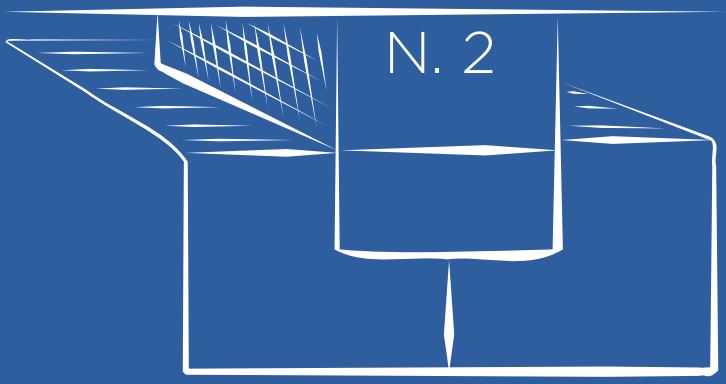
ISSN 2421-2431

Iperuranio

Semestrale di critica culturale

VOL. II - DICEMBRE 2011



Pastellisti

ED. ARTE E ARTI - ASSOCIAZIONE CULTURALE

Colophon

Iperuranio

Trimestrale di Critica Culturale

http://www.artearti.net/iperuranio

Direttore responsabile
Giovanni Masotti

Direttore editoriale
Cinzia Colzi

Direttore scientifico
Marica Guccini

Direttore artistico
Caterina Chimenti

SUPPLEMENTO TRIMESTRALE ALLA TESTATA GIORNALISTICA ARTE E ARTI REGISTRATA AL TRIBUNALE DI FIRENZE IN DATA 26 GENNAIO 2008 AL N. 5629

ISSN 2421-2431

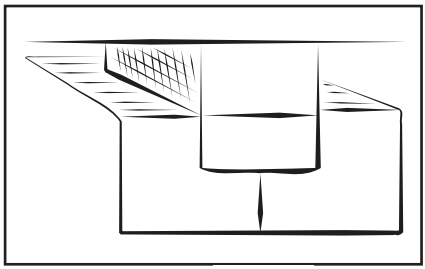
Edizioni Arte e Arti Associazione Culturale

Legale rappresentante
Patrizia Moresi

Sede
via Fra' Domenico Buonvicini, 17 - 50132 Firenze

Codice fiscale: 94152770486

E-mail: iperuranio@artearti.net



Ricetta per produrre pastelli

Leonardo da Vinci, *Ricetta per produrre pastelli (?)*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Codex Madrid I, fol. 191r

"Il pastello, una tecnica raffinata ma molto antica risalente, in Italia, fino all'opera di Leonardo, che in un suo appunto disegna e descrive un probabile marchingegno "[…] per far pastelli" ancora oggi oggetto di studio. Utilizzato dai primi leonardeschi per completare alcuni splendidi ritratti, da quel momento in poi la storia del pastello camminerà parallela a quella delle altre tecniche grafiche, per riscuotere infine i massimi favori solamente nel XVIII secolo."

Indice

Introduzioni

p. 7 di **PIERRE ROSENBERG**

de l'Académie française - Président-directeur honoraire du musée du Louvre

p. 14 di **CINZIA COLZI**

Direttore editoriale - Iperuranio

p. 15 di **MARICA GUCCINI**

Direttore scientifico - Iperuranio

Chardin: il colore del pudore

p. 20 di **MARICA GUCCINI**

Immagine: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Autoritratto con cavalletto*, 1779, pastello su carta, mm 405 x 325, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

Una nuova tecnica per un nuovo soggetto: Chardin e la rivoluzione degli ultimi anni.

Donne in punta di pastello: da Rosalba Carriera a Mary Cassatt

p. 42 di **ELISABETTA MORICI**

Immagine: Eva Gonzales, *La Modista*, 1877(1877) ca., pastello e acquerello su tela, 45 × 37 cm, The Art Institute of Chicago.

Una giovane donna dell'Ottocento intenta al suo lavoro: un segno pittorico, realistico e vibrante, indice di un'affinità speciale che sin dal Settecento spinse le artiste alla tecnica del pastello.

Frederick Sandys e il pastello nell'arte preraffaellita

p. 78

di **SILVIA CESTARI**

Immagine: Frederick Sandys, *Study of a Head (Proud Maisie, I)*, 1868, gessetti rossi e neri su carta fatta a mano preparata con colore verde, 30 x 40 cm, Londra, Victoria & Albert Museum.

Sandys condivise i soggetti e le tecniche di coloritura a pastello con Dante Gabriel Rossetti, che lo riteneva il più grande dei disegnatori viventi. Uno dei suoi ritratti raffigura l'attrice Mary Emma Jones nei panni dell'Orgogliosa Maisie di Sir Walter Scott, col volto stizzito incorniciato dalla capigliatura lussureggiante ormai permeata delle atmosfere decadenti di fine secolo.

Il sacro nei pastelli settecenteschi. L'esempio di Benedetto Luti

p. 99

di **SARA PIETRANTONI**

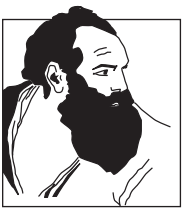
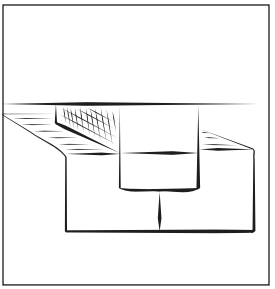


Immagine: Benedetto Luti, *Testa di Apostolo*, 1712, pastello su carta cm 46 x 33, Northampton, Smith College, inv. 1989:33

Espressione intensa, barba morbida e fluente: nel secolo del ritratto, anche la figura di un apostolo sembra quella di un gentiluomo dell'Europa del tempo

* **Testo a fronte:** *Introduzione,* traduzione dal francese di Caterina Chimenti



Introduction *

PIERRE ROSENBERG

de l'Académie française - Président-directeur honoraire du musée du Louvre

Dans mon introduction au si utile, à l'indispensable *Dictionnary of pastellists before 1800* de Neil Jeffares paru en 2006, je constatais, non sans tristesse, que le pastel, qui avait eu son heure de gloire dans la seconde moitié du XIXe siècle, n'était plus à la mode et avait perdu une partie de son prestige. Il n'était plus guère collectionné, plus guère étudié. Sa place dans les collections des musées n'était pas claire. Fallait-il exposer les pastels ou les garder en réserve, au même titre que les dessins, à cause de leur extrême fragilité, loin des yeux des visiteurs? Convenait-il de leur attribuer des salles spéciales (comme c'est le cas aujourd'hui au Louvre) ou, au contraire, pouvait-on les mélanger et les réunir avec les tableaux, présenter par exemple les huiles de Perronneau à côté de ses admirables pastels?

Depuis 2006, la situation s'est considérablement améliorée et a évolué. Une monographie accompagnée d'un catalogue raisonné de son œuvre dédiée à Robert Nanteuil (ca. 1623-1678), publiée aux éditions Arthena, aura vu le jour avant la parution du présent texte. Un ouvrage consacré à Jean-Baptiste Perronneau est en cours d'achèvement. Le Metropolitan Museum de New York a dédié il y a peu une exposition (je regrette de ne pas l'avoir vue) à ses plus beaux pastels, aux principaux pastels du XVIIIe siècle conservés dans les collections publiques et privées newyorkaises. Les travaux sur Rosalba Carriera abondent et se multiplient. Le Suisse Etienne Liotard joue les vedettes dans les ventes de Sotheby's et de Christie's. Les pastellistes anglais font l'objet d'un éclatant regain d'intérêt. Et l'Italie (B. Luti, Rotari...) n'est pas en reste.

Nella mia introduzione al così utile, all'indispensabile *Dictionnary of pastellistes before 1800* di Neil Jeffares pubblicato nel 2006, constatavo, non senza tristezza, che il pastello, il quale aveva avuto la sua ora di gloria nella seconda metà del XIX secolo, non era più di moda e aveva perduto una parte del suo prestigio. Non era quasi più collezionato, quasi più studiato. Il suo posto nelle collezioni dei musei non era chiara. Occorreva esporre i pastelli o conservarli nei magazzini, come i disegni, a causa della loro estrema fragilità, lontano dagli occhi dei visitatori? Conveniva attribuirgli delle sale speciali (com'è il caso del Louvre oggi) o, al contrario, si poteva mescolarli e riunirli con i quadri, presentare ad esempio gli olii di Perronneau accanto ai suoi mirabili pastelli?

A partire dal 2006, la situazione è considerevolmente migliorata e si è evoluta. Una monografia accompagnata da un catalogo ragionato della sua opera dedicato a Robert Nanteuil (ca. 1623-1678) pubblicata presso le edizioni Arthena, avrà già visto la luce prima della pubblicazione del presente testo. Un'opera consacrata a Jean-Baptiste Perronneau è in corso d'opera. Il Metropolitan Museum di New York ha dedicato poco tempo fa un'esposizione (rimpiango di non averla vista) ai suoi pastelli più belli, ai principali pastelli del XVIII secolo conservati nelle collezioni pubbliche e private newyorkesi. I lavori su Rosalba Carrera abbondano e si moltiplicano. Lo svizzero Etienne Liotard è la star nelle vendite di Sotheby's e di Christie's. I pastellisti inglesi sono oggetto di un clamoroso ritorno di interesse. E l'Italia (B. Luti, Rotari, ...) non è da meno.

Il pastello era, se posso osare esprimermi così, senza una collocazione precisa. Ignorato dagli specialisti di pittura, metteva in imbarazzo i curatori dei dipartimenti di disegno che in alcuni casi li consideravano

Le pastel était, si j'ose ainsi m'exprimer, entre deux chaises. Négligé par les spécialistes de la peinture, il embarrassait les conservateurs des départements des dessins qui parfois les considéraient comme des intrus, de beaux intrus certes mais en quelque sorte inclassables.

A cela une explication (parmi bien d'autres) dont je me dois de donner un exemple. J'ai récemment organisé à Ferrare, puis à Madrid, une exposition *Chardin*, la première consacrée à ce peintre aussi bien en Italie qu'en Espagne. Chardin s'est pour ainsi dire uniquement consacré à la peinture, à la nature morte et à la scène de genre. Sur le tard de sa vie, il dut renoncer à peindre à l'huile. Les liants qu'il utilisait pour mélanger ses couleurs lui brûlaient les paupières. Il décida de se tourner vers le pastel et, pour les dernières années de son existence, en produisit un certain nombre. On connaît avant tout les trois admirables autoportraits du Louvre, pour moi les chefs-d'œuvre absolus du genre du pastel, mais Chardin ne se limita pas à se représenter lui-même. Sa femme, ses amis, des adolescents et des adolescentes, Rembrandt qu'il copia au pastel, furent également ses modèles. Point important, les pastels de Chardin sont exclusivement des portraits. Jusqu'à cette date, Chardin n'avait qu'occasionnellement abordé le portrait. Le portrait, rappelons-le, occupait dans la hiérarchie des genres un rang plus élevé que la nature morte et la scène de genre. Il constituait pour Chardin un important pas en avant. J'ai bien sûr tenté avec l'énergie du désespoir d'obtenir le prêt d'un pastel de Chardin. J'avais espéré un autoportrait. J'aurais aimé montré au public les traits de mon héros vieillissant.

Toutes mes requêtes furent rejetées. Les rares autres pastels me furent également (à deux exceptions près) tous refusés. La politique du Louvre est sans nuance et ne souffre aucune exception: les pastels ne voyagent pas et cette politique est également celle pratiquée par les musées de province pour les pastels du XVIIIe siècle. Elle n'est

come degli intrusi, degli intrusi belli, ma in un certo qual modo inclassificabili.

Tutto ciò ha una spiegazione (tra le molte) per la quale devo fare un esempio. Ho recentemente organizzato a Ferrara, poi a Madrid, una mostra, *Chardin*, la prima consacrata a questo pittore sia in Italia che in Spagna. Chardin si è, per così dire, unicamente consacrato alla pittura, alla natura morta e alle scene di genere. Nell'ultima parte della sua vita ha dovuto rinunciare a dipingere ad olio. I leganti che utilizzava per mescolare i suoi colori gli bruciavano le palpebre. Decise di rivolgersi al pastello e, negli ultimi anni della sua esistenza, ne produsse un certo numero. Conosciamo soprattutto i tre notevoli autoritratti del Louvre, a mio avviso i capolavori assoluti del genere del pastello, ma Chardin non si limitò a rappresentare sé stesso. Sua moglie, i suoi amici, degli adolescenti e delle adolescenti, Rembrandt che egli copiò con la tecnica del pastello, furono ugualmente suoi modelli. Punto importante, i pastelli di Chardin sono esclusivamente dei ritratti. Fino a questa data, Chardin si era avvicinato al ritratto solo in modo occasionale. Il ritratto, ricordiamolo, occupa nella gerarchia dei generi un rango più elevato rispetto alla natura morta e alla scena di genere. Costituiva per Chardin un importante passo in avanti. Ovviamente ho tentato con l'energia che scaturisce dalla disperazione di ottenere il prestito di un pastello di Chardin. Avevo sperato un autoritratto. Avrei voluto mostrare al pubblico i tratti del mio eroe che invecchiava.

Tutte le mie richieste furono rifiutate. I rari altri pastelli mi furono ugualmente (con due eccezioni) tutti rifiutati. La politica del Louvre è netta e non ammette alcuna eccezione: i pastelli non si spostano e questa politica è la stessa praticata dai musei di provincia per i pastelli del XVIII secolo. Non è quella del Museo d'Orsay che presta,

pas celle du musée d'Orsay qui prête, quand il estime que l'exposition est de qualité, ses pastels (Degas par exemple).

On le voit bien par cet exemple, le pastel relève d'une catégorie particulière, est un genre à part. Il convient d'en aborder l'étude en se souvenant de ses caractéristiques propres, de ses particularités qui ne sont pas que techniques. Rappelons que les pastellistes sont dans leur immense majorité des portraitistes, que nombreux furent les pastellistes qui se contentèrent de n'être que pastellistes mais que non moins nombreux sont les pastellistes qui pratiquèrent également la peinture à l'huile. N'est pas pastelliste qui veut...

Le pastel était, jusqu'à présent, entre deux chaises… Il est grand temps de lui donner *sa* chaise.

quando stima che la mostra sia di qualità, i propri pastelli (Degas, per esempio).

Si capisce bene da questo esempio che il pastello appartiene a una categoria particolare, è un genere a parte. Conviene iniziarne lo studio tenendo a mente le sue caratteristiche proprie, le sue particolarità che non sono che tecniche. Ricordiamo che i pastellisti sono in vasta maggioranza dei ritrattisti, che numerosi furono i pastellisti che si accontentarono di non essere dei semplici pastellisti ma che non di meno numerosi sono i pastellisti che praticarono anche la pittura a olio. Non è pastellista colui che vuole...

Il pastello, fino ad oggi, non aveva una collocazione precisa... è giunto il momento di dargli la *sua* collocazione.

CINZIA COLZI

Direttore editoriale - Iperuranio

Con autentica soddisfazione presentiamo il nuovo numero di *Iperuranio* che si pregia di una straordinaria introduzione quindi, prima di ogni altra parola, il sentito ringraziamento a Pierre Rosenberg per un contributo così autorevole da certificare questa pubblicazione oltre a offrirle la possibilità di varcare i confini nazionali per un dialogo senza barriere.

Credere e dare spazio ai giovani è, da sempre, la scommessa di *Iperuranio*, forse proprio quei giovani che, stando ai dati forniti da *Google* sui termini più cercati in Rete - ove il motore di ricerca diviene fonte di risposta - sono andati a votare lo scorso 12 e 13 giugno per un *quorum* insperato alla vigilia anche dall'ottimista più convinto.

È stato scelto di dedicare un intero numero di *Ip* al pastello per offrire spunti di approfondimento su una tecnica affascinante quanto relegata all'oblio.

Nessuna presunzione di colmare caselle, ma sana esortazione alla ricerca, alla pubblicazione.

Indubbiamente le opere sono fragili e necessitano degli stessi accorgimenti dei disegni, ma il pubblico, anche il grande pubblico delle mostre, forse si è stancato dei "soliti Impressionisti" ed è pronto per apprezzarne la trattazione.

Con l'umiltà di chi crede nello studio quale fonte di luce, un faro capace di illuminare l'oscurantismo ideologico attuale, si sono sviluppati i saggi che vi apprestate a leggere a cui auspichiamo prestigiosi seguiti.

MARICA GUCCINI

Direttore scientifico - Iperuranio

Per la prima volta Iperuranio dedica un numero interamente ad una tecnica artistica: il pastello.

Nessun ordine cronologico, stilistico, o geografico è stato tenuto in considerazione nella distribuzione dei quattro contributi qui presentati, uniti dall'intento di proporre alcune riflessioni attorno a certune tematiche di un'arte ancora avvolta, come scrive Pierre Rosenberg nell'introduzione di questo numero, da una coltre nebbiosa.

Il primo saggio riguarda Chardin, artista che affascina immediatamente coloro che abbiano modo d'imbattersi da vicino nella sua opera.

Un pittore, il francese, tanto meritevole quanto ancora "in corsa" per accaparrarsi il posto che gli spetta tra i favori del pubblico e della critica, similmente a quanto accade ai pastellisti tutti.

Un incontro, quello tra Chardin e il pastello, che si colloca nel contempo sul finire del Settecento e sul finire dell'esistenza stessa di un artista fuori dalle righe o forse sopra di esse, che per tutta la vita non poté essere incasellato all'interno di nessuna corrente. Chardin infatti, autonomo e coraggioso, dedito al pennello più che alla mondanità, seppe creare immagini che difficilmente potremmo collocare in quell'epoca, nate come sono dalla creatività di un signore settantaduenne per niente arreso alla malattia o adagiato sulla propria meritata anzianità. Al contrario, negli ultimi otto anni di vita egli colse il pretesto offertogli dalla grave malattia agli occhi che lo

colpì, rivoluzionando totalmente la propria arte e sperimentando una tecnica nuova e un nuovo genere artistico: il ritratto.

Il colore del pudore, è quanto egli realizza in questi volti, ritratti, autoritratti così diversi, così nuovi, così prepotentemente reali e dignitosi seppure ben lontani da ciprie o parrucche di rito. Egli stesso si ritrae per tre volte, fiero, solcato dal tempo e dall'esperienza, per nulla arreso, veritiero come lo era tutta la sua arte, al di fuori del roboante e caotico mondo della Francia di fine secolo.

Da Chardin passiamo ad un'artista, questa volta donna, protagonista di una sorte altrettanto particolare che la vorrà ritrattista prediletta e contesa tra le maggiori corti europee.

In Donne in punta di pastello: da Rosalba Carriera a Mary Cassatt, l'autrice Elisabetta Morici ci guida tra le fila della predilezione femminile per una tecnica gentile e delicata che ben si accostò, soprattutto a partire dal Settecento, al fare creativo delle artiste.

Non servono note per introdurre l'opera della prolifica Rosalba Carriera, artista che sin dall'infanzia "respirò" i toni sgargianti delle dimore veneziane, e i riflessi sopiti di queste nelle acque della Laguna. Con lei si accompagnò un esercito meno noto di artiste che, in punta di pastello, appresero i segreti della maestra. Oltre alle sorelle Angela e Giovanna citiamo ad esempio Felicita Sartori o Marianna Carlevarijs, che furono solo le prime tra le tante che in seguito presero parte a quell'atelier al femminile.

La carrellata esaustiva e puntuale percorsa da Elisabetta Morici si conclude nell'Ottocento con Mary Cassat, prima pittrice e pastellista statunitense a partecipare alle riunioni degli Impressionisti, e infine

Eva Gonzales, unica allieva, confidente e modella di Manet.

Silvia Cestari, autrice del terzo contributo *Frederick Sandys e il pastello nell'arte preraffaellita*, volge l'attenzione verso l'Ottocento inglese e in particolare alla Confraternita Preraffaellita, da alcuni anni protagonista, in Italia, di un rinascente interesse.

Chi abbia avuto modo d'incontrare in qualche museo inglese l'opera di Sandys, avrà assorbito indelebilmente l'impressione dell'altezza tecnica di questo artista che, con il pastello, realizzò ritratti copiosamente disseminati di particolari delineati da un tratto fermo e deciso, seppur ammorbidito dalle sfumature del pastello.

L'autrice puntualizza molti elementi interessanti riguardo all'arte preraffaellita, la quale assorbì le tecniche del pastello e dei gessetti creando immagini che spesso gareggiarono, per la finitezza dei particolari e per l'utilizzo di toni forti e decisi ben lontani dalle flebili "tonalità pastello" tipiche degli altri europei, con la pittura.

Non furono solo ritratti, ma soprattutto ritratti.

Prendendo spunto dalla frase precedente introduciamo il saggio di Sara Pietrantoni: *Il sacro nel pastello. L'esempio di Benedetto Luti*. L'intento dell'autrice è esaminare come una tecnica da sempre associata prevalentemente al ritratto, ebbe spazio d'impiego persino nella realizzazione di opere a tema sacro. Anche in questo caso si tratta prevalentemente di teste, non reali bensì idealizzate e volte appunto ad un utilizzo religioso.

La storia è antica e, come racconta l'autrice prendendo le mosse dalla tradizione cinquecentesca, verosimilmente risalì in linea retta a quelle teste di Apostoli che Leonardo dovette realizzare per il

Cenacolo milanese. In seguito celebri furono le “teste divinissime a pastelli di mano del Correggio”, le quali non mancarono di influenzare generazioni di artisti fino al Settecento.

Luti, fiorentino attivo sul finire del Seicento, apprese la tecnica dal maestro Tempesti, a sua volta edotto dal francese Nanteuil. Divenne celebre per le splendide teste che realizzò a pastello, la maggior parte delle quali raffiguranti santi, sante e apostoli, finissime e fiere, abili anch’esse a gareggiare nondimeno con i ritratti.

Un quinto contributo giungerà presto a completare questo numero di Iperuranio, trattando ancora una volta uno di quei “soggetti meno noti” che proprio per questo meritano attenzione.

Risale ai giorni scorsi l’inaugurazione delle nuove sale che la Galleria degli Uffizi ha dedicato agli artisti stranieri. Tra le tante e considerevoli opere uscite dai depositi fiorentini si possono ammirare esposti al pubblico due splendidi pastelli: due marine del francese Jean Pillement, potentissime e di una cromia particolarmente raffinata.

Il paesaggio quindi, il paesaggio a pastello in particolare, affascinante seppure arduo da ammirare nelle collezioni dei maggiori musei in quanto, se presente, conservato gelosamente nei cassetti che gli permettono di mantenersi inalterato: sarà proprio quest’ultimo il protagonista del prossimo contributo di Iperuranio, e del quale vi lasceremo il gusto della sorpresa senza nessuna ulteriore anticipazione.

Chardin: il colore del pudore

di MARICA GUCCINI

Quando una vita consacrata alla pittura volge all'epilogo è lecito aspettarsi, in quelle opere finali nate dall'incontro tra la mano dell'artista e la sua esperienza, una summa se non l'esito ultimo di un continuo e prolungato pensiero personale sopra le cose dell'arte. Quelle ultime opere oltre al valore estetico, stilistico, storico, semantico, acquisteranno un ulteriore e supremo valore catartico, una sorta di sineddoche visiva che parla dell'intera attività precedente dell'artista.

Per oltre cinquant'anni Chardin, dedito al pennello più che alla mondanità, attraverso la pittura crea immagini che difficilmente, se ignorassimo l'opera e le vicende dell'artista, riusciremmo a collocare in quell'ambito. Orfane di un contesto immediatamente riconoscibile, figlie invece di uno più sotteso, le estreme opere uscite dall'ingegno del francese non sono solamente il sunto della sua attività artistica, bensì un ulteriore e massimo stravolgimento, ancor più straniante qualora se ne osservi la grande novità e la paternità di un signore ultrasettantenne e in cattiva salute.

Chardin si dedica al pastello negli ultimi otto anni della sua vita.

Nato a Parigi nell'anno in cui il XVII secolo sfumava nel seguente, settantaduenne era stato costretto ad abbandonare la pittura a olio in seguito ai danni provocati dall'amaurosi. I pigmenti a base di piombo e le sostanze leganti comunemente utilizzati nella tecnica pittorica dell'epoca, gli provocarono gravi danni agli occhi. Nel secolo seguente il più celebre malato affetto da tale malattia sarà Degas, e anch'egli ovvierà al problema passando al pastello.[1]

Jean-Baptiste-Siméon — questo il nome di battesimo — non fu noto come disegnatore e, fino a quando la necessità non glielo impose, non cedette mai alle lusinghe del pastello. L'olio sembrava essere il *medium* privilegiato per rendere la materialità e il valore epidermico dei tanti oggetti, viventi e non, costellanti le sue composizioni. La superficie lucida e irregolare di una pentola di rame, la porosità di un guscio d'uovo, la morbidezza del manto di un coniglio, l'ispidezza delle penne della selvaggina, la buccia ondulata di un arancio, il vetro trasparente di un bicchiere colmo d'acqua, la superficie polverosa di una prugna, il bagliore di un pezzo d'argenteria colpito da un sottile raggio di luce, e persino gli affetti umani dall'atteggiamento sommesso, pieni di pudore e ritrosia, sembravano ritrovare nella pittura ad olio l'elemento perfetto per venire al mondo. Al bel pastello, notoriamente protagonista di ritratti sgargianti, di signore imbellettate e nobiluomini imparruccati, sembrava non rimanere nulla.

Egli stesso in una lettera al conte d'Angiviller nel 1778 scrive:

> Mes infirmités m'ont empêché de continuer de peindre à l'huile, je me suis rejeté sur le pastel qui m'a fait recueillir encore quelques fleurs, si j'ose m'en rapporter à l'indulgence du public.[2]

Ma il resoconto più illuminante proviene da quanto l'amico fidato Charles-Nicolas Cochin scrive in una lettera inviata a Haillet de Couronne dopo la morte del Nostro:

> Plusieurs années avant sa fin, il fut attaqué de beaucoup d'infirmités qui lui firent quitter ou du moins exercer plus rarement le talent de peindre à l'huile. Ce fut alors qu'il tenta de faire usage du pastel, genre de peinture auquel il n'avait jamais pensé. Il ne l'employa point à ses

> genres ordinaires; mais il s'en servit à traiter des études de têtes, de grandeur naturelle. Il en fit plusieurs de divers caractères, jeunes personnes, vieillards et autres. Il y eût les plus grands succès par son savoir et par sa manière large et facile, du moins en apperance, car elle était le fruit de beaucoup de réflexions, et il se satisfaisait difficilement. Ces morceaux firent connaître combien il avait le sentiment du grand, et ce qu'il eût pu être dans le genre de l'histoire s'il s'y fut attaché; et je ne crois pas qu'on puisse nier que, s'il l'eût considéré sous le meme aspect don't Michel-Ange de Caravage l'a traité, il n'y eût supérieurement réussi.[3]

Non ci stupiamo se, a queste date, Cochin parla del pastello apostrofandolo come "genere di pittura", diversamente da quanto siamo soliti fare oggi, accorpandolo piuttosto alle tecniche del disegno che non a quelle della pittura in base alla discriminante data dal supporto cartaceo. Nel XVIII secolo era infatti termine d'uso comune tanto che, nella riedizione tedesca del 1708 del *Traité de la Peinture en Mignature* d'autore anonimo,[4] all'opera viene aggiunta una importante sezione intitolata proprio *Traîté de la peinture au pastel*. Inoltre, alla fine del secolo, ed esattamente nel 1788, Paul Romain de Chaperon (Libourne 1732-1793)[5] dedicherà un suo scritto proprio al pastello, un ulteriore *Traîté de la peinture au pastel*. L'autore, rispettivamente ai punti 3 e 4 del proprio trattato, denunciando l'intrinseca "vocazione" di questa tecnica per il ritratto e motivando la sua minor fortuna rispetto alla pittura ad olio scrive:

> 3 - La Peinture au pastel seroit donc généralement préférée, surtout pour portrait, où l'on est souvent oblige d'opére à differentés reprises; mais elle n'a, pour ainsi dire, qu'une existence précaire, faute de consistance & et solidité, la moindre secousse fait tomber le pastel: le plus léger frottement l'emporte. Il faut, pour le garantir, couvrir

> les tableaux d'un verre qui court lui même les plus grands risques au moindre choc.
>
> 4 - Cet inconveniént l'a fait négliger par les grand Artistes. Ils ont préféré la Peinture à l'huile, comme plus propre à transmettre leurs ouvrages à la postérité.[6]

Il primo incontro che Chardin ebbe col pastello fu mediato, l'artista in questo caso era Maurice Quentin de La Tour e il soggetto proprio il Nostro, ritratto dall'amico nel 1760. A distanza di undici anni, gli autoritratti a pastello che Chardin eseguirà tramanderanno di lui un'immagine totalmente diversa. La Tour lo rappresenta con il sorriso sereno, composto all'interno di quegli abiti distinti e i capelli acconciati alla moda. Egli, del resto, aveva portato la tecnica del pastello ad un livello di perfezione inedito pienamente accolto in epoca illuminista, quando aristocratici e borghesi non potevano che rimanere colpiti nel vedere la loro immagine rappresentata con tanta verosimiglianza e sfolgorante mondanità. La resa perfetta dell'incarnato era accompagnata dall'intera gamma degli effetti materici e coronata, inoltre, dalla restituzione dell'aspetto psicologico del ritratto.

Chi conosce la pittura di Chardin sa bene come non fosse questo particolare frangente dell'umanità ad interessarlo. Il suo favore, come ricordato poc'anzi, andava alle piccole cose, agli affetti domestici e quotidiani, alle pitture "del silenzio". Pierre Rosenberg scrive infatti:

> Egli aveva una sua idea della pittura, della propria arte e della sua unicità che la distingueva da quella dei suoi rivali. Era il pittore dell'armonia, dell'amore per gli esseri e per le cose, della felicità data dalla pittura, dalla pura e semplice pittura.[7]

La differenza tra i due diversi modi di ritrarre a pastello non passò inosservata nemmeno agli spettatori del passato, tanto che Lady Dilke riguardo ai pastelli del Louvre nel 1899 non esitò a scrivere:

> Chardin used the colored chalk in a manner totally different than La Tour. He was not afraid of leaving his stroke as he had placed it and did not strive for the velvety effects which account for the ordinary charm of the master pastellists.[8]

Tuttavia, ad una analisi più approfondita noteremo come il pastello, che spopolò in Francia dopo il soggiorno parigino di Rosalba Carriera del 1720-21, fosse di per sé una tecnica che portava aria nuova nel campo dell'arte. La Tour, tra i primi a trarne vantaggio, "reagendo da un lato al rigore della maggior parte delle effigi ufficiali e dall'altro agli artifici del *travesti* mitologico, [...] praticò un ritrattismo sobrio e realista."[9] In questa sorta di rottura ed innovazione rispetto agli schemi accademici, di per sé, l'arte del pastello risultava più vicina rispetto alle corde del sentire chardiniano di quanto solitamente non si creda.

Il 25 agosto 1771 Chardin espone per la prima volta tre pastelli stupendo il pubblico del Salon di quell'anno. In seguito non mancherà di esporne altri nei Salons del 1773, 1775, 1777 e del 1779 per un totale di dodici[10] esemplari giunti fino a noi.

I soggetti, sempre e unicamente ritratti, come voleva la tradizione per il pastello dai primi usi leonardeschi in poi, spaziano dagli affetti, all'indagine del proprio volto, agli studi di espressione, e ad alcuni personaggi di cui non abbiamo molte notizie. Chardin che fino ad allora aveva dedicato al ritratto una minima parte della propria arte, anziano e malato ma non stanco del fare artistico rivoluziona la sua

espressione tanto nella tecnica quanto nei soggetti. Il pastello corona così la sua carriera, grazie anche al rinnovamento dato da un genere considerato più prestigioso rispetto a quelli finora perseguiti.[11] Queste opere rappresenteranno veri e propri punti capitali all'interno tanto del genere ritratto, quanto della stessa tecnica del pastello.

I pareri positivi e lo stupore del pubblico furono immediati; in questa nuova sfida Chardin non venne meno alle sue note capacità, tanto che Diderot scrisse:

> C'est toujours la même main sûre et libre et les mêmes yeux accoutumés à voir la nature, mais à la bien voir et à démêler la magie de ses effect.[12]

Tuttavia come sottolinea Rosenberg[13] il 1771, anno dell'esordio di Chardin come pastellista, coincise anche con l'anno dei grandi cambiamenti che si ebbero nella vita artistica del tempo. In seguito alla morte di Boucher avvenuta nel 1770, Jean Baptiste Marie Pierre (Parigi 1714-1789), fautore di una pittura più conservativa, venne nominato Primo pittore e Direttore dell'*Académie*. Egli apparteneva a quella nuova generazione di artisti che favorirono un approccio più moralistico e controllato rispetto a quanto era avvenuto precedentemente sotto l'egida e il patronato di Madame de Pompadour.[14] Pierre prendeva seriamente la forte gerarchia dei generi, e in una lettera del 1778 non poté mancare di rivolgersi con toni piuttosto duri a Chardin, pittore dei "generi minori":

> You must admit that for equal work, your studies have never been as taxing nor [have they] taken the considerable time as have those of your colleagues who have pursued the great genres.[15]

Nel 1774, in seguito alla morte di Luigi XV, il severo conte Charles-Claude d'Angiviller (1730-1809) divenne *Directeur et Ordonnateur des Bâtiments du roi*,[16] assumendo la carica in precedenza appartenuta al marchese di Marigny (Parigi 1727-1781) fratello di Mme de Pompadour. Inoltre dal 1774 Joseph-Marie Vien subentrò a Chardin nell'incarico di disporre le opere nei Salons, e in seguito all'aggravarsi della malattia, il Nostro si vide costretto a rinunciare alla carica di Tesoriere dell'Accademia che deteneva dal 1755. Proprio per celebrare le dimissioni del grande pittore, quell'anno La Tour donò all'Accademia il ritratto a pastello dell'amico eseguito qualche tempo prima.[17]

Era ormai palese come l'ambiente di corte gli fosse ostile, ma Chardin caparbiamente espose i suoi ritratti a pastello ad ogni appuntamento con i Salon, fino all'anno della propria morte.

Come osservano Folds McCullagh e Rosenberg, il genere del ritratto era considerato afferente a una sensibilità più moderna, elevando in tal modo l'opera di Chardin in quella scala di generi che ponevano al primo posto le opere d'invenzione rispetto a quelle inferiori come nature morte e pittura di genere.[18] Egli, a parte alcune eccezioni, scelse di rappresentare prevalentemente se stesso, mentre la maggior parte degli altri modelli comparsi nei suoi pastelli non sono identificabili in modo certo.[19]

Il disegno non era di certo una "vocazione naturale" del Nostro, elemento, questo, che illumina di un'ulteriore rilevanza la sua conversione, negli anni estremi della vita, al pastello. Egli trovò il modo di evitare il più possibile questo scoglio anche durante la

propria formazione, e il senso di inadeguatezza per quella tecnica si espresse oltre che in una esigua produzione di disegni, anche in quel gesto che di riflesso lo portò a ritrarre molti disegnatori in alcune pitture di genere. La conseguenza fu quella che conosciamo, per Chardin divenne inevitabile instaurare una tecnica propria fondata su una pittura in presa diretta del soggetto, senza disegni preparatori dipingeva ciò che vedeva.[20]

Della prima presenza di Chardin come pastellista sono stati identificati due dei tre pastelli esposti, come detto, al Salon del 1771. Si tratta di un *Busto di vecchio*[21] e il primo immancabile *Autoritratto con gli occhiali*.[22] È rilevante notare come il suo debutto nel pastello non avvenga immediatamente all'insegna dei ritratti, bensì dell'autoritratto e dello studio di teste.

Del primo Cailleux ha messo in luce "l'analogia alquanto sorprendente di questo *Busto di vecchio* con analoghi soggetti di Rembrandt"[23], parte caratterizzante in questa fase della produzione di Chardin ed espressa in copie dal chiaro riferimento rembrandtiano, ma soprattutto nell'influenza che ebbe su di lui l'intensità psicologica e l'importante gamma di significati sottesi nei molti autoritratti dell'olandese. Fu proprio quest'ultimo, infatti, sempre interessato ai volti solcati degli anziani, a riservare particolare attenzione al proprio viso e all'azione del tempo e della vita su di esso.

Diversi per proporzioni e numeri di esemplari, i *corpus* di autoritratti rembrandtiano e chardiniano si avvicinano per la medesima schiettezza nell'autorappresentarsi, e per un utilizzo della pittura che pare essere l'unico vero specchio attraverso il quale vedersi ma,

soprattutto, farsi vedere. L'autoritratto diventa così autobiografia dell'artista.

Scrive George Simmel come nei ritratti di Rembrandt: "[...] dimora un punto del futuro che è il solo, in genere, a rendere la totalità, proprio in quanto la interrompe"[24], e ancora:

> [...] nel ritratto di Rembrandt gli elementi apparenti, [...] vengono per così dire formati a partire da un punto situato dietro a loro, nell'afferrarli sensibilmente ci troviamo immersi nella dinamica della vita e del destino che li ha martellati. [...] il suo «divenuto» vivente è plasmato in una struttura puramente visibile, [...] la rappresentazione di ciò che è attualmente visibile ha assunto in sé la temporalità di un lungo corso di vita.[25]

È la "stratificazione dei passati."[26]

Chardin, in punta di pastello, sente i giorni esaurirsi rapidamente e da artista caparbio e contro corrente quale è sempre stato, vuole essere egli stesso a decidere quale debba essere l'immagine di sé da lasciare in eredità ai posteri. Fiero e degno nei suoi panni da pittore, sfronda la propria immagine di ogni pomposa magniloquenza, e si rappresenta conscio di se stesso e della propria arte.

Del prototipo, come consueto nell'arte di Chardin, esistono ulteriori repliche autografe.[27] Nell'*Autoritratto con gli occhiali* non c'è più nessuna parrucca ad adornare il suo volto, mentre i capelli sono acconciati entro una sciarpa bianca cinta da un nastro blu a formare una sorta di turbante, elemento iconografico ricorrente in alcuni ritratti d'artista (soprattutto scultori) già consueto all'epoca di Michelangelo[28] e al quale, com'è noto, non fu immune nemmeno Rembrandt.[29]

Dalla classica posa a tre quarti egli, attraverso gli occhiali pinzati sul naso, ci scruta accennando a un sommovimento della bocca in guisa di sorriso. Come notato da Rosenberg e Folds McCullagh, Chardin rappresenta se stesso e la propria arte sinceramente, direttamente e attraverso una inusuale gamma di colori.[30] La verità di tale rappresentazione fu messa in luce già al tempo dell'esposizione settecentesca quando venne scritto:

> L'admirable Chardin a mis plusieurs pastels, entre autres *son portrait*, tout aussi vrai que tout ce qu'il fait; bas-relief, etc.. C'est le père del effets que la jeunesse doit consulter souvent.[31]

Nemmeno Diderot esitava a raccontare:

> C'est toujours la même main sûre et libre et les mêmes yeux accountumée à voir la nature, mais à la bien voir et à démêler la magie de ses affets. [32]

Rosenberg e McCullagh sottolineano come Rembrandt mise in discussione l'immagine codificata e solenne dell'artista di tradizione dureriana;[33] lo stesso sembra fare Chardin che ancora una volta si pone al di fuori della tradizione comune settecentesca nella quale il ritratto assumeva importanti connotazioni morali e culturali. Gli artisti infatti non prediligevano più rappresentarsi con gli attributi della propria arte o mentre dipingevano, bensì era una nuova concezione di sé a prendere piede e portandoli a ritrarsi come figure pensanti, intellettuali, accentuando negli autoritratti gli aspetti di riflessione e di pensiero a significare quanto la fase congetturale avesse ormai preso il sopravvento.

Chardin che già dal primo episodio si presenta nella realtà della propria tenuta da pittore, senza fronzoli a nobilitarne l'aspetto, in seguito non esiterà nemmeno a ritrarsi con in mano nuovamente carta e pennelli in una rappresentazione esplicita della propria attività artistica.

Inoltre, ancora una volta, se per Rembrandt l'autoritratto è il luogo principe nel quale sperimentare le possibilità espressive del colore, per lo stesso Chardin questo, praticato unitamente alla scoperta del pastello, diventa luogo nel quale testare oltre alla nuova tecnica, anche una nuova cromia: il colore è disposto a strati e non amalgamato, la scultorea solidità delle figure viene accentuata da un'alta qualità del modellato. La sua maniera fatta di tocchi di colore armonizzati poi dall'occhio dello spettatore, antitetica rispetto alla finitezza e compiutezza raffinata di quella accademica, rassomiglia piuttosto alla maniera che avranno in seguito gli Impressionisti. [34] Del *Busto di vecchio* nel 1864 i fratelli Goncourt ammireranno "la furiosa opposizione dei toni"[35] che ne anima, come è evidente, la superficie.

Passa un biennio, e Chardin è nuovamente presente sulle scene del Salon con altri pastelli. Il primo è quello *Studio di testa*[36] nel quale per un certo periodo la critica ha riconosciuto un ritratto del pittore Bachelier abbigliato come tesoriere dell'Accademia di San Luca (per via del medaglione indossato). Tuttavia, gli studiosi sono ormai concordi nel ritenere questa attribuzione grossolana e fantasiosa, riconducendo l'opera a un più verosimile studio da modello abbigliato con un costume d'invenzione.[37]

Il soggetto, così diverso rispetto ai precedenti realizzati a pastello, porta ad un ulteriore livello la tecnica chardiniana. Era infatti realizzato

su di una forte base a sanguigna, utilizzata anche per definire alcuni tratti essenziali del volto come il naso e gli occhi. Queste e molte altre le innovazioni tecniche, che tuttavia servono a delineare un soggetto più tradizionale rispetto ai precedenti, e che rimarrà una sorta di caso isolato nella produzione di Chardin.[38]

Nel 1775 è la volta di un altro autoritratto realizzato congiuntamente al *Ritratto di Madame Chardin*,[39] la seconda moglie Françoise Marguerite Pouget (1707-1791) con la quale l'artista si congiunse nel 1774. Anche di questo soggetto ci restano due versioni. Sembra che nella seconda moglie Chardin poté trovare in più occasioni aiuto e conforto, anche a riguardo l'annosa gestione dei conti dell'Accademia.[40] L'opera, secondo i Goncourt, sorpassò addirittura l'autoritratto nella resa della potenza artistica:

> Et pourtant son chef-d'oeuvre n'est point encore là: c'est dans le portrait de sa femme qu'il révèle tout son feu, toute la puissance de sa verve, la force et la fièvre de son exécution inspirée. Jamais la main du peintre n'eut plus de génie que dans ce pastel, plus d'audace, plus de bonheur, plus d'éclairs.[41]

La stessa verità e verosimigliante potenza protagonista degli autoritratti è qui riproposta nel ritratto della moglie dal viso sereno e cordiale, così lontano dalle tante effigi di signore primo settecentesche che solitamente conosciamo. Seppure, infatti, all'idealizzazione non venga concessa nemmeno una comparsata, il ritratto armonioso tanto nella cromia quanto nelle forme pare traspirare quella funzione pacificatrice che, evidentemente, la moglie dovette rivestire nei confronti del marito pittore.

Nell'*Autoritratto con visiera*, controparte di quello di *Madame*, Chardin smitizza ulteriormente la propria figura rappresentandosi in abiti che Proust divertito non esitò a definire simili a quelli di "un vecchio turista inglese"[42]:

> Chardin nous regarde-t-il ici avec la fanfaronnade d'un vieillard qui se ne prend pas au sérieux, exagérant, pour nous amuser ou montrer qu'il n'en est pas dupe, la gaillardise de sa bonne santé encore alerte, de son humeur encore brouillonne [...][43]

E non ne rimase indifferente nemmeno Cezanne che in una lettere a Emile Bernard del 1904, seppure travisando alcuni aspetti peculiari del rapporto che Chardin ebbe con la propria arte e la propria immagine tramandata tramite gli ultimi pastelli, scriveva:

> Vous vous reppelez le beau pastel de Chardin, armé d'une paire de besicles, une visière faisant auvent? C'est un roublard ce peintre.[44]

Al Salon del 1777 l'artista torna agli studi di teste, si presenta con il pastello *Testa di vecchia*[45] e con due ritratti di bambini. Il primo pare essere uno studio eseguito alla maniera di Rembrandt riferendosi, in particolare, all'esemplare eseguito dall'olandese oggi all'Ermitage.[46] L'omaggio, oltre a ricalcare quanto già ampiamente riportato, rappresenta ancora una volta prova tangibile di quanto Rembrandt fosse, allora, ammirato più che mai in Francia.

Assieme a questo e rispetto a questo, si poterono vedere esposti anche due ritratti di fanciulli, che generarono un vero e proprio "caso" al Salon di quell'anno come si legge in un brano tratto dal *Nécrologe des Hommes Célèbres* 15 (Paris 1780):

> There has been much talk of the hight quality of the last Salon. The queen and the whole royal family wanted to see it, and showed that they liked it. One of the pieces most enjoyed by Mme. Victoire whose enlightened opinion it is the aim of the best artists to obtain, was a small painting by M. Chardin representing a little *Jaquet*. She was so struck by the truth of this figure that the very next day this princess sent M. le comte d'Affry to the painter with a gold box, as proof of the esteem in which she held his ability.[47]

Leggendo non ci stupisce scoprire come una delle figlie di Luigi XV non esitò a inviare a Chardin una scatola d'oro come omaggio per la sua bravura, e non ci stupisce nemmeno constatare come tale predilezione nacque in seguito all'ammirazione sorta per quei ritratti di fanciulli nei quali l'artista eccelleva da sempre, con qualsiasi mezzo espressivo. La delicatezza e la dignità dell'infanzia portata in luce, per fare un esempio, nel *Bambino con la trottola*,[48] o il *Castello di carte*,[49] rimasero le stesse e, forse, ancor più valorizzate dalla soave tecnica del pastello, perfettamente calzante a soggetti di questo genere.

I due ritratti in questione sono il *Ritratto di fanciulla*[50] e quello *di fanciullo*[51] che appartennero alla principessa Matilde Bonaparte (figlia di Girolamo Bonaparte e nipote di Napoleone) e che i Goncourt nel loro resoconto del 1862 ritennero due falsi.[52] Tuttavia l'autografia e la paternità dei pastelli è stata accertata dal ritrovamento del catalogo dell'esposizione del 1777 appartenuto a Gabriel de Saint-Aubin, il quale li schizzò brevemente a lato del trafiletto a questi dedicato.

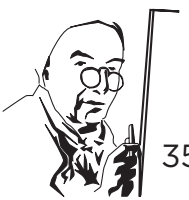
L'anno del congedo dal pastello, dalla pittura, dalle scene fu il 1779, quando poco prima di morire il francese espose per l'ultima volta al Salon parigino.

Col numero 55 in catalogo, egli presentò "più studi di teste a pastello"[53], e l'*Autoritratto con cavalletto*[54] dove ripropone, seppur modificata, la composizione del primo autoritratto del 1771. Chardin sceglie di tornare su quella composizione che evidentemente riteneva molto efficace, esplicitando una volta di più la propria professione, il proprio fare artistico nel senso materiale del termine, il proprio io e la propria arte.

Davanti a sé ora Chardin ha il suo cavalletto e con la mano destra solleva verso la tela lo strumento del mestiere degli ultimi anni, un pastello rosso. Il suo aspetto appare lievemente smagrito, ulteriormente solcato da rughe ancor più evidenti, e lo sguardo ha perso la vivacità che aveva qualche anno prima.

Chardin che sapeva raffigurare solo ciò che poneva davanti ai suoi occhi, si rappresenta esattamente così come questi lo vedevano allo specchio. Egli, preso dall'estremo atto di quella creazione artistica che ha dominato la sua intera esistenza, lascia un'ultima immagine di sé fiera, fuori dal coro e personale come lo era stata la sua carriera, scegliendo di rappresentarsi, come fece Rembrandt in uno degli ultimi autoritratti, con quegli strumenti del mestiere amici di una vita e simbolo degli oggetti tanto amati e protagonisti delle sue opere. In un assordante silenzio, Chardin sceglie di salutarci così, con un sorriso appena accennato o forse nascosto, il pudore e la fierezza che sempre lo contraddistinsero.

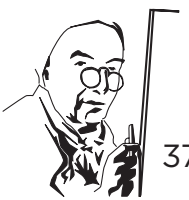
Alle magiche parole di Proust che, seppure riferite all'autoritratto del 1771, colgono pienamente l'essenza anche di quest'ultimo autoritratto, lasciamo la conclusione:



Allez voir, dans la galerie des Pastel, les portaits que Chardin fit de lui-même, à soixante-dix ans. Audessus de l'énorme lorgnon, descendu jusqu'au bout du nez qu'il pince de ses deux disques de verre tout neufs, tout en haut des yeux éteints, les prunelles usées sont remontées, avec l'air d'avoir beaucoup vu, beaucoup raillé, beaucoup aimé, et de dire avec un ton fanfaron et attendri: "Hé bien oui, je suis vieux!" Sous la doceur éteinte dont l'âge les saupoudrées, elles ont de la flamme encore. Mais les paupières fatigues comme un fermoir qui a trop servi son corps, se peau elle aussi a durci et passé. Comme l'étoffe elle a gardé, Presque avivé ses tons roses et par endroits s'est enduite d'un sorte de nacre dorée. Et l'usure de l'une rappelled à touts moments les choses finissantes, depuis les tisons qui meurent, les feuilles qui pourrissent, les soleils (qui) se couchant, les habits qui s'usent et les homes qui passent, infiniment délicats, riches et doux. On s'etonne en regard comme le plissement de la bouche est exactement commandé par l'ouverture de l'oeil à laquelle obéit aussi le froncement du nez. Le moindre pli de la peau, le moindre relief d'une veine est la traduction très fèdele et très curieuse de trois originaux correspondants: le caractère, la vie, l'émotion présente. Désormais, dans la rue, ou dans votre maison, j'espère que vous vous pencherez avec (un) intérêt respectueux sur ces caractères uses qui, si vuous savez les déchiffrer, vous diront infiniment plus de choses, plus saisissantes et plus vives que les plus venerable manuscrits.[55]

NOTE

1. *Chardin* 2010, p. 200. [↑]
2. Citato in *Chardin* 1999, p. 324. [↑]
3. Citato da P. Rosenberg in *Chardin* 1979, p. 366. [↑]
4. Autore anonimo, *École de la miniature*, edito per la prima volta a Parigi e Rouen nel 1673. La riedizione tedesca del 1708 venne curata da Louis e Henri van Dole. [↑]
5. Per notizie più estese a riguardo si veda la voce "Chaperon" in Jeffares 2006. [↑]
6. Chaperon P.R., *Traité de la peinture au pastel*, Defer de Maisonneuve, Paris, 1788, pp. 10-11.[↑]
7. *Chardin* 2010, p. 37. [↑]
8. Lady E. F. S. Dilke, *Chardin et ses ouvres à Potsdam et à Stockholm*, in "Gazette des Beaux-Arts" 22.1899, p. 395. Citato in Folds McCullagh, Rosenberg 1985/86, p. 46. [↑]
9. *Chardin* 2010, pp. 46-47. [↑]
10. A tal proposito si veda Folds McCullagh, Rosenberg 1985/86, p. 43, 57 nota n. 1. Inoltre Pierre Rosenberg in *L'opera* 1983, pp. 113-114, identifica dodici pastelli. Un tredicesimo pastello, oggi perduto, è conosciuto tramite il disegno che realizzò Gabriel de Saint-Aubin partendo dall'originale di Chardin esposto al Salon del 1777. [↑]
11. *L'opera* 1983, p. 43. [↑]
12. Citato in Duret-Robert 1986, p.49. [↑]
13. *Chardin* 1979, p. 366. [↑]
14. Folds McCullagh, Rosenberg 1985/86, p. 48. [↑]
15. Citato in *Ibidem*. [↑]
16. Al direttore dal 1748 veniva affidato il compito di allestire le mostre dei Salon. In quanto rappresentante del re egli esercitava, pertanto, un esplicito controllo sul gusto ufficiale rappresentato nel Salon. A tal proposito si veda la voce *Salon in, Dizionario della pittura e dei pittori*, vol. 5, Torino 1994. [↑]
17. Il 17 gennaio 1775 il ritratto eseguito da La Tour fu posto nella sala riunioni dell'Accademia, alla cerimonia presenziò lo stesso Chardin. [↑]
18. Folds McCullagh, Rosenberg 1985/86, p. 50. Si veda inoltre *Chardin* 2010, p. 203. [↑]
19. *Chardin* 2010, p. 202. [↑]



20. Sull'attività di Chardin come disegnatore si veda Rosenberg 1983, pp. 69-94. [↑]
21. J.-B.-S. Chardin, *Busto di vecchio,* 1771, pastello, mm 450 x 370, USA, collezione privata. [↑]
22. J.-B.-S. Chardin, *Autoritratto con gli occhiali*, 1771, pastello, mm 459 x 379, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. [↑]
23. Valcanover 1966, scheda n. 193. [↑]
24. Simmel 1991, p. 105. [↑]
25. Simmel 1985, p. 146. [↑]
26. *Ibidem*. [↑]
27. Per una descrizione più approfondita a questo riguardo si veda Valcanover 1966. [↑]
28. Come osserva John T. Paoletti, Michelangelo nel ritratto di Giuliano Bugiardini è ritratto con questo copricapo, probabile reminiscenza del ritratto donatelliano attribuito a Paolo Uccello e oggi al Louvre. Il ritratto di Donatello utilizzato nella seconda edizione delle *Vite* vasariane deriva da quest'ultimo prototipo. Infine lo stesso Orcagna nel presunto ritratto del tabernacolo di Orsanmichele mostrerebbe il medesimo copricapo come identificativo della propria professione. Si veda in proposito l'articolo di John T. Paoletti, *Michelangelo's masks*, in "The art Bullettin" LXXIV.1992, p. 432 nota n.3. [↑]
29. In tempi più prossimi a Chardin non mancheranno di ritrarsi con il turbante soprattutto alcune artiste come la fiorentina d'origini inglesi Maria Cosway, o la stessa Vigée Le Brun che esegue un probabile autoritratto proprio a pastello. [↑]
30. Citato in *Chardin* 1999, p. 324, n. 96. [↑]
31. La citazione riportata in *Chardin 1699-1779*, Paris 1979, p. 364 scheda n. 134, è tratta da *Plaintes de M. Badigeon, marchand de couleurs, ou les critiques du Salon de 1771*, pp. 10-11. [↑]
32. Citato in *Chardin* 1979, p. 364, scheda n. 134. [↑]
33. Folds McCullagh, Rosenberg 1985/86, p. 50. [↑]
34. *Ibidem*. [↑]
35. Valcanover 1966, scheda n. 192. [↑]
36. J.-B.-S. Chardin, *Studio di testa*, 1773, pastello su carta, mm 554 x 442, Cambridge Massachussets, Harvard University, Fogg Art Museum. [↑]
37. Valcanover 1966, scheda n° 193. Si veda inoltre Folds McCullagh, Rosenberg 1985/86, p. 50. [↑]
38. Idem, pp. 50-51. [↑]
39. J.-B.-S. Chardin, *Ritratto di Madame Chardin*, 1775, pastello su carta, mm 460 x 385,

Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. [↑]

40. *Chardin* 1979, pp. 366-369, scheda n. 135. Si veda inoltre *Chardin* 1999, p. 326, scheda n. 97. [↑]
41. Citato in *Chardin* 1999, p. 326, scheda n. 97. [↑]
42. Valcanover 1966, scheda n. 194. [↑]
43. Citato in *Chardin* 1999, pp. 328-329, scheda n. 98. [↑]
44. Citato in *Ibidem*. [↑]
45. J.-B.- S. Chardin, *Testa di Vecchia,* 1776, pastello, mm 460 x 380, Besaçon, Musée des Beaux-Arts. [↑]
46. Rembrandt Harmensz Van Rijn, *Portrait of an Old Woman*, 1654, olio su tela, cm 109 x 84, San Pietroburgo, State Ermitage Museum. [↑]
47. Citato in inglese in Folds McCullagh, Rosenberg 1985/86, p. 52; e in *Chardin* 1979, p. 374, scheda n. 139. [↑]
48. J.-B.-S. Chardin, *Bambino con la trottola (Ritratto di Auguste-Gabriel Godefroy)*, 1737-38, olio su tela, cm 67 x 76, Paris, Musée du Louvre. [↑]
49. J.-B.-S. Chardin, *Il castello di carte*, 1737, Olio su tela, cm 82.2 x 66, Firenze, Galleria degli Uffizi. [↑]
50. J.-B.-S. Chardin, *Ritratto di fanciulla*, pastello su carta, mm 464 x 390, Ginevra, Collection Jena Bonna. [↑]
51. J.-B.-S. Chardin, *Ritratto di fanciullo*, pastello su carta, mm 465 x 390, Ginevra, Collection Jena Bonna. [↑]
52. *Chardin* 2010, p. 203. [↑]
53. Valcanover 1966, scheda n. 201. [↑]
54. J.-B.-S. Chardin, *Autoritratto con cavalletto*, 1779, pastello su carta, mm 405 x 325, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. [↑]
55. Citato in *Chardin* 1999, p. 324, n. 96. [↑]

BIBLIOGRAFIA

— Chaperon P.R., *Traité de la peinture au pastel*, Paris 1788.

— *Chardin 1699-1779*, catalogo della mostra (Parigi, Cleveland, Boston 1979) a cura di P. Rosenberg, S. Savina, Paris 1979.

— *Chardin*, catalogo della mostra (Paris, Düsseldorf, London, New York 1999-2000) a cura di P. Rosenberg, Paris 1999.

— Chardin. *Il pittore del silenzio*, catalogo della mostra (Ferrara 2010) a cura di P. Rosenberg, Ferrara 2010.

— Duret-Robert F., *Quand Chardin représentait Chardin,* in "Connaissance des arts", 410.1986, pp. 48-49.

— Folds McCullagh S., Rosenberg P., *"The supreme triumph of the old painter": Chardin's final work in pastel*, in "Museum studies", 12.1985/86, pp. 42-59.

— Jeffares N., *Dictionary of pastellists before 1800*, London 2006, edizione online *www.pastellists.com*

— *L'Opera completa di Chardin*, presentazione e apparati critici e filologici di P. Rosenberg, Milano 1983.

— Rosenberg P., *The issue of Chardin as a Draftsman*, in P.Rosenberg, Chardin: new thoughts, 1983, pp. 69-94.

— Rosenberg P., *Chardin studies*, in "The Burlington magazine", 129.1987, pp. 116-118.

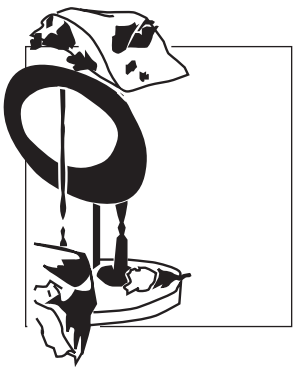
— Rosenberg P., *Poussin et Chardin: deux autoportraits*, in "Il più dolce lavorare che sia: mélanges en l'honneur de Mauro Natale", F. Elsig, N. Etienne, G. Extermann (a cura di), Cinisello Balsamo 2009, pp. 443-445.

— Simmel G., *Il volto e il ritratto*, Bologna 1985.

— Simmel G., *Rembrandt. Un saggio di filosofia dell'arte*, a cura di G. Gabetta, Milano 1991.

— Valcanover F., *Jean Siméon Chardin*, Milano 1966.

— Wildenstein G., *Chardin*, Zurich 1963.



Donne in punta di pastello, da Rosalba Carriera a Mary Cassatt

di ELISABETTA MORICI

La tecnica del pastello si incontra già dal Cinquecento in Francia e in Italia, raggiungendo la sua massima diffusione in ambiente francese tra il 1720 e la fine del secolo dei Lumi. Nel manuale per pittori che desiderano dedicarsi a questo genere, scritto da Paul Romain Chaperon nel 1788, leggiamo:

> Questo genere di pittura è di una facilità particolare. A tale vantaggio aggiunge quello di non diffondere alcun odore, né di causare alcuna lordura, di poter venire interrotto quando si voglia e del pari ripreso [...] Nessun altro genere di Pittura si avvicina altrettanto alla realtà. Nessuno produce tonalità così vere.[1]

È un manuale completo che tratta delle sostanze che compongono i vari colori, dei processi per la loro fabbricazione, dei leganti da usare, del migliore uso che si può fare di questo medium e delle regole operative che il pittore deve seguire per ottenere i migliori risultati. Benché il Seicento sia stato il secolo nel quale vengono poste le basi per la piena autonomia artistica della tecnica, per dipinti religiosi nonché mondani è proprio il secolo dei lumi che lo consacra, considerando che troviamo dedicata al pastello una voce dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert al volume XII. Una descrizione esauriente che spiega ogni particolare della tecnica e che ci fa comprendere perché, ad ogni gentiluomo che voleva intraprendere un Grand Tour, veniva consigliato di munirsi di *crayons* per poter fissare facilmente e senza sporcarsi i momenti più suggestivi del viaggio. In verità, non era sempre facile riuscire a procurarsi dei pastelli di buona qualità, almeno fino alla seconda metà del Settecento, pur se la fabbricazione di questo fece dei progressi notevoli: potevano essere troppo forti e lasciare segni eccessivi se usati a secco, o essere troppo deboli e quindi poco adatti ad essere acquerellati.

Per questi motivi, probabilmente, la tecnica del pastello cominciò ad essere considerata la più adeguata anche per la categoria femminile: le donne che avessero voluto cimentarsi nella produzione di piccoli disegni sarebbero state aiutate da una tecnica che permetteva loro di continuare le normali attività familiari e di poter avere risultati decorosi con poca applicazione. Naturalmente tutto questo rispondeva ad un ragionamento maschile che tendeva ovviamente a relegare ai margini delle arti la componente femminile, lasciandole solo uno spazio ben definito e, secondo l'opinione corrente, che non avrebbe potuto produrre eccessivi danni.

Tuttavia non si erano tenute in conto le statuarie figure di donne che si sono rivelate sin dalla più tenera età delle personalità complete e battagliere, capaci di raggiungere gli apici della pittura, tanto da riuscire a far salire di grado anche l'arte del pastello.

Proprio Rosalba Carriera fu colei che promosse in Francia il ritratto a pastello di stampo più moderno e più consono ai gusti della società della Reggenza, divenendo una delle donne più ammirate e seguite dai colleghi uomini. Quando parliamo di pastello è impossibile non correre con la mente alle sue opere ed alla sua arte, perfetta ambasciatrice del periodo Rococò e donna incredibilmente moderna al contempo.

Rosalba Carriera nacque a Venezia nel 1673 da una famiglia di modesta tradizione pittorica, e il padre era un impiegato della Repubblica di Venezia; il nonno, così come il figlio, era un pittore dilettante, ma non sappiamo in quale modo Rosalba possa essere giunta alla pittura, studiata insieme alla musica ed al ricamo, usuale occupazione delle fanciulle dell'epoca.

Le notizie certe su di lei ci pervengono da un notevole epistolario che ci è stato tramandato e dai suoi *Diari*, che frequentemente hanno permesso di confermare la paternità delle sue opere. Alla stessa pittrice si deve un affascinante scritto, che si conserva all'Archivio di Stato di Venezia[2], intitolato *Maniere diverse per formare i colori nella Pittura*. Attraverso la lettura di questo interessante trattato, che si presenta sotto forma di un vero e proprio ricettario, conosciamo i segreti dell'artista sul modo di ottenere i colori della sua preziosa tavolozza e su come questi fossero poi utilizzati, con puntualità, nella realizzazione dei ritratti.

Una figura di donna colta, che terrà contatti con importanti personalità maschili che la rispettavano ed ammiravano:

> "[...] l'ornamento d'Italia e [la] prima pittrice de l'Europa."[3]

Scrisse così il suo amico inglese Cristiano Cole, segretario del futuro console inglese Joseph Smith, nel 1705, il quale la spinse a dedicarsi al pastello e le fece avere contatti importanti che la portarono a conoscere Pierre Crozat (Tolosa 1661-1740), estimatore del pittore Watteau e generoso collezionista, oltre che Pierre-Jean Mariette (Parigi 1694-Parigi 1774), figura chiave nella cultura artistica francese del periodo.

L'amico ed antiquario Anton Maria Zanetti (1680-1767), collezionista di gemme preziose, scrive di lei nel 1733: "Questa famosa pittrice è dotata di un singolare dono nel far squisiti ritratti sì in miniatura che con pastelli, di una vaghezza, bellezza e somiglianza rarissima."[4]

La sua prima preparazione avvenne con il pittore Giuseppe

Diamantini (Fossombrone 1621-1705), per poi passare sotto l'egida di Antonio Balestra (Verona 1666-1740) il quale, dopo essere stato a Roma come allievo di Carlo Maratta, deve aver infuso nell'arte della giovane Rosalba la dolcezza e la grazia che lei stessa, nei suoi *Diari*, avvicina all'arte del Correggio. La sua arte dimostrò di essere stata influenzata anche dall'artista fiorentino Benedetto Luti (Firenze 1666-Roma 1724), apprezzatissimo artista alla corte di Cosimo III de' Medici, che lo inviò a Roma dove si cimentò soprattutto in pastelli e divenne insegnante all'Accademia di Francia in palazzo Mancini. Non esistono prove certe che la Carriera conoscesse le opere del Luti, ma le loro amicizie erano praticamente le stesse; nel *Ritratto d'Uomo* del Luti conservato al Victoria and Albert Museum di Londra, firmato e datato 1718, la sua pittura sembra avvicinarsi talmente a quella di Rosalba Carriera, per l'effetto dolce ed introspettivo al tempo stesso, che viene spontaneo pensare ad uno scambio di ispirazione fra i due.

La prima notizia di un pastello realizzato dalla Carriera è del 1703, un ritratto dello Zanetti che fu ammirato dal pittore Crespi a Bologna; nel 1705 viene ammessa all'Accademia di San Luca in Roma, ed il suo saggio fu una miniatura di *Fanciulla con colomba*, ancora oggi conservata in loco, dove lei stessa si presenta come "pittrice e miniatrice veneziana". E' probabilmente il 1708 l'anno nel quale Rosalba comincerà a dipingere esclusivamente a pastello, tanto che, su 440 opere accettate dal catalogo della Sani[5], ben tre quarti sono delle pitture a pastello.

Il momento più importante per la svolta della sua carriera arriva nel 1720 quando sua sorella Cecilia sposa il pittore Gian Antonio Pellegrini (Venezia 1675-1741), il quale influenza fortemente l'arte della Carriera,

che da questo momento in poi diviene più fluida e luminosa.

Insieme a lui e a sua sorella partirà per Parigi, che conquisterà letteralmente con la sua arte nuova e fresca. Viene ammessa immediatamente alla Académie Royale e comincia a produrre un tale numero di ritratti che, secondo i suoi *Diari*, ammontano a cinquanta.

Il successo parigino contribuì fortemente alla diffusione del ritratto a pastello come genere d'élite, e molti artisti francesi furono indotti a intraprendere questa strada, specializzandosi a loro volta in questa tecnica. La sua presenza a Parigi riempirà un vuoto artistico, tanto che pittori come Maurice Quentin de La Tour e Jean-Baptiste Perroneau cominciarono a dipingere ritratti a pastello che permettevano di fermare con grande immediatezza un'espressione viva e fugace dei loro personaggi.

Soggetti come *Ragazza con la colomba* vennero copiati da molti artisti francesi, rinnovando il loro linguaggio secondo uno sguardo più intimista ma leggero e vaporoso, grazie anche alla tecnica sofisticata che potevano studiare nelle opere dell'italiana.

Quest'ultima fu invece influenzata da Watteau, al quale fece anche un ritratto, oggi identificato con quello di *Gentiluomo* del museo Civico di Treviso.

Nel suo soggiorno parigino, che durò circa un anno, Rosalba ritrasse i personaggi più in vista della capitale, fra cui anche il re Luigi XV: essere ritratti dalla Carriera significava aumentare il prestigio e la propria importanza. La sua arte, seppure senza grandi scosse e cambiamenti,

raggiungerà in questi anni la sua maturità, caratterizzata da delicate sfumature di colore e dalla straordinaria abilità nell'infondere espressioni intense e personali.

Il successo la porterà ad andare dagli Este a Modena, nel 1723, e poi a Vienna nel 1730, chiamata dal cognato impegnato in quella corte. La sua pittura rimane immutata e si arricchisce di *Allegorie delle Stagioni*, come quelle oggi conservate nelle collezioni reali di Windsor e all'Ermitage di San Pietroburgo, ed ancora *Allegorie degli Elementi*, delle *Virtù*, o soggetti religiosi interpretati sempre in chiave allegorica; spesso alcune di esse sono difficili da decifrare, considerando la libertà con la quale la nostra era solita prendere ispirazione dall'*Iconologia* del Ripa, repertorio mitologico ed iconografico più usato dagli artisti del Settecento. Possiamo trovare in tutta la sua pittura dal tratto morbido e leggero, dalla tavolozza luminosa e leggermente polverosa, effetto ottenuto sapientemente con l'utilizzo dei pastelli a secco, giovani fanciulle atteggiate in modo sensuale ed elegante, drappeggiate con stoffe di varie fogge e consistenze, e con elementi che possono aiutare, a volte, a ricondurci alla morale nascosta nell'opera.

Meno frequenti furono i suoi pastelli di carattere religioso, quasi tutti realizzati nel periodo maturo della sua lunga vita; alcuni di essi furono purtroppo distrutti nel bombardamento di Dresda della seconda guerra mondiale. I due pastelli conservati nei depositi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, e che provengono dalla Collezione Pisani che era conservata nella villa Stra sulle rive del Brenta, raffigurano un *Cristo benedicente* ed una dolce *Madonna*, entrambi resi con una tecnica elevatissima; l'eco della pittura del Cinquecento e,

soprattutto, di Correggio, torna qui a farsi sentire, sia per i gesti che per le espressioni sospese e struggenti dei volti. Il Cristo, soggetto più volte intrapreso da Rosalba, è presentato a mezzo busto con entrambe le mani visibili nel gesto benedicente. Lo sguardo penetrante e la luminosità della pelle che si esalta grazie alla brillante scelta del blu e del rosso delle stoffe, rende questa opera suggestiva e mistica.

La sua produzione fu tanto vasta anche perché, tornando a Venezia, organizzò un atelier tutto al femminile, nel quale, oltre alle sue sorelle Angela e Giovanna, troviamo altri nomi degni di nota che non seguiranno pedissequamente l'arte della loro maestra, ma cercheranno di trovare, nell'arte del pastello, un loro originale modo di esprimersi.

Così sarà per Felicita Sartori (Pordenone 1714-Dresda 1770), la sua allieva prediletta, o per Marianna Carlevarijs (Venezia 1703-post 1750), figlia del pittore Luca, che produrranno tante opere che forse ancora oggi, nelle varie collezioni del mondo, sono attribuite alla stessa Rosalba.

Sua sorella Giovanna, inoltre, era solita occuparsi delle repliche di alcune opere più richieste, ed anche delle rifiniture di opere autografe, rendendo oggi arduo definire i confini delle collaborazioni anche per la mancanza di termini di confronto che non siano le opere della sola Rosalba.

L'atelier della Carriera era anche un luogo di incontro, una sede privilegiata di dotte discussioni pittoriche, letterarie e musicali ben nota non solo al bel mondo veneziano, ma anche alla cultura europea, come riportano i carteggi e le memorie dei Grand Tour. Il carattere

della ritrattistica a pastello della Carriera, capace di fondere la svaporata grazia settecentesca con la sottile introspezione psicologica del personaggio effigiato, fu la ragione del suo incredibile successo internazionale. Spetta a lei, infatti, l'aver dato nuovo impulso e definizione a questo genere pittorico, sottraendolo ad una resa troppo realistica e paludata a favore, invece, di una dimensione edulcorata e intimista della raffigurazione del 'vero', fino a rendere il ritratto una 'irrinunciabile moda'.

Essendo una donna a capo di una bottega fiorente, la Carriera non si è sottratta nemmeno al ruolo di sperimentatrice di tecniche e materiali. *Maniere diverse per formare i colori nella Pittura* è il trattato, o ricettario, composto proprio per l'attività didattica nel suo atelier, e che ci rende un'immagine di Rosalba particolarmente interessante. Le chiome dolci e vaporose, gli incarnati diafani, le stoffe di velluto, vengono realizzate con pastelli che la Carriera, non sempre soddisfatta di quelli che poteva comperare, come risulta da molti documenti, si faceva fare o preparava da sé, utilizzando sempre materie prime molto povere fra le quali anche l'urina.

Per il colore giallo ad esempio:

> Si prenda un vaso simile a quello del numero II. Si strittola bene la grana di Avignone, si mette in un vaso, e si empie con dell'orina chiarificata, nella quale sia stata sciolta avanti mezza libra d'allume in polvere. Dopo averlo ben bene turato mettetelo al sole o al caldo di un forno un mese; il colore è fatto. Questo non si fa svaporare. Si gomma colla gomma arabica, e ve ne va molta.[6]

Ma anche lo sterco di cane, seccato, pestato e stemperato in un vaso d'orina, si rivelava ottimo per la produzione della cosiddetta "acqua azzurra".

Insieme all'urina di bambini o di adulti chiarificate, però, utilizzava nei suoi mortai anche fiori all'apice della maturazione, quando si presentavano turgidi di linfa e di colore, o erbe alle quali veniva strappata la delicatezza di una tinta naturalmente delicata, che conferisse al supporto la meravigliosa vitalità della natura stessa piuttosto che il peso di terre grevi. Da gladioli, papaveri, more ed altri frutti della natura, la sua bottega divenne il fulcro indiscusso del rinnovamento dell'arte Rococò, portando Venezia di nuovo fra le grandi città artistiche e dando alla figura della donna una importanza che in campo artistico non aveva mai raggiunto fino a quel momento.

Purtroppo gli ultimi anni della sua vita, a cominciare dal 1745, saranno caratterizzati da una malattia agli occhi che la condurrà alla cecità. Il suo ultimo autoritratto a pastello ce la presenta con l'alloro sul capo, ma con una espressione dura e severa, dal volto molto invecchiato, di una tale indagine psicologica da sembrare già figlia di un'arte realistica.

La sua allieva prediletta, Felicita Sartori, unì all'arte del pastello l'interesse per la miniatura; pochi sono i dipinti certi che ci rimangono di questa artista, figlia di un notaio di Pordenone, che arrivò a Venezia nella bottega della Carriera nel 1728 circa. Le opere che possono oggi essere affiancate al suo nome sono solo miniature, delle quali 19

conservate a Dresda, o pastelli e oli che copiano alcuni ritratti della sua Maestra; il suo autoritratto a pastello è passato alla casa d'aste Lempertz di Colonia nel 1996. Per tutta la vita rimase legata a Rosalba Carriera, anche quando fu invitata nel 1741 da Franz Joseph von Hoffmann cancelliere di Augusto III di Sassonia e re di Polonia, in Germania dove poi lo sposerà. La conoscenza del suo futuro marito fu propiziata proprio dal fatto che il sovrano era un grande ammiratore della pittura di Rosalba Carriera e per ben due volte, nel 1713 e nel 1716, visiterà la bottega di Rosalba in San Vio sul Canal Grande. Sarà lui infatti il committente delle Allegorie dei Quattro Elementi, opere tarde della grande artista veneziana conservate a Dresda.

Per Marianna Carlevarjis, se possibile, le notizie sulla sua vita e sulla sua arte sono ancora più scarne; figlia del ben più famoso vedutista Luca, ne conosciamo incredibilmente la data di nascita, il 25 novembre del 1703, che viene citata da Temanza nel suo *Zibaldone* del 1738[7] proprio nella parte dedicata al padre di Marianna. E' probabilmente lei che subentra alla guida della bottega di Rosalba Carriera al sopraggiungere della cecità di quest'ultima; la sorella di Rosalba, Giovanna, era già morta nel 1737. Le sole opere che possono ascriversi al suo corpus pittorico sono conservate in Ca' Rezzonico dal 1906: i quattro ritratti di membri della famiglia di Gerolamo Maria Balbi, realizzati fra il 1735 e il 1740, con il ritratto di sua moglie e dei loro due figli. Sono realizzati a pastello con notevole attenzione alle vesti sontuose ed ai dettagli preziosi, mentre i volti risultano distaccati e bamboleggianti, ma con una tecnica sofisticata per la resa luminosa che è figlia della bottega della quale faceva parte. Sono forse suoi due

ritratti che vengono citati dal Fiocco[8], ma che risultano di ubicazione sconosciuta, e che erano firmati e datati al 1750, anno probabile della sua morte poiché non abbiamo ulteriori notizie di Marianna. Secondo Bernardina Sani è inoltre suo anche il ritratto a pastello di sconosciuto conservato alla Pinacoteca di Brera datato al 1737 e che riprende le caratteristiche di serenità e distacco delle altre sue opere.[9]

Fra le allieve di Rosalba, nominata in una delle sue innumerevoli lettere, va ricordata anche Margherita Terzi, della quale però non si conosce nessuna opera. La lettera, datata 22 luglio 1756[10], viene scritta a Rosalba Carriera da Katherine Read che invia i suoi complimenti a Margherita, offrendosi di spedirle altra carta per lavorare; un'antica fonte[11] del 1752, inoltre, ci racconta di un lascito effettuato da Rosalba Carriera per sua sorella Maria e per lei, che viene nominata come allieva della pittrice, senza però aggiungere ulteriori informazioni.

La forza dei pastelli di Rosalba Carriera, come già detto, fece proseliti in Francia fra molti pittori, come Perroneau e La Tour. Proprio quest'ultimo è stato il maestro di una originale pastellista francese Marie–Suzanne Giroust, sposata con il pittore svedese Alexander Roslin e conosciuta proprio con questo nome. Nata a Parigi nel 1734, suo padre è stato uno dei più importanti gioiellieri del re, ma rimase orfana in tenera età crescendo con dei parenti. Cominciò ad interessarsi di pittura dagli anni Cinquanta del XVIII secolo, come allieva di La Tour, che le insegnò l'arte della pittura a pastello, per poi passare all'insegnamento di Joseph Marie Vien, del quale tenne a battesimo un figlio. Proprio nello studio di Vien incontrò il pittore Roslin nel 1754, che divenne suo marito malgrado il dissenso della

famiglia perché era di religione protestante. Grazie all'intercessione del protettore di Roslin, il Conte de Caylus, il loro matrimonio venne celebrato il 5 gennaio del 1759; dalla loro unione nacquero tre figli maschi e tre figlie femmine.

Nel giro di poco tempo la sua arte conquistò un posto importante, tanto che anche suo marito valutava l'arte al pastello di Marie-Suzanne superiore alla sua. Esempio chiarissimo del raggiungimento di chiara fama è l'articolo pubblicato sulla rivista *Feuille Nécessaire* del 2 aprile 1759 che parla in termini lusinghieri dei suoi ritratti a pastello:

> Les femmes partagent aujourd'hui avec les hommes tous le genres de talens: à l'égard de la Peinture, si leur composition n'est pas toujours aussi hardi, la beauté du coloris se trouve plus souvent dans leurs Ouvrages. Madame Rosselin, Elève du célèbre M. de la Tour, a fini depuis peu divers morceaux en Pastel, dans lesquels on remarque la fraîcheur & la vérité du coloris de cet excellent maître. Elle réussit particulierement dans le portrait, elle saisit très-bien la ressemblance & le ton de la carnation. Nous donnerons le détail de quelques-uns de ses Tableaux, dès qu'elle y aura mis la derniere main.[12]

Nel 1770 venne ammessa all'Accademia di Pittura e Scultura, cosa accaduta ad altre pochissime donne prima della rivoluzione francese. La sua arte apparve subito di alto livello, con ritratti che desiderano cogliere introspettivamente l'aspetto del personaggio, ma senza venir meno alla descrizione delle vesti e degli apparati di riconoscibilità; il ritratto dello scultore Jean Baptist Pigalle, realizzato nel 1770 per la sua ammissione all'Académie oggi conservato al Louvre di Parigi, è una sintesi perfetta di questo suo modo di fissare lo stato sociale e l'animo dei personaggi al contempo. Con colori vivi e lucenti, la resa della pelle è particolarmente attenta, segno di un'ottima tecnica

pastellista, tanto che quest'opera venne apprezzata da Denis Diderot che ne riportò un giudizio eccellente nella sua recensione al Salon del 1771:

> C'est un bon portrait, bien ressemblant et qui fait honneur à Mme Roslin; la couleur en est belle et vigoureuse. Et d'ailleurs, indépendamment de la bonté du tableau, quand il n'aurait que l'avantage de nous conserver les traits de M. Pigalle, ce morceau devrait toujours être cher aux amateurs, ainsi qu'aux artistes. Mme Roslin a donné ce tableau pour sa réception à l'Académie.[13]

Purtroppo, la sua vita fu interrotta all'età di trentotto anni per un cancro al seno che la uccise l'anno successivo, 1772. Rimangono di lei poco meno di 25 ritratti, fra i quali svettano quelli della moglie e del figlio del pittore Hubert, o dell'abate Le Monnier, particolarmente vibratile nella resa dell'incarnato; la sua tavolozza non molto varia è stata esaltata dall'effetto naturalistico che la sua tecnica è riuscita ad ottenere grazie a sfumature delicate ed effetti contemporaneamente vigorosi. Il suo autoritratto mentre dipinge il ritratto di La Tour, rimane uno dei più intriganti e una dichiarazione esplicita della provenienza della sua arte dall'insegnamento di questi.

La pittura a pastello dalla seconda metà del Settecento diviene sempre più frequentata da artisti specializzati in questa particolare tecnica, e molte sono le donne che la prediligono. Purtroppo, non sono molte le notizie che ci aiutano a ricostruire figure come Rosalba Bernini (Parma 1762-Milano 1829) e Sofia Giordano Clerc (Torino 1778-1829), che hanno contribuito a rendere indipendente e libera la strada per le donne pittrici di professione.

Con Rosalba Bernini, figlia di Clemente, pittore romano dedicatosi alla pittura di fiori ed animali, che risulta attivo a Parma come artista ed insegnante di disegno della Real Piaggeria dal 1760, incontriamo un'artista che diventerà famosa soprattutto per acquerelli botanici e faunistici, secondo l'insegnamento del padre. Sarà infatti lei a completare l'opera di Clemente con due nuovi volumi *dell'Ornitologia dell'Europa Meridionale*, che il padre aveva cominciato a produrre in conseguenza dell'interessamento del duca Ferdinando Farnese di Parma. Le tavole ad acquerello policromo che li decorano sono vivaci e puntuali, e denotano la capacità descrittiva che Rosalba poi utilizzerà anche nelle sue opere a pastello. Quest'ultima tecnica venne destinata esclusivamente alla realizzazione di ritratti, come riportato da antiche fonti. Alla Bernini sono attribuibili con certezza pochi pastelli: i ritratti del conte Luigi Colla e di sua moglie, oggi conservati presso il conservatorio delle Luigine di Parma, che rivelano una forte influenza del pittore Johan Zoffany (Francoforte sul Meno 1733–Strand-on-the-Green 1810), attivo a Parma in quegli stessi anni, così come quelli dei conti Castellina, del 1779, sempre a Parma, proprietà della famiglia Gambara. Di diverso tenore sono due ritratti femminili del 1799, proprietà dell' avv. Vigevani di Parma, dove il linguaggio neoclassico ha preso il sopravvento denotando una minore intensità nei volti. Il riconoscimento ufficiale per la sua professionalità arrivò nel 1780, quando fu eletta Accademica d'Onore nell'Accademia Clementina di Bologna, dove veniva descritta come "miniatrice romana". L'anno successivo, con il matrimonio, si trasferirà a Milano, dove lavorerà a lungo come illustratrice di volumi scientifici, sia con acquerelli, che con disegni a matita e penna e infine con la litografia, che fu l'ultima tecnica da lei frequentata,[14] e molto ricercata per i suoi ritratti a pastello e miniati oggi purtroppo andati perduti.

Sofia Giordano Clerc, invece, non fu figlia d'arte, ma il suo talento precoce si fece ben presto notare dal pittore Palmieri, e grazie all'aiuto del banchiere torinese Giacinto Vinay fu mandata a studiare pittura a Roma all'età di diciannove anni. Qui studiò pastello e miniatura con Therese Concordia Mengs Maron (Aussig 1725-Roma 1806), sorella di uno dei più importanti artisti del periodo neoclassico, Anton Raphael Meng. Con lei il suo linguaggio divenne sempre più classico e semplice, tecnicamente abile fino a cimentarsi nelle miniature su avorio. Dopo vari anni a Roma fece ritorno a Torino, sua città natale, richiesta anche dal suo benefattore Giacinto Vinay; nella capitale sabauda frequentò varie sessioni all'Accademia delle Scienze, dove conobbe il suo futuro consorte, il chirurgo Giordano, che sposò nel 1803.

Il suo autoritratto è conservato a Roma, nella collezione dell'Accademia di San Luca, quindi probabilmente realizzato in quel periodo di fecondo contatto e studio con la Mengs, mentre un altro è datato al 1805 ed è conservato alla Galleria Sabauda di Torino. In entrambi, il volto vivace ma serio ci si mostra con piglio risoluto, orgoglioso e consapevole della sua maestria. Il ritratto del banchiere Vinay è conservato alla Pinacoteca civica di Asti, e mostra un anziano uomo in marsina celeste dallo sguardo mansueto, senza alcun orpello o idealizzazione, con un linguaggio pittorico moderno che la contraddistinse e la fece apprezzare anche da Napoleone Bonaparte che Sofia ritrasse nel 1805, dopo averlo visto a teatro e averne schizzato i tratti del volto a sua insaputa. Napoleone, venuto a conoscenza di tale "impertinenza", volle conoscere questa elegante signora pittrice, alla quale poi fece recapitare una sua uniforme per poter degnamente portare a termine

il dipinto. Oggi questo ritratto, che non è un pastello, è conservato al Museo del Risorgimento in Palazzo Carignano a Torino.

La vicenda della Clerc ribadisce che Roma era ancora considerata il luogo di formazione per eccellenza di tutti coloro, italiani o stranieri, che volevano studiare le maggiori opere d'arte. Questo fu un altro fattore che contribuì al rapido sviluppo dello stile Neoclassico, dove Roma venne vista come un porto franco per lo scambio delle idee artistiche, tanto che quasi tutti gli artisti di una certa importanza vi trascorsero qualche anno studiando le antichità e i dipinti del Cinquecento classico. Non è quindi un caso se anche Therese Concordia Mengs, sorella maggiore di Anton Raphael, dopo un primo insegnamento paterno, viene mandata a studiare nella città eterna insieme a suo fratello nel 1741 e nel 1747. Suo padre, il pittore Ismael Mengs, era un miniaturista che la introdusse a questa tecnica di pittura considerata molto confacente alle mani femminili. A Roma la sua arte trova ispirazione e diviene anche membro dell'Accademia di San Luca nel 1765, anno nel quale sposa il pittore austriaco Anton Maron (Vienna 1733-Roma 1808), amico e seguace di suo fratello. Nel 1749 si converte al cattolicesimo e si stabilisce a vivere a Roma dal 1752. A questa data la sua fama è già ottima, sia come miniaturista che come pastellista, tanto che riceve uno stipendio regolare dal re di Sassonia. Pochi sono i pastelli che le sono attribuiti con sicurezza, ma in tutti la sua arte appare di altissima qualità, molto vicina allo stile di suo fratello sia per la tecnica che per l'approccio analitico del soggetto rappresentato, alla ricerca di una introspezione di carattere raffaellesco. Il ritratto di Bartolomeo Cavaceppi per l'Accademia di San Luca a Roma è particolarmente intenso ed originale anche nella

posa scelta per mostrare l'estroso artista e restauratore romano; il pastello del 1750 che invece ci raffigura sua sorella Julia Charlotte, conservato a Dresda, è delicato e pieno di amorevoli sentimenti che il medium del pastello, grazie ai toni delicati e ai passaggi di luce intensi, riesce perfettamente a farci leggere.

Questi ritratti solidamente costruiti sono diretti e concreti, privi di ogni adulazione come di ogni grazia o affettazione. Risultati di una visione franca, più che cruda, ci danno il senso di intimità di un contatto umano.[15]

Sono ritratti che rivelano la piena adesione al nuovo linguaggio neoclassico che accantona i modi aristocratici con cui venivano ritratti anche gli esponenti della borghesia, per poterli raffigurare come erano realmente.

Gli ultimi anni della sua vita trascorsi a Roma con il marito Anton von Maron non saranno, purtroppo, felici; gravi problemi economici affliggeranno la coppia, che nel periodo napoleonico non ebbe più il sostegno dei loro precedenti committenti, spazzati via dal vento delle rivoluzioni.

La presenza degli artisti austriaci a Roma nella seconda metà del Settecento annovera una delle donne più volitive della storia dell'arte, Maria Anna Catharina Angelika Kauffman (Coira, Svizzera 1741-Roma 1807), colei che fu chiamata da Ippolito Pindemonte "Saffo della pittura".[16]

Figlia unica del pittore austriaco Joseph Kauffman (Schwarzenberg 1707-Venezia 1782), ebbe in suo padre un maestro e un agente che riconobbe presto le potenzialità artistiche di sua figlia e le sfruttò abilmente, per farla arrivare alla notorietà e alla fama che lui non aveva raggiunto. Angelika già all'età di nove anni era abilissima nel disegno e nell'uso di pennelli, e proprio da bambina dovrebbe aver imparato l'arte del pastello, divenendo una apprezzata ritrattista.

L'ambizione del padre fece di Angelika il centro della sua vita ed anche la fonte di sostentamento economico per la sua famiglia. Nel 1752 si trasferiscono a Como, e da quel momento in poi anche per lei il rapporto con l'Italia diventerà fondamentale, tanto da fare della città eterna il suo luogo d'elezione. La troviamo a Bologna e poi a Firenze nel 1762, dove viene ammessa alle rispettive Accademie, per poi entrare a far parte dell'Accademia di San Luca a Roma all'età di ventiquattro anni. Nel 1765, dopo essere stata a Napoli a copiare le collezioni reali, a Parma e ancora a Bologna per studiare i Carracci e il Correggio, si trasferì a Venezia, dove incontrò il console inglese Joseph Smith e sua moglie, che la inviterà ad accompagnarla a Londra. La troviamo in Inghilterra dal luglio 1766, dove in poco tempo conquista un ruolo centrale nel panorama artistico inglese, soprattutto come ritrattista. E' una donna indipendente, molto organizzata, che si auto sostenta e mantiene il padre senza problemi, apprezzata dai grandi intellettuali e teorici dell'epoca come Goethe, di cui fu molto amica. A conferma del ruolo centrale conquistatosi in breve tempo in Inghilterra, nel 1768 divenne membro fondatore della Royal Academy of Art. Ma qui subì anche un grande dolore. Nel 1767, infatti, sposò in prime nozze un oscuro conte svedese, di cui si era innamorata perdutamente,

Federico de Horn, che si rivelò essere un avventuriero senza scrupoli che l'abbandonò, derubandola di ingenti somme di denaro. Nel 1781 troverà nel pittore veneto Antonio Zucchi (Venezia 1726-Roma 1795), pur se più anziano di lei, la persona giusta per la sua indole emotiva. Dopo il matrimonio la coppia decise di ritornare in Italia, dapprima a Venezia e Napoli e poi a Roma, dove Angelika, affinando la sua arte pittorica e la sua cultura con un impegno indefesso, divenne in poco tempo l'interlocutrice e la musa di artisti e intellettuali dell'epoca, fino ad essere considerata una dei caposcuola dell'arte romana neoclassica.

La sua casa divenne un punto di riunione ed incontro: Goethe, Canova, Herder, Anna Amalia di Sachsen-Weimar, erano alcuni dei personaggi che si potevano incontrare da lei. Naturalmente non si era limitata alla ritrattistica, ed è proprio sua caratteristica la flessibilità dei temi e delle tecniche da lei trattate. Per quello che riguarda la pittura a pastello, però, fu abbandonata ben presto sin dalla giovane età, non essendo considerata adeguata alle sue ambizioni. Per questo motivo è impossibile riconoscere con sicurezza i pastelli che le sono stati attribuiti nei vari anni ma che non hanno riscontri certi, quasi tutti riferibili agli anni inglesi, dove la committenza era sicuramente più adatta a ricevere questo genere di arte, ben memore del passaggio di qualche decennio prima di Rosalba Carriera. Esistono alcuni disegni colorati con gessetto, che sono conservati al British Museum di Londra e che sono di sua mano, indizio dell'utilizzo di queste tecniche come approccio di studio; troppo poco per poter dare un giudizio di carattere stilistico su Angelika Kauffman e l'arte del pastello, che fu comunque uno dei suoi primi approcci per imparare l'arte del ritratto nella quale eccelse.

La Kauffman passò per Parigi nel 1766 per un breve soggiorno, dove, da lì a pochi anni, due signore si sarebbero contese la palme di migliori ritrattiste. Adélaide Labille-Guiard (Parigi 1749-1803) e Elisabeth Vigée Le Brun (Parigi 1755-Louveciennes 1842), che frequentarono l'arte del pastello per tutta la loro carriera.

Adèlaide Labille non fu una figlia d'arte nata com'era in una famiglia di piccoli commercianti parigini, ma nulla di ciò che le accadde durante la vita la distolse dall'ambizione di divenire una pittrice di professione. Il suo primo maestro fu François Elie Vincent (1708-1790), che aveva la bottega poco vicino alla merceria del padre di Adélaide, ed in seguito il figlio François André Vincent (Parigi 1746-1816), che sarebbe diventato il suo secondo marito nel 1799, tre anni prima di morire. Nel 1769 sposò Luis Nicolas Guiard, impiegato delle finanze, dal quale divorzierà dieci anni dopo. Sono questi gli anni in cui si avvicina alla tecnica del pastello, pare entrando in contatto con Maurice Quentin de La Tour, considerato il più grande maestro pastellista nella Francia del Settecento. In verità non esistono dichiarazioni dell'artista riguardo ad un apprendistato da La Tour, comunque in questi anni acquisirà una tecnica talmente raffinata da ottenere in poco tempo un grande successo nelle esposizioni sia dell'Accademia che dei Salon. All'Académie de Saint Luc fu ammessa dal 1769 e lì espose alcuni pastelli e miniature, mentre l'anno seguente fu la volta del suo Autoritratto a pastello per il Salon de la Correspondance, al quale parteciperà anche nei due anni seguenti. Nel 1783, insieme alla sua rivale Elisabeth Vigée Le Brun sarà ammessa all'Académie Royale; per poter accedere bisognava presentare almeno un dipinto ad olio e così, insieme ad un ritratto a pastello dello scultore Augustin Pajou (Parigi 1730-1809), conservato al Louvre,

compose un olio che ritraeva il pittore Charles Amedée Philippe van Loo (Parigi 1719-1795). Nei suoi ritratti è minuziosa la descrizione delle vesti, accompagnata da una indagine del volto alla ricerca del carattere, secondo il nuovo corso che l'arte della seconda metà del Settecento stava prendendo. Nel *Ritratto di Pajou*, l'artista è ripreso a lavoro, con le maniche della camicia di tela piegate e con le dita dentro la materia lavorata, senza gusto retorico, con lo sguardo aperto che cerca quella che oggi potremo chiamare interattività. Da questo momento in poi, però, la sua pittura si divise fra il pastello e l'olio, ritenuto più adatto per poter ottenere il riconoscimento fra i pittori professionisti di storia. Così ottenne commissioni reali, diventando intima di Madame Adelaide, figlia del re Luigi XV e zia di Luigi XVI, che la introdusse a corte. L'arrivo della Rivoluzione creò qualche problema alla Guiard, pur se Madame Adelaide fu fra coloro della famiglia reale che appoggiarono la rivolta. Da subito l'artista, comunque figlia di un uomo del Terzo stato, propose di poter fare ritratti ad alcuni membri dell'Assemblea Nazionale, fra cui Robespierre, Beauharnais, Alexandre e Charles Lameth, tutti esposti al Salon del 1791, realizzati con la tecnica del pastello.

Il nuovo corso francese la vide battersi per la parità fra uomini e donne artisti, per poter ottenere un eguale trattamento. Già prima della Rivoluzione, l'Accademia francese aveva limitato il numero delle donne fra le sue fila a soli quattro posti, che erano tutti occupati dall'entrata di Adelaide e della Le Brun nel 1783. Si batté per cambiare questa legge e per poter ottenere i benefici e vantaggi che gli uomini dell'Accademia avevano come, ad esempio, un appartamento al Louvre, che le fu negato con la motivazione che la presenza delle sue allieve avrebbe potuto creare situazioni imbarazzanti con gli altri artisti uomini presenti nello

stesso edificio. E' vero, infatti, che la sua missione didattica è stata uno degli aspetti più interessanti della sua vita quando, nel 1783, si trasferirà in un grande appartamento in Rue de Richelieu, dove la sua "scuola" di pittura sarà sempre più frequentata.

Fedele alla battaglia per aiutare le donne nella professione artistica, accettò solo allieve, fra le quali la migliore e più talentuosa fu Gabrielle Capet (Lione 1761-Parigi 1818), che le rimase accanto negli ultimi anni della vita. Uno dei valori più importanti che si può ritrovare nei pastelli di questa artista è la capacità di rendere i ritratti delle donne molto più realistici e veri rispetto ai suoi contemporanei del sesso maschile, che tendono sempre ad usare modi leggeri ed asettici, senza tentare un approccio introspettivo. Le sue donne, invece, sono magistralmente ritratte come persone, con una dignità che si rivela dagli sguardi attenti e profondi, come nel *Ritratto di Flore Pajou*, conservato al Louvre, o di Madame Elisabeth al Metropolitan Museum di New York. Pur se all'interno della tradizione, il suo sguardo attento e scevro da pregiudizi rivela la donna come individuo pensante e degno di considerazione.[17]

Pochi anni dopo la morte la sua fama cominciò a venir meno in poco tempo, e il suo nome ancora oggi non è ricordato come merita.

Sorte diversa è toccata, invece, alla rivale Elisabeth Vigée Le Brun, ancora oggi molto conosciuta ed apprezzata e della quale molto è stato già scritto. Figlia del pastellista Louis Vigée, frequentò le lezioni del padre fino al 1767, anno della morte dell'uomo. Il suo precoce

talento, che si fece notare anche negli anni che passò da bambina in un convento per la sua istruzione, e il suo desiderio di realizzarsi professionalmente, la portarono ad avere un suo atelier di ritrattista già all'età di 15 anni. Per le leggi dell'epoca questo era illegale e così fu costretta ad avere la protezione dell'Accademia di Saint Luc che la ammise per merito nel 1774, dove lei presentò almeno un pastello ed una mezza dozzina di dipinti ad olio. La sua carriera verrà inoltre aiutata dal matrimonio con Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, pittore e rinomato mercante d'arte; un matrimonio infelice che però fu per la pittrice importante per le conoscenze ed i contatti che le si presentarono, spinta al passo per potersi sottrarre alla vita in casa con il patrigno, ma triste per dover rinunciare alla propria libertà. Nacque dall'unione una figlia, Jeanne-Julie-Louise, amatissima dalla madre e spesso soggetto delle sue opere.

La sua carriera prese il volo da quando conobbe Maria Antonietta, ultima regina di Francia, che cominciò a ritrarre già dal 1778. Il desiderio di essere considerata, al pari dei suoi colleghi uomini, un'artista di pittura di storia, si compì nel 1783 quando riuscì ad entrare all'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, candidata e incoraggiata dal pittore Joseph Vernet (Avignone 1714-Parigi 1789), ed esporre ai Salon. Comincia così una produzione di opere a carattere allegorico e mitologico, accanto alle consuete committenze di ritratti. L'allegoria a pastello de *L'Innocenza che cerca rifugio nelle braccia della Giustizia*, oggi al Museo di Belle Arti di Angers, è del 1779, mentre l'anno successivo esegue *La Pace che riporta l'Abbondanza* conservato al Louvre, di impianto e tema simili, del quale è conservato anche uno studio autografo a pastello e carboncino su carta color

crema della testa della *Pace*, in collezione privata. Successivi sono tre soggetti mitologici: *Venere che lega le ali di Cupido,* un pastello acquistato dal Conte de Vaudreuil, oggi in collezione privata, *Giunone che chiede la cinta di Venere* (acquistato all'epoca per la folle cifra di 15.000 franchi dal fratello del re, il Conte d'Artois), e *Amore prova una freccia alla presenza di Venere*. L'opposizione alla sua ammissione in questa prestigiosa istituzione fu spietata, ed alla fine poté divenire membro dell'Accademia solamente grazie a precisi ordini e richieste di Luigi XVI e, soprattutto, della regina Maria Antonietta. La loro fu un'amicizia interrotta dalla Rivoluzione francese, quando Elisabeth nel 1789 lasciò la Francia con la figlia, subito dopo i primi moti. Lei, la pittrice più richiesta di Parigi, era troppo legata alla regina ed a ciò che quest'ultima rappresentava, ma nei dodici anni che trascorse all'estero fra l'Italia, l'Austria e la Russia, non dimenticò mai la sua Maria Antonietta e il suo credo monarchico.

La sua arte precedente la rivoluzione è ancora piena di carattere rococò sensuale e coloristico che declina a volte con sentimentalismo o serenità, tanto da divenire, con il suo tratto leggero e capace, il pennello più alla moda del gran mondo. Lasciando la Francia e la sua confusione, cercherà di trovare altrove nobildonne, principesse ed imperatrici che attendano di farsi ritrarre da colei che viene considerata un simbolo dell'Ancien Régime. Approderà in Italia nell'inverno dell'"orrendo anno 1789" come dichiara lei stessa nelle sue memorie[18], dove intraprenderà un Grand Tour intrecciato anche con esigenze lavorative, visto che lasciando il suo paese non aveva più nulla perché suo marito aveva dilapidato tutti i suoi guadagni.

A Roma incontrerà anche Angelika Kauffman, come ci racconta nei suoi ricordi:

> Sono andata a fare visita ad Angelica Kauffmann, che desideravo ardentemente conoscere. L'ho trovata una donna molto interessante, a parte per il suo magnifico talento, per il suo spirito e la sua cultura. Potrà avere una cinquantina d'anni ed è molto delicata: ella si è infatti sciupata la salute a causa di un matrimonio disgraziato contratto anni fa con un avventuriero che l'ha rovinata. Successivamente si è risposata con un architetto che funge anche da suo uomo d'affari. Abbiamo conversato molto e assai piacevolmente, durante le due sere trascorse a casa sua. Ha una conversazione molto amabile; è prodigiosamente istruita, pur essendo del tutto priva di entusiasmo, cosa che, vista la mia scarsa cultura, non mi ha davvero elettrizzato. Angelica possiede vari quadri dipinti dai grandi maestri, inoltre a casa sua ho visto molte sue opere: gli schizzi mi sono parsi più belli dei dipinti, con quel loro colore tiziano.[19]

I primi due anni di esilio saranno molto intensi anche dal punto di vista lavorativo, così da potersi assicurare una sicurezza economica per il futuro suo e di sua figlia. Dall'Italia si sposterà nel Nord d'Europa, fino ad arrivare alla corte russa, dove sua figlia troverà marito, contro il volere della madre, tanto che le due donne non si riconciliarono mai completamente.

A Berlino nel 1801 viene raggiunta dalla notizia della cancellazione del veto per il suo ritorno in Francia. Ma la nuova Francia bonapartista non le piace molto e dopo due mesi di permanenza a Parigi decide di ripartire alla volta di Londra, dove per un po' ritrova la sua gioia di vivere e la sua vena ritrattistica migliore, animando un Salon che raccoglieva intellettuali e nobili anglosassoni insieme ad emigrati francesi come lei.

Lascia l'Inghilterra nel 1805 ed approda in Svizzera, dove i pastelli torneranno ad essere il suo mezzo espressivo preferito, forse per la facilità di portarli con sé ma anche per i soggetti scelti, come i paesaggi dalle delicate atmosfere.

La ritroviamo in Francia dal 1809, trasferita a Louveciennes nella sua nuova dimora vicino al castello di Madame du Barry, alla quale prima della rivoluzione aveva fatto tre ritratti. Durante la sua lunga vita, la sua pittura si è sempre ispirata all'arte di Rubens, che ha amato e copiato molto, e la sua arte al pastello risente della forza coloristica di questo insegnamento. Ritratti, come quello del Principe di Montbarrey del 1779, al Louvre, vengono realizzati con una sapiente tecnica che rende la figura imponente e sofisticata nella sua parata di simboli nobiliari; per altri, soprattutto in quelli dei bambini, il suo sguardo diventa leggero ed intimo, soffermando il suo interesse nei volti e negli sguardi parlanti. Gli infanti, i bambini, le giovani fanciulle, vengono ritratti quindi come individui, ben aldilà della comune morale del tempo. Una tavolozza che è spesso volutamente ristretta le serve per ottenere un effetto raffinato, armonico e soffusamente malinconico, dove si accendono improvvise lumeggiature ottenute con una perizia degna di un grande artista. Le sue dame sono l'emblema di un periodo che verrà stravolto dalla storia, così come i suoi autoritratti sono il racconto a pastello dei suoi *Souvenirs*[20] scritti quando aveva ormai settanta anni nel 1825: una donna appagata dalla propria vita, di aspetto avvenente e dolce, ma con lo sguardo ed il sorriso determinato che le ha permesso di raggiungere le vette dell'arte.

Al suo ritorno in patria Elisabeth Vigée Le Brun trova che la precedente istituzione dell'Accademia non esisteva più e non poté

neppure far parte del nuovo Institut de France, perché non accettava le donne. Con la fine del Settecento, la scomparsa delle botteghe, le leggi restrittive delle varie Accademie, le donne vengono private dei canali per poter avvicinarsi all'arte in modo serio e professionale, come era accaduto precedentemente in quello che davvero poteva essere chiamato "il secolo delle donne".[21]

La borghesia ottocentesca respinge nuovamente la donna in casa davanti al focolare, dove le viene consentito di dedicarsi a dipingere paesaggi, fiori o ritratti, meglio se in miniatura, ma solo nell'intimità domestica. Non più i *Salons*, spazi protetti ma pubblici che sono una vera fucina di idee, sia di arte che di politica, luoghi di incontri dove si generano movimenti culturali. Con la rivoluzione francese la donna scende in piazza ma è da subito invitata a tornare ad accudire i figli:

> Tornate alla rocca e al fuso e filate la vostra felicità; non invidiate la penna e la spada con le quali noi regniamo.[22]

Ma questo non era solo il clima francese, lo stesso accadeva anche a Venezia, a Roma o in Austria. Con la rivoluzione francese, inoltre, ci sarà una battuta d'arresto nella produzione di opere su commissione da parte di privati e il Neoclassicismo di inizio Ottocento, con la passione per le tele eroiche, ha provvisoriamente la meglio sul pastello. Tuttavia, al termine di questo periodo di eclissi, è proprio la sensibilità di alcuni romantici, tra i quali Delacroix, a sancire il rinnovamento di questa tecnica. Del resto, l'Ottocento è stato un secolo di grande sperimentazione tecnica, che muove i suoi passi dal Positivismo e ricerca modi diversi di rappresentare la luce e la percezione dei colori.

Se il pastello era stato confinato nelle cassette da viaggio e nelle cartelle delle signorine di buona famiglia, con l'Impressionismo le potenzialità di questo mezzo espressivo raggiungono la perfezione espressiva. Il fatto che il pastello permetta una velocità d'esecuzione unica, consente agli artisti di ottenere l'effetto dell'immediatezza, di cogliere trasparenze ed atmosfere, e di poterlo poi mischiare ad altre tecniche per ottenere suggestioni innovative.

Quando, nel 1866, Mary Stevenson Cassatt (Pittsburgh, 22 maggio 1844–Château de Beaufresne, 14 giugno 1926) arriva a Parigi dagli Stati Uniti, entra nello studio del pittore Charles Chaplin (Les Andelys 1825-Parigi 1891) e poi in quello di Jean-Léon Gérome (Vesoul 1824-Parigi 1904). Proviene da una famiglia molto benestante che le ha permesso con riluttanza di andare a studiare arte presso la Pennsylvania Academy of the Fine Arts di Filadelfia, dove studierà dall'età di 15 anni. La scuola, l'atteggiamento di superiorità degli insegnanti e dei suoi compagni di corso nei confronti delle studentesse, la porteranno ad abbandonare lo studio per trasferirsi poi in Europa. Non potendo studiare all'Ecole des Beaux Arts perché le donne non erano ammesse, entrerà a fare pratica negli studi privati degli artisti allora in voga. Il suo desiderio di perfezionarsi la porterà ogni giorno al museo del Louvre, per copiare dal vero i grandi artisti del passato, e così poter anche entrare in contatto con gli altri pittori che affollavano le sale. Nel 1868 comincia a studiare con l'artista Couture (Senlis 1815- Villiers le Bel 1879), e lo stesso anno presenta un dipinto che le viene accettato al Salon, *Un suonatore di Mandolino*. Per altri dieci anni circa continuerà a dipingere con stile accademico tradizionale, ma con sempre minor successo, tanto da rientrare sconfortata negli

Stati Uniti nel 1870. Suo padre si oppone alla sua carriera artistica, così lei cerca un lavoro per poter essere indipendente. Si trasferirà prima a New York e poi a Chicago, dove perderà i suoi dipinti nel terribile incendio del 1871. A quel punto viene chiamata dal vescovo di Pittsburgh per realizzare delle copie di due dipinti italiani di Correggio che si trovano a Parma, e per fare questo le viene pagato il viaggio e tutto quello che le necessita la permanenza in Italia. Il suo ritorno in Europa le ridà vigore e conforto; decide di ristabilirsi a vivere in Francia e, dopo aver partecipato a vari Salon, nel 1877 non le viene accettato alcun dipinto. E' stata però notata da Edgar Degas, che la invita a partecipare ed esporre con i giovani artisti Impressionisti, che sin dal 1874 hanno cominciato ad esporre indipendentemente le loro opere.

L'incontro con Degas sarà fondamentale per Mary Cassatt; i pastelli di colui che da quel momento diventerà suo amico e maestro, erano già stati ammirati da lei sin dal 1875, avendoli visti in una vetrina di un negozio. L'influenza di Degas sarà importante, anche perché sarà lui ad introdurla all'uso del pastello, che diverrà per Mary un eccezionale mezzo di espressione. Esporrà con gli Impressionisti dal 1879 fino al 1886. L'esposizione del 1879 sarà di grande successo e fra i suoi dipinti presenterà il pastello *La loge -il palco-* oggi conservato al Philadelphia Museum of Art, che rivela la tecnica raffinata raggiunta dalla Cassatt e che rimase di proprietà di Degas fino alla sua dipartita. E' un pastello con punta metallica su tela che rappresenta una giovane e sorridente donna in un palco all'Opera; nel ventaglio della giovane appare ancora oggi della polvere d'oro, che era stata applicata a pennello per poter ottenere riflessi allusivi

all'atmosfera teatrale. Inoltre, la preparazione della tela è resa con gesso e pietra pomice, in modo da avere una superficie più scabra e quindi maggior adesione del pastello. In questa opera così come nel pastello Lydia dello stesso anno e oggi conservata al Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City, è evidente, sulle braccia della figura ritratta in un palco all'opera, l'interesse per la luce artificiale ed i suoi riflessi negli interni parigini. Questo soggetto sarà più volte frequentato dalla Cassatt, e la sua amata sorella Lydia sarà spesso sua modella, fino alla morte nel 1882 che getta Mary nello sconforto per un lungo periodo. Il suo stile si evolverà affrancandosi poco a poco dall'impressionismo in favore di un approccio alla pittura più semplice e diretto, iniziando anche ad esporre le proprie opere nelle gallerie di New York.

Nel 1890 visiterà insieme a Berthe Morisot (Bourges 1841-Parigi 1895), altra pittrice impressionista, una grande esposizione di opere d'arte giapponesi all'Ecole des Beaux Arts, che sarà fondamentale per la sua pittura. Affascinata dal semplice modo quasi bidimensionale di rappresentare e dai colori di quelle pitture, molte delle sue opere successive saranno chiaramente caratterizzate da queste tendenze. L'amore per l'arte giapponese la porterà a mescolare le suggestioni orientali con le rigorose composizioni equilibrate mediate da Degas, così da raggiungere un suo personale quanto accattivante linguaggio pittorico. Dopo il 1900 il suo lessico a pastello cambierà, e dove prima si presentava una linea di contorno nera per definire i corpi, i colori soffusi e sfumati prendono il sopravvento, come si può notare nel pastello su carta beige del 1902, conservato al Louvre, che ritrae Mademoiselle Louise- Aurore Villaboeuf.

Molti dei suoi pastelli sono dedicati al soggetto della maternità, che diventa quasi il suo esclusivo tema dopo il 1900. Sono raffigurazioni che hanno origine dallo studio delle Madonne con Bambino rinascimentali e che divengono, senza sentimentalismi, delle finestre aperte sull'intima quotidianità del rapporto madre-figlia. Parenti, amici, ma anche modelli a pagamento, diventano figure monumentali nella contemporaneità, con colori delicati e luminosi, come la *Maternità* del 1897, su carta beige incollata su tela, e donato dall'artista al museo del Luxembourg, o il composto e ben strutturato *Bacio materno* di Philadelphia, sempre datato 1897: il volto della madre si perde nella guancia della paffuta bimba che guarda verso la pittrice con occhi intensi. La tavolozza è vivace e moderna, e la prospettiva sembra desunta da una ripresa fotografica.

Diventerà molto famosa negli Stati Uniti e consulente per molti collezionisti americani; nel 1904 viene insignita della Legion d'onore dal governo francese per i suoi contributi all'arte. Mary Cassatt continuerà a dipingere fino al 1914, quando la cecità le impedirà di proseguire, ma non di continuare a battersi per il voto alle donne, dando nel 1915 alcuni suoi dipinti per supportare la causa.

Se Mary Cassatt è stata la prima pittrice e pastellista statunitense a partecipare alle riunioni degli Impressionisti, fra questi va ricordata anche Eva Gonzales (Parigi 1849-Vicq sur Mahon 1883), figlia di un famoso giornalista, che troverà in Manet il suo maestro. Anche lei sarà, a sedici anni, nello studio del pittore Charles Chaplin e crescerà circondata da artisti e letterati. La sua amicizia con Edouard Manet (Parigi 1832-1883) comincerà nel 1869 e terminerà nel 1883, anno della morte di entrambi. Fu l'unica allieva del pittore, sua confidente e

modella. Con il pastello, tecnica che avvicina proprio su suggerimento di Manet, la sua pittura si schiarisce e i toni morbidi conferiscono alle sue opere una grande serenità. La figura umana è protagonista della sua arte, soprattutto donne nelle loro attività, e familiari come suo marito, Henri Guérard, e la sorella Jeanne Gonzales. E' forse proprio in un ritratto di sua sorella, il pastello *La Modista* del 1877, nella collezione del'Art Institute di Chicago, che i tocchi di acquerello sopra alla superficie pastellata rendono vibratile e sospesa la figura di donna. Anche il pastello intitolato il *Passero* del 1870 circa, in collezione privata, è un chiaro esempio della capacità di Eva nell'uso di questa tecnica. La precoce morte per complicanze del parto stroncarono la sua carriera a soli 34 anni, ma la sua arte venne ricordata nel 1885 con una retrospettiva di ben 88 opere.

E dunque quando le donne conquistano la pittura, quando affermano potentemente il loro nome, lo fanno con il loro volto, con il loro corpo, senza mediazioni. L'uomo parla d'altro, parla di tutto. La donna intende farsi riconoscere. In ogni pittrice, anche quando disegna nature morte, c'è una Emily Dickinson che si vuole esprimere fuggendo dalla prigione della casa. Così ci racconta il suo mondo sconosciuto, il suo pensiero segreto.[23]

NOTE

1. Chaperon 1788, pp. 9-10. [↑]
2. Si veda in proposito Carriera, Brusatin, Mandelli 2005. [↑]
3. Pavanello 2007. [↑]
4. Si veda in proposito Cessi 1965. [↑]
5. Sani 2007. [↑]
6. Carriera, Brusatin, Mandelli 2005. [↑]
7. Temanza 1738, p. 57. [↑]
8. Fiocco 1929, p. 26. [↑]
9. Sani 1989. [↑]
10. Si veda la scheda dedicata all'autrice in Jeffares 2006, edizione online. [↑]
11. Sani 1985. [↑]
12. Si veda la scheda dedicata all'autrice in Jeffares 2006, edizione online. [↑]
13. *Ibidem*. [↑]
14. Calabi 1958, pag. 66. Calabi la contrassegna come la prima donna ad aver frequentato questa tecnica. [↑]
15. Honour 1968, p. 67. [↑]
16. Pittoni 2006, p. 128. [↑]
17. Si veda in proposito la scheda dedicate all'autrice in Jeffares 2006, edizione online. [↑]
18. Vigée Le Brun 1990, p. 31. [↑]
19. Vigée Le Brun 1990, p. 56. [↑]
20. Questo è il titolo originale delle memorie scritte dalla pittrice in forma di lettere alla principessa Kourakin e alla contessa Potocka nel 1825. [↑]
21. Limentani Virdis 1966, p. 26. [↑]
22. *La Vedette*, 12 marzo 1793, in Perrin 1918, p. 37. [↑]
23. *L'Arte delle Donne* 2007, p. 15. [↑]

BIBLIOGRAFIA

— *Artisti austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione*, Roma 1972

— Burns T., *The invention of pastel painting,* 2008

— Calabi A., *Saggio sulla litografia*, Milano 1958

— Carriera R., Brusatin M., Mandelli V. (a cura di), *Maniere diverse per formare i colori nella pittura*, Milano 2005

— Cessi F., *Rosalba Carriera*, I Mastri del colore n. 97, Milano 1965

— Chaperon P.R., *Traité De La Peinture Au Pastel*, Paris 1788

— Fiocco G., *La pittura veneziana del Seicento e del Settecento*, Verona 1929

— Heller Nancy G., *Women artists: works from the National Museum of Women in the Arts*, Washington D.C. 2000

— Honour H., *Neoclassicismo*, Torino 1968

— *Il pastello e l'acquerello*, quaderno di documentazione 2, Roma 1994

— Jeffares N., *Dictionary of pastellists before 1800*, London 2006; edizione online: *www.pastellists.com*

— *X Biennale d'Arte Antica: l'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, catalogo della mostra (Parma 1979) a cura di B. Adorni, Bologna 1979

— *L'arte delle donne dal Rinascimento al Surrealismo*, catalogo della mostra (Milano 2007-2008) a cura di V. Sgarbi, Milano, 2007

— Limentani Virdis C. (a cura di), *Le tele svelate*, Venezia 1966

— *Mary Cassatt 1844-1926*, catalogo della mostra (Baltimora 1962) a cura di W.W. Roworth, Baltimora, 1962

— Mathews, Mowll N., *Mary Cassatt: A Life*, New York 1998

— Monnier G., *Pastels from the 16th to the 20th century*, Parigi 1995

— Pavanello G. (a cura di), *Rosalba Carriera: "prima pittrice de l'Europa"*, Venezia 2007

— Perrin H., "Les Clubs de femmes à Besançon", in *Annales révolutionnaires*, X.1918

— Pittoni L., *La vita di Angelika Kauffman*, Roma 2006

— Sani B., *Rosalba Carriera*, Torino 1988

— Sani B., *Le virtuose nel Settecento*, in "Cooperazione educativa", 11 Novembre 1989

— Sani B., *Rosalba Carriera: lettere, diari, frammenti*, Firenze 1985

— Sani B., *Rosalba Carriera 1673-1757 Maestra del pastello nell'Europa ancien régime*, Torino 2007

— Temanza T., *Zibaldon de' memorie storiche appartenenti a' Professori delle Belle Arti del Disegno*, Venezia 1738, in Ivanoff M. (a cura di), "Civiltà Veneziana. Fonti e Testi", Venezia e Roma 1963, pp. 57-60.

— Vigée Le Brun E., *Ricordi dall'Italia*, a cura di M. Premoli, Palermo 1990

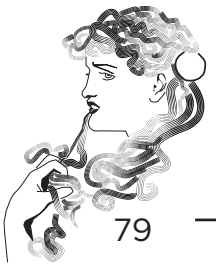
Frederick Sandys e il pastello nell'arte preraffaellita

di SILVIA CESTARI

Anthony Frederick Augustus Sandys[1] inizia ad esporre all'età di dieci anni, e si distingue immediatamente fra i mecenati e i collezionisti di tutto il Norfolk per le sue capacità di disegnatore, pratica della quale apprende i primi rudimenti dal padre Anthony Sands, tintore di Norwich divenuto insegnante di disegno e autore di ritratti.

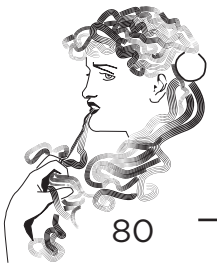
Nell'estate del 1846, a soli diciassette anni, vince la Silver Isis Medal conferitagli dalla Society of Arts di Londra per un ritratto a pastello realizzato dal vero che lo consacra come virtuoso del genere, e lo porta a debuttare nel 1851 alla Royal Academy con un altro pastello, il ritratto di *Lord Henry Loftus*, un soggetto insolitamente aristocratico. Proprio dagli anni Cinquanta, Sandys inizia a ritrarre industriali facoltosi o mercanti dell'alta e media borghesia di Norwich con la levigata e popolare coloritura a gessetti derivata da Samuel Laurence e George Richmond, dei quali riprende lo stile nei ritratti del reverendo *James Bulwer*, suo primo e più importante sostenitore e della figlia *Dorothea Bulwer* (1856 o 1857) rapidamente tracciata in bozzetti realizzati su carta camoscio funzionali al ritratto ad olio e lontani dai veri e propri dipinti a gessetti che diverranno, poi, la sua principale fonte di reddito nei momenti di difficoltà economica.

Tuttavia a queste date lo stile è già ben definito sul neoclassicismo romantico propriamente britannico, rappresentato in maniera eccellente tra il XVIII e il XIX secolo da Sir Thomas Lawrence di cui riprende il taglio compositivo delle eleganti figure maschili o femminili e i doppi ritratti di bambini.[2] Vale infatti la pena ricordare che Lawrence cede la sua collezione di disegni italiani di Raffaello e



Michelangelo all'Ashmolean Museum di Oxford inaugurato nel 1845. Tali studi preparatori del Rinascimento uniti alla tradizione pittorica locale avranno un' influenza evidente sui 'ritratti *crayon*' di Sandys.

Fin dalla sua comparsa il pastello si pone come tecnica fortemente vincolata al ritratto,[3] Sandys ne esegue molti ad olio a partire proprio da incantevoli cartoni a pastello a grandezza naturale dai colori vivaci e brillanti, meno costosi e più veloci da realizzare e che, in seguito, diverranno la sua specialità. Se ne conoscono circa duecento, numero esiguo considerando che per ognuno impiega mediamente più di trenta giorni, trascorsi tra continui ripensamenti e tormenti di vario genere. Il suo magistrale dominio del tratto, sul quale non torna mai una seconda volta, gli deriva dai circa 220 disegni acquerellati di oggetti antiquari e dettagli di chiese, selci neolitiche, ceramiche romaniche, sigilli, monete e iconostasi realizzati dal 1845 al 1858 per la Collezione Norfolk di Bulwer. In questa fase egli manifesta affinità stilistiche con la Norfolk School, capeggiata dagli eccellenti paesaggisti, acquarellisti e incisori John Crome e John Sell Cotman (insegnante di Rossetti presso il King's College). Sandys, che è annoverato nella seconda generazione insieme a James Stark, George Vincent e Joseph Stannard,[4] dagli anni Sessanta apporta a questa tradizione una nuova intensità di matrice preraffaellita, espressa soprattutto nella feticistica elaborazione dei capelli delle eroine classiche e medievali e nella personale definizione della fisionomia, dei tessuti, delle fogge di abiti e accessori finemente particolareggiati, ponendo particolare attenzione all'armonia cromatica.[5] Il primo pastello che inaugura



la serie di un genere erroneamente ritenuto minore è l'incompiuto Danaë, opera autonoma a figura intera di grandi dimensioni, firmata e datata 1867, tratta da un bozzetto per il poema *Danaë in the Brazen Chamber* di Swinburne. D'ora in poi i disegni a pastelli colorati di Sandys diventeranno un vero e proprio prodotto finito.

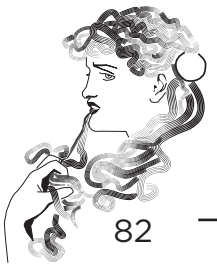
A questo proposito occorre aprire una breve parentesi sui termini pastello e gessetto che spesso vengono indifferentemente utilizzati per indicare lo stesso medium. In realtà il pastello 'secco', da non confondere con quello a cera e olio, indica un gessetto colorato, introdotto dal XVIII sec. per ampliare la limitata gamma dei gessi naturali detti 'crayon' (si veda la nota 10), prodotti a mano e modellati in forma di bastoncino di carbonato di calcio, pigmenti puri di origine vegetale o chimica, in diverse percentuali a seconda della tonalità e una quantità sufficiente di legante idrosolubile - gomma arabica, adragante o resina-, pressati e lasciati ad asciugare. I pastelli possono essere duri, semiduri e molli in base alla quantità di legante che contengono. La diffusione dei ritratti 'crayonnés' si deve al fatto che, sebbene più delicati, risultano più vivaci e possono essere adottati per i modelli che non sopportano le lunghe pose.[6] Senza dimenticare la consistenza eterea dei loro pigmenti, perfetta per rendere i volti incipriati dell'Ancien Regime e per delineare le immagini evanescenti dei simbolisti.

Sandys raggiunge l'apice della tecnica durante il pieno fulgore dell'Aesthetic Movement negli anni Settanta, in opere assimilabili ai *portrait d'apparat* francesi del XVII sec., decorate con fondali floreali

ispirati all'arte giapponese e il tipico cartiglio trompe l'oeil con iscrizioni nere a caratteri gotici riportanti il nome, la data di nascita del soggetto, la firma dell'artista e la data di esecuzione. Realizzate quasi sempre su carta colorata ocra, camoscio, grigio-blu o verde-blu, la coloritura sembra essere avvenuta per mezzo di un tratteggio finissimo, probabilmente a gessetti semiduri. Altre volte il fondo viene sfumato con pastello morbido e rifinito con tratteggi a matita pastello o gessetti duri per aumentarne l'intensità.[7]

Spesso la gamma cromatica si attaglia alla personalità, agli interessi, alla fisionomia del posante cui sono aggiunti, come consueto della pittura, arredi e particolari relativi all'attività svolta: il drago per *William Weldon* Rouge Dragon del College of Arms, il fucile da caccia di *James Brand* entrambi modulati su toni bruni; guanti ocra e frustino per *Cyril Flower* esperto cavaliere, modellato su toni grigio-cerulei. Predilige l'ombra naturale, il rosso India, il bianco dei fornitori Davis e Roberson per il disegno e la base tonale; nero avorio, blu nero, ombra bruciata, blu di Prussia, blu permanente per gli abiti più scuri e le ombre, bianco ambra, giallo ocra, Siena naturale, Robbia giallo, giallo di Napoli, verde cromo, rosso chiaro, scarlatto vermiglio, Robbia cremisi per le luci, l'incarnato i tessuti più chiari e la vegetazione.[8]

Il bianco virato in tonalità grigio-celesti su carta blu verdastro in *Alcestis*, in *Muriel Alice Sandys*, moglie di Hugh Algernon Negus Sandys, il tripudio di gigli che incorniciano *Louisa Marks* (1873),[9] idealizzano la purezza delle figure dalla carnagione trasparente e un po' edulcorata, rappresentando versioni più ingessate dell'abito

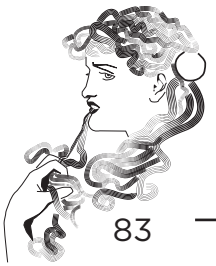


di vaporosa mussolina che avvolge il *Ritratto di Emiliana Concha De Ossa* (1888) di Boldini, ritrattista altrettanto venerato dalle donne dell'alta borghesia, che come nessun altro seppe dare sostanza allo spirito frivolo della Belle Epoque.

Sandys si rivela più abile nel cogliere la personalità di anziane signore, con le quali instaura un'istintiva empatia nonostante le estenuanti pose richieste da un metodo puntuale e rigoroso. Il risultato è una serie di volti realistici di acuta espressività come *Mrs James Colman* (1896-97), lussuoso dipinto[10] su carta verde-blu della novantunenne madre dell'amico Jeremiah Colman, magnate della mostarda piccante. La donna appare a mezzo busto con cuffietta in mussolina e mantella di pelliccia, e viene così effigiata in un ritratto del valore di £210, il doppio rispetto ad uno ordinario.

Sandys ritrae inoltre molti dei figli dei suoi committenti, spesso in coppia: i Colman, i Gillilan, i Flower, i Macmillan; singoli o insieme alla mamma, ancora una volta espressione del contegno inglese se accostati, per esempio, alla coloritura sfilacciata e vivace degli antitetici infanti di Renoir.

Sandys immortala anche i propri figli, soprattutto l'adorata ultimogenita Gertrude 'Girlie' in *My Lady Greensleeves* e *The Red Cap I, II* (1900, 1903) riedizione tarda del pastello rosso e nero *Samuel* (1885) per cui posò il figlio Hugh. Ormai settantenne, rivitalizzato dalla fresca vivacità della giovane modella, adotta una coloritura più morbida dove le tinte sono sfumate con cotone idrofilo per ottenere un effetto più tenue. L'espressione



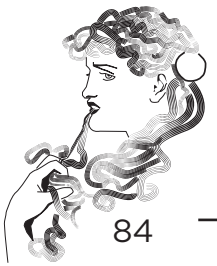
è quella dei volti di Thomas Gainsborough, eredi naturali della leggera dolcezza malinconica ravvisabile nei ritratti di bambini di Van Dyck, che diverse volte colse le sue due figlie in rapidi schizzi preparatori a gessetto nero, sfumato e lumeggiato con gessetto bianco su carta preparata, tecnica ripresa nei 'trois craions' di Watteau in voga sotto il regno di Francesco I.[11]

Scene di genere con animali domestici, impareggiabili in Sir Edwin Landseer (1802-1873), pittore reale e socio della Royal Academy, vengono resi da Sandys in chiave meno aneddotica nel *Ritratto di un cucciolo di terrier* (1860) di proprietà del Rev. Bulwer, in *Cyril Flower* raffigurato in primo piano col proprio collie nel 1872 o in *Kitty* (Miss Ellen Ellis) con un buffo cagnolino in braccio.

Lo sguardo di Sandys è per formazione rivolto al passato, nel 1862 visita i Paesi Bassi, l'unica meta continentale raggiunta dall'artista, dove esegue studi su Holbein e Rubens.

La galleria di ritratti con due o tre gessetti colorati, su carta rosa chiaro che Hans Holbein II il Giovane esegue quando lavora a Londra alla corte di Enrico VIII, sono compendiati nel *William Quilter* di Sandys, realizzato su carta color crema nei primi anni Sessanta.

Che fosse per motivi finanziari - sempre sull'orlo della bancarotta - o per una naturale predisposizione a sondare il dato psicologico fin dai primi studi chiaroscurali sui propri famigliari e negli autoritratti, l'artista inglese realizzò soprattutto volti e figure, spesso di ascendenza fiamminga come le teste maschili degli anni Ottanta nello

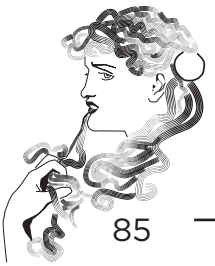


stile detto 'Macmillan', effigi di eminenti autori della casa editrice commissionati da Alexander Macmillan per apporli sul frontespizio, ma concepiti come grandi ritratti a pastelli colorati su carta blu tenue.[12] Una dedizione tale da poterlo considerare, come Jean Auguste Dominique Ingres, "l'ultimo grande maestro che sia stato ritrattista di professione", maestro di rigore e tensione formale che proprio per questo, forse, trovò nel pastello il suo *medium* elettivo.[13]

Ma è il grandioso pastello neoclassico *Antonio Canova nel suo studio con Henry Tresham e un modello in gesso per Amore e Psiche* (1788-1791) dello scultore Hugh Douglas Hamilton, presso il Victoria & Albert Museum di Londra ad aver raggiunto un virtuosismo tale da essere considerato una pietra miliare nello sviluppo di questa tecnica come forma d'arte pubblica, in grado di eguagliare le potenzialità cromatiche dell'olio.[14]

Dopo un breve periodo di oblio nel quale cadde il pastello, si assiste all'eccezionale rinascita della tecnica e alla sua diffusione su grande scala, in seguito ai progressi della chimica e della fisica. L'invenzione moderna si deve a Henry Roché, allievo di Pasteur, che inventa una formula stabile per la preparazione di bastoncini colorati talmente puri da non richiedere l'uso del fissativo, arrivando a produrre nel 1887, cinquecento colori, rigorosamente a mano.[15] Fra i suoi clienti Whistler, Degas, erede naturale di Chardin, Sisley, Redon e l'espressionista Dufy.[16]

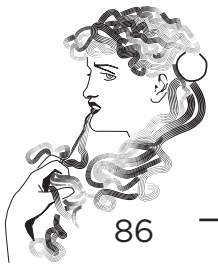
Già da alcuni anni l'Inghilterra vittoriana guarda all'Italia Risorgimentale e Sandys realizza il ritratto a pastello di *Garibaldi*



(probabilmente realizzato partendo da una foto), giunto nel Regno Unito nel 1864. L'Italia reale fatta di viaggi, *grand tour* nelle città e nelle campagne, e l'Italia ideale fondata sul fascino del Medioevo e del Rinascimento,[17] rappresentano la base sui cui poggia la *Grand Manner* di Sir. Joshua Reynolds, autore di magniloquenti ritratti ad olio preceduti da bozzetti a pastello nero e rosso.[18]Lo stile grandioso, appreso sui modelli del passato e nutrito di soggetti moralmente elevati che il giovane Sandys perfeziona copiando i gessi della Norwich School of Design, è integrato dall'osservazione diretta dei pittori primitivi nelle collezioni londinesi ma, come Rossetti, senza mai varcare il confine italiano. L'Italia di Rossetti è letteraria, dantesca e medievale, ben diversa da quella vissuta da John Ruskin, dove l'inclinazione romantica e scientifica nei confronti delle testimonianze storiche, dell'architettura e della natura, culmina nell'insegnamento e nei disegni a matita, acquerello e a tecnica mista di rovine e architetture veneziane da preservare.[19]

Chi riuscì a conciliare le posizioni di entrambi fu James McNeill Whistler, considerato il padre dell'impressionismo inglese, avversato da Ruskin e amico di Rossetti, autore di circa cento pastelli della Serenissima durante il soggiorno di tre mesi nella primavera del 1879[20] e di studi a pastello a cera e olio in cui mescola fonti classiche al giapponismo (*Harmony in flesh colour and red*, ca. 1869).

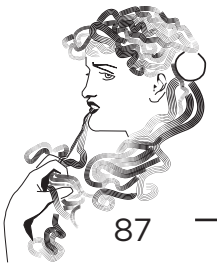
In Inghilterra con la fondazione di scuole professionali di artigianato, ditte come la Kelmscott Press di William Morris, e il ritorno alle gilde



medievali, si riscoprono antiche tecniche pittoriche quali l'affresco, e contemporaneamente si rivaluta l'importanza del disegno, in accordo con le teorie vasariane e la scuola fiorentina che lo reputavano padre delle arti e impalcatura dell'opera pittorica. I preraffaelliti cercano di coniugare linea e superficie realizzando una quantità enorme di disegni preparatori anche a pastello, mezzo unico nel suo genere per l'essere al tempo stesso lineare e pittorico.

Il graduale trasferimento di Sandys a Londra avviene a partire dal 1848, anno di fondazione della Confraternita Preraffaellita che frequenterà dai primi anni Sessanta. Incontra Rossetti per la prima volta nel 1857, che a sua volta gli farà conoscere Ford Madox Brown, James Abbott McNeill Whistler, Algernon Charles Swinburne, e ne farà un partecipante assiduo alle colazioni domenicali di Frederich Leighton, in un clima tra il cameratesco e il bohemienne.

È proprio Sandys che incoraggia e insegna a Rossetti a lavorare con i gessetti colorati, il quale produce non a caso una serie di teste e figure intere a pastello duro nel 1866, mentre il pastellista di Norwich è suo ospite nella casa di Cheyne Walk a Chelsea.[21] Fin dal 1864 utilizza un carboncino pressato di manifattura francese, ma sotto la guida di Sandys Rossetti mette a punto il proprio metodo di 'disegno crayon': una volta definite le forme a chiaroscuro, passa leggermente sull'intero incarnato una tinta rosso chiaro, lavorando uniformemente e rapidamente in una sola direzione. Poi cancella delicatamente l'intera superficie in modo da fondere le particelle di gesso rosso con il carboncino, mantenendo le ombre grigie e intensificando i capelli

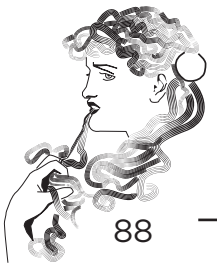


con più rosso o nero, a seconda del soggetto. Fatto questo procede a rifinire con il carboncino la forma, ed infine rinforza le labbra con più rosso. Le lumeggiature sono ottenute con *pipe clay* (argilla grigio-bianca) o con gomma pane. Il metodo di Rossetti culmina nel 1875 quando adotta al posto della miscela di gessetto rosso e carboncino il bistro, fuliggine di colore giallo-bruno, e l'argilla in favore della gomma pane, su carta colorata fatta a mano.[22] La sua abilità tecnica raggiunge infine l'apice sul finire della carriera, quando è indotto da problemi di vista a ripiegare sul pastello, come avvenuto già a Chardin e Degas. Nell'aprile 1870 durante un soggiorno a Scalands nel Sussex, Rossetti scrive a Madox Brown:

> Ogni momento è uno sforzo. I gessetti sono un po'meno dolorosi, così tendo a preferirli. Fortunatamente ho alcune commissioni per ritratti a pastello che potrei avere già pronti quando arriverò a Londra a meno che i miei occhi non peggiorino.[23]

Anche Sandys soffriva di una forte miopia che gli impediva di cogliere l'insieme e la profondità della composizione, motivo per cui non rappresentò quasi mai scene corali, se non in qualche olio (*Spring, Autumn*) dove arrivò ad eguagliare Van Eyck e Dürer nell'analisi minuziosa delle specie botaniche.

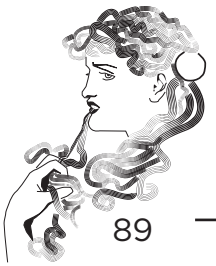
Rossetti ritrae volti femminili reclinati di tre quarti con la tecnica dei tre gessetti: l'amante *Jane Morris*, l'attrice *Louisa Ruth Herbert*. Ripete il tratteggio policromo di Sandys virato in tonalità plumbee ne *La donna della finestra* (1870), con lo stesso cartiglio e parapetto in primo piano e in *Proserpina* (1880), raro pastello di grandi dimensioni. In



esse sono già presenti tutti gli stereotipi della *femme fatale*: lo sguardo trasognato, la postura, espressione di un languido decadentismo, fino alle esasperazioni simboliste corrispondenti ad un personale declino, dagli ultimi anni Settanta in poi, ispirate ai propri componimenti poetici quale lo studio per *Astarte Syriaca*, dove compare una nivea aureola attorno al capo di Jane Morris.

Da parte sua Sandys attinge ai numerosi studi di Rossetti. Quelli sulla moglie Elisabeth Siddal per la figura di Delia in *The Return of Tibullus to Delia* (1851-53), convergeranno nel tema dei capelli morsicati di *Love's Shadow*, rielaborato in *Study of Head* esposto nell'estate 1868 alla Royal Academy e ribattezzato *Proud Maisie* come l'eroina di Sir Walter Scott in *The Heart of Midlothian*, che gli costeranno l'accusa di plagio e la rottura temporanea del sodalizio con Rossetti nel 1869.

Rossetti più fantasioso, ma meno abile tecnicamente, Sandys sempre a corto di idee formano un binomio perfetto. Tale da condividere per breve tempo, dopo l'avvenuta riconciliazione nel 1875, una tecnica con raffinati effetti tonali su carta molto strutturata, soluzione impiegata da Sandys in *Proud Maisie* (1871), da Rossetti in *Mrs. Alderson-Smith* (1875) e da Burne-Jones in *A Bower Maiden* (c. 1885-90).[24] William Holman Hunt (1827-1910)[25] adotta una tecnica simile in *Edith Holman Hunt* (1876), dove i classici tre colori sfumati delineano la novella sposa come la Vergine Maria durante la luna di miele a Gerusalemme, seguita al matrimonio clandestino da Edith Waugh, sorella della prima moglie. Un'immagine intima prodotta in un regime di segretezza che proprio per questo è stata gelosamente resa nota dalla famiglia solo di recente.[26]



John Everett Millais (1829-1896), come Sandys e Millet, chiama "crayons" i suoi disegni, ed è forse il più accademico dei Preraffaelliti di cui è l'unico coerente rappresentate negli anni Cinquanta, affermando di voler dipingere solo ciò che è presente in natura, in scene di genere di estrema ricercatezza formale. Si cimenta prevalentemente nella pittura ad olio, tanto da non far registrare dipinti a pastello, ma moltissimi studi preparatori a matita dalla linea pulita ed essenziale[27] o dal contorno marcato sul retro in modo da poter essere trasferito sulla tela, in composizioni superiori per verosimiglianza a quelle degli altri confratelli.

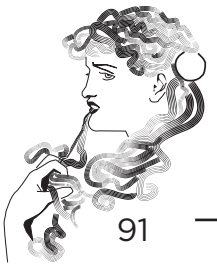
Con l'inizio della seconda stagione del movimento preraffaellita, William Morris (1834-1896) e Edward Burne-Jones (1833-1898) conosciutisi all'Exeter College di Oxford, autori di numerosissimi lavori a quattro mani per la ditta Morris-Marchal-Faulkner, apportano nuova linfa alla confraternita ormai indebolita dopo il declino di Rossetti.

Morris in chiave decorativa con gli studi a sanguigna e tecnica mista per gli arazzi e i tessuti, Edward Jones (poi Burne-Jones) prolifico disegnatore autodidatta di temi mitologici e racconti evangelici con uno stile che include la meticolosità di Carpaccio nel restituire il dato oggettivo, la monumentalità delle scultoree figure di Michelangelo, il panneggio classico trasfigurato in una moltitudine di linee. Per lo studio dei volti adotta dapprima un tratteggio regolare, leonardesco, a segni paralleli in un'unica direzione, in seguito una stesura più uniforme che sfrutta la granulosità della carta. Ai disegni preparatori[28] per il mosaico *Cristo in trono* (1883-1884), imprime la linearità e la

semplificazione volumetrica dei panneggi, tipica del suo ultimo periodo. Alcuni lavori saranno appositamente colorati per farne opere finite destinate alla vendita, come *The raising of Lazarus* per la predella della vetrata nella Chiesa di St.John of Beverley a Whatton, valutato £12. Burne-Jones avrà grande ascendenza sui simbolisti francesi, tanto che il suo studio a pastello per una pittura murale nella Chiesa di St. John a Torquay, *The king and the shepherd* con figure curvilinee a contrasto di blu e giallo è stato recentemente venduto con attribuzione alla scuola di Gustave Moreau.

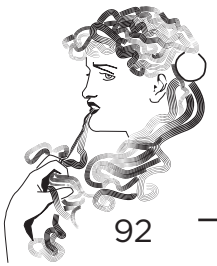
Il movimento preraffaellita è ormai al tramonto. Il mercante d'arte Ernest Brown organizza nel febbraio-marzo 1904 *An exhibition of drawings by Frederick Sandys and other Eminent Artists* presso la Leichester Galleries, con disegni di Rossetti, Sandys e Simeon Solomon (questi ultimi impegnati nel 1859 in una serie di studi sulla modella mulatta Fanny Eaton),[29] divenuti durante gli anni Novanta dell'Ottocento protagonisti del Simbolismo internazionale. *Nephente* (1892) di Sandys è paragonabile ai coevi carboncini e pastelli scaturiti dall'immaginario onirico di Odilon Redon, uno dei più intensi pastellisti del secolo scorso, e del belga Fernand Khnopff, autore quest'ultimo di figure spettrali alla Rossetti, dell'enigmatico *Le silence* (1890) e del monumentale dipinto a gessetti colorati *Le memoires* (1889) di derivazione impressionista.

Il pastello policromo diventa il medium privilegiato dei simbolisti all'inizio del '900, anche in Italia lo *Studio per la Testa della Gorgone*, pastello del 1895 di Giulio Aristide Sartorio fa seguito agli studi sulle



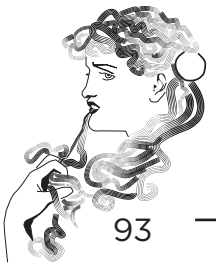
Medusa Head (c.1875) di Sandys, e da *Aspecta Medusa* (c.1867) antica raffigurazione del personaggio come avvenente ragazza riproposta da Rossetti.

I divisionisti Previati e Segantini, autori rispettivamente di *Maternità* (1891) e *Angelo della vita* (c.1895) danno vita ad opere puntiniste dove il colore già scomposto durante l'impressionismo si polverizza allontanandosi sempre più dalle sfumature patinate e omogenee degli anni precedenti. Il passo successivo condurrà alle striature cinetiche di Balla che insegnerà la tecnica agli allievi gravitanti nel suo studio: Severini, Sironi e Boccioni, anche se ormai il gesto è più marcato e gli accostamenti cromatici più intensi. Nelle proposte cubiste si combina con l'acquarello, l'olio, il collage, il guazzo, mentre in tempi più recenti ricompare nelle nature morte e nelle scene di genere ricalcate sugli esempi fiamminghi del XVII sec. dai numerosi estimatori che oggi dopo le rivoluzioni avanguardiste ne riscoprono l'autonomia e le peculiarità. Il pastello si è rivelato in tutti questi casi il vettore ideale per studiare la luce e le sue variazioni fisiche, senza alterazioni dovute all'asciugatura o alla presenza di leganti oleosi. Le particelle di pigmento puro esaltano in massimo grado le vibrazioni della scala cromatica, ma sono estremamente vulnerabili. Nonostante questo la storia ci ha fatto pervenire innumerevoli capolavori, affascinanti varietà di temi e innovazioni tecniche susseguitesi nell'arco di oltre quattro secoli che aspettano di essere studiate e riportate alla luce.

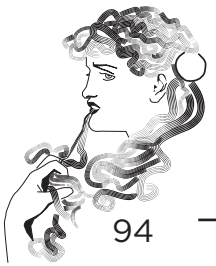


NOTE

1. Battezzato Antonio Frederic Augustus Sands, aggiungerà la 'y' solo nel 1853. Nasce a Norwich il 1 maggio 1829 e muore a Londra il 25 giugno 1904. [↑]
2. Elzea 2001, p. 10. [↑]
3. Brusatin, Mandelli 2005, p. 105. [↑]
4. Tra le famiglie benestanti sostenitrici della scuola locale anche i Gurneys di Norwich, fondatori della Barclays Bank. [↑]
5. Il pastello 'secco', utilizzato da Sandys, da non confondere con quello a cera e olio, indica una tipologia di gessetto colorato introdotto dal XVIII sec. per ampliare la limitata gamma dei gessi naturali detti 'crayon'. Cfr. nota 10 di questo saggio. [↑]
6. Rosenberg 1962, p. XXIII. [↑]
7. Produttori di matite colorate si registrano a Norimberga già attorno al 1660. Dal 1761 si insedia a Stein la ditta Faber-Castell che inserisce nel suo catalogo crete a pastello senza leganti oleosi o grassi, e con un'alta percentuale di pigmento. [↑]
8. Elzea 2001, p.323. [↑]
9. Hugh Algernon Negus è il quinto dei dieci figli che Sandys avrà dalla compagna e modella Mary Emma Jones (1845-1920). Louisa Marks era moglie del rinomato antiquario londinese Murray Marks (ca.1840-1918) il cui negozio divenne una "Mecca" per artisti quali Rossetti, Burne–Jones e Whistler. [↑]
10. Nella manualistica corrente i pastelli sono solitamente considerati dipinti quando i colori sono applicati su tutta la superficie, disegni se eseguiti al tratto. [↑]
11. Il termine *crayon*, in francese *craion*, deriva dal gesso bianco (*craie*), e dal termine latino creta (argilla). I *trois craion* sono tre bastoncini di origine minerale: pietra d'Italia o pietra nera (scisto argilloso a grana fitta), sanguigna (ematite) e gessetto bianco (solfato o carbonato di calcio). [↑]
12. Questi inquadravano il volto e una parte del bavero in modo simile a quanto accadeva in alcune fotografie in formato *carte-de-visite*, molto popolari a quel tempo in Inghilterra. Si veda in proposito Muzzarelli F., *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*, Milano 2003. [↑]
13. Rosenberg 1962, p. XLVII. [↑]
14. http://collections.vam.ac.uk/item/O20374/pastel-antonio-canova-in-his-studio/ [↑]



15. http://www.lamaisondupastel.com/en/history. Nel 1878 quando Roché acquistò la Maison du pastel da un anziano artigiano le tonalità erano appena cento. Nel 1930 il figlio Henri portò la gamma a milleseicentocinquanta sfumature. Ancora oggi la nipote, che ha rilevato nel 2000 l'antico laboratorio dalle zie, li produce a mano secondo quell'antica tradizione. [↑]
16. Roché H., *Technique Antiseptique de l'Encadrement*, in "Les Cahiers de l'Artiste", n.1-2, Paris 1914. [↑]
17. Si veda in proposito Colin, Newall, Spadoni C. 2010. [↑]
18. I bozzetti sono conservati presso il Gabinetto di Disegni e Stampe del Victoria and Albert Museum di Londra. [↑]
19. La cospicua raccolta di disegni *The Elements of Drawing, John Ruskin's Teaching Collection* è conservata presso l'Ashmolean Museum di Oxford. [↑]
20. http://www.frick.org/exhibitions/whistler/pastels.htm [↑]
21. Si veda il commento di Peter Nahum e Sally Burgess alla pagina web: http://victorianweb.org/painting/dgr/drawings/5.html [↑]
22. Si veda il commento di Elizabeth Neuringer alla pagina web http://www.victorianweb.org/painting/dgr/drawings/16.html [↑]
23. Traduzione dall'inglese realizzata dall'autrice Silvia Cestari. Citazione originale in Rossetti W. M., *Rossetti Papers 1862-1870*, London 1903, p. 527. [↑]
24. Fin dal Rinascimento le carte preparate con colore grigio, ocra, rossiccio e azzurrino (queste ultime molto usate dai veneti) o bianche di grana grossa e ruvide erano considerate il supporto ideale per il carboncino, la matita nera (pietra d'Italia) e la sanguigna (argilla rossa ferruginosa). [↑]
25. L'Ashmolean Museum di Oxford conserva quattro corposi album dei disegni di Holman Hunt che rappresentano circa la metà della sua produzione nota. [↑]
26. http://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=29764 [↑]
27. I bozzetti sono conservati presso la Tate Gallery di Londra. [↑]
28. Edward Burne-Jones ha prodotto molti taccuini di schizzi venduti dopo la sua morte nel 1926 dal figlio Philip. Alcuni di questi sono oggi conservati presso la Winthorp Collection del Fogg Museum of Art, al Minneapolis Institute of Arts, al Victoria & Albert Museum di Londra. [↑]
29. Fanny Eaton poserà anche per Rossetti, Millais e Madox Brown. [↑]



BIBLIOGRAFIA

— Barilli R., *I Preraffaelliti*, Milano 1967

— Bate P.H., *The English Pre-Raphaelites painters. Their associates and successors*, London 1901

— Benedetti M.T., *Dante Gabriel Rossetti: disegni*, Firenze 1982

— Benedetti M. T., *I preraffaelliti*, Firenze 1986

— Benedetti M.T., *Dante Gabriel Rossetti*, Milano 1998

— Benedetti M.T., Frezzotti S., Upstone R., Dante Gabriel Rossetti, *Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, catalogo della mostra (Roma 2011), Milano 2011

— Brusatin M., Mandelli V. (a cura di), *Rosalba Carriera. Maniere diverse per formare i colori*, Milano 2005

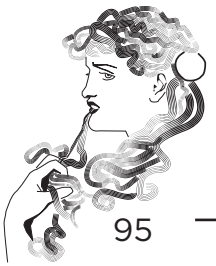
— Burne-Jones E. C., *Drawings of Sir. Edward Burne-Jones*, New York s.d.

— Colin H., Newall C., Spadoni C., *I preraffaelliti: il sogno del '400 italiano da Beato Angelico a Perugino, da Rossetti a Burne-Jones*, catalogo della mostra (Ravenna 2010), Cinisello Balsamo 2010

— Crepaldi G., *Preraffaelliti. L'eleganza discreta dell'Ottocento inglese*, Milano 2000

— Debrie C., *Maurice-Quentin de La Tour*, Ville de Saint-Quentin 1991

— Elzea B., *Frederick Sandys 1829-1904. A catalogue rasoinné*, Woodbridge-Suffolk 2001



— Finizio L. P., *Moderno antimoderno: l'arte dei Preraffaelliti nella cultura vittoriana*, Napoli 2004

— Gair A., *Il pastello*, Novara 1999

— Goupil F.A.A., *Le pastel simplifié et perfectionné*, Paris 1874

— Horton J., *Il disegno*, Rimini 1997

— *Il disegno. Forme, tecniche, significati*, Torino 1994

— *Il pastello contemporaneo in Europa*, catalogo mostra (Cuneo 2002 - San Pietroburgo) 2003, Murazzano 2002

— Lasdun S., *Vita di casa nell'età vittoriana*, Firenze 1981

— *Les Preraphaelites et Leurs Associes. Dessins, papiers peints et textiles. Collection da la Whitworth Art Gallery*, Manchester, catalogo della mostra (Genève 1980), Genève 1980

— Levi D., *Ruskin didatta: il disegno fra disciplina e diletto*, Venezia 1997

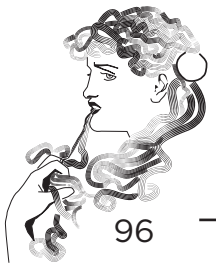
— Lochnan K. A., Schoenherr D. E., Silver C., *The Earthly Paradise. Arts and crafts by William Morris and his circle from Canadian collection*, Toronto 1993

— Maltese C., Le tecniche artistiche, Milano 2005

— Milner F., *The Pre-Raphaelites. Pre-Rapahelite Paintings & Drawings in Merseyside Collection: Walker Art Gallery, Lady Lever Art Gallery*, Sudley House, Liverpool 1995

— Monnier G., *Pastels du XIX siècle*, Paris 1985

— Negri Arnoldi F., *Il mestiere dell'arte*, Napoli 2001



— Petrantoni M. (a cura di), *Tecniche pittoriche e grafiche. Il pastello e l'acquarello*, Roma 1994

— Robert K., *Le pastel*, Paris 1927

— Rosenberg P., *Il ritratto francese da Clouet a Degas. Mostra a Palazzo Venezia*, Roma 1962

— Rosenberg P., *Dal disegno alla pittura: Poussin, Watteau, Fragonard, David e Ingres*, Milano 2002

— Rufino P. G., *Le pastel or bleu du Pays de Cocagne: l'épopée de la couleur de l'antiquité à nos jours*, Drémil-Lafage 1990

— Salmon X., *Musée National du Château de Versailles. Les pastels*, Paris 1997

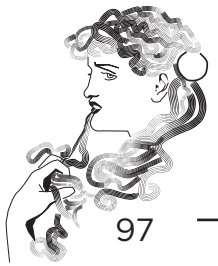
— Sani B., *Rosalba Carriera*, Torino 1988

— Suriano G. R., *The pre-Raphaelite illustrators: the published graphic art of the English pre-Raphaelites and their associates: with critical biographical essays and illustrated catalogues of the artists engraved works*, London 2000

— *The Pre-Raphaelites: a loan exhibition of paintings and drawings by members of the Pre-Raphaelite brotherhood and their associates*, catalogo della mostra (Indianapolis - New York 1964), Indianapolis 1964

— Turner J., *The Dictionary of Art*, London 1996.

— Warner M., *The Victorians. British paintings 1837-1901*, catalogo della mostra (Washington 1997), Washington 1997



SITI WEB:

— http://www.ashmolean.org/collections/?type=resources

— http://www.bmagic.org.uk/

— http://www.britishmuseum.org/whats_on/national_tours/poetry_of_drawing.aspx

— http://www.centrorossetti.eu/e_view.asp?E=113

— http://www.lancs.ac.uk/fass/ruskin/empi/index.htm

— http://www.preraph.org/

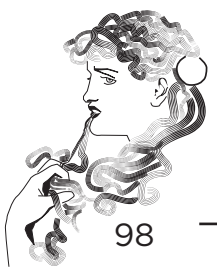
— http://www.preraphaelites.org/the-collection/artist-biography/frederick-sandys/

— http://www.preraphaelites.org/the-collection/view-the-collection/page/8/

— http://www.rossettiarchive.org/about/index.html

— http://www.royalcollection.org.uk

— http://www.victorianweb.org



Il sacro nel pastello. L'esempio di Benedetto Luti

di SARA PIETRANTONI

Nel corso del XVIII secolo, com'è noto, cresce e si incrementa fortemente l'apprezzamento rivolto da mecenati e collezionisti verso schizzi, disegni e in generale tutte quelle opere caratterizzate da una certa freschezza d'esecuzione nuove protagoniste della loro predilezione. Parallelamente procede il progressivo schiarirsi della tavolozza descritto anche da Wittkover: "il XVII secolo fu nell'insieme un secolo buio. Circa fra il 1660 ed il 1680 ci fu un cambiamento [...] che culminò con Tiepolo e i maestri rococò della scuola veneziana."[1] Questa decisa svolta nella storia del gusto portò in breve tempo alla riscoperta di una tecnica artistica nota fin dal XV secolo, quella del pastello, seppure fin'ora mai considerata realmente come genere artistico autonomo. La tecnica, precedentemente a quelle date, veniva infatti principalmente impiegata per rifinire opere realizzate tramite altri mezzi grafici. A testimoniarne i primi utilizzi rimane una citazione di Gian Paolo Lomazzo che, nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* edito a Milano nel 1584, scrive:

> Non tacerò anco d'un altro certo modo di colorare che si dice a pastello, il quale si fa con punte composte particolarmente in polvere di colori che tutti si possano comporre. Il che si fa in carta, & fù molto usato da Leonardo Vinci, il qual fece le teste di Christo & de gli'Apostoli, à questo modo eccellenti, & miracolose in carta[2]

Il milanese si riferisce appunto a Leonardo, tra i primi ad interessarsi e ad aver con tutta probabilità sperimentato questa tecnica. In una nota a margine del Codice Atlantico[3] l'artista scrive infatti:

> Piglia da Gian di Paris il modo de colorire a secco, e 'l modo del sale bianco e fare le carte impastate, sole e in molti doppi, e la sua cassetta de' colori; inpara la tempera delle carnage, inpara a dissolvere la lacca gutta[4].

Il Gian di Paris citato altri non è che il pittore Jean Perréal, *valet de chambre* di Carlo VIII arrivato in Italia nel 1494 a seguito della spedizione francese. La conoscenza dei pastelli di Perréal stimola in Leonardo il desiderio di cimentarsi in una tecnica nuova ad egli congeniale, costantemente dedito com'era alla pratica del disegno. Rimane tuttavia difficile rintracciare pastelli di mano del maestro: le splendide teste di Apostoli riprese dal Cenacolo milanese sembrano infatti essere state realizzate da artisti della sua bottega e non dallo stesso Leonardo, al quale viene piuttosto assegnato con certezza dalla critica solamente il *Ritratto di Isabella d'Este*, dove l'utilizzo del pastello è limitato ad alcuni particolari dell'abito[5].

Qualche decennio dopo la ricchezza cromatica, la dolcezza del tratto, la graduale modulazione della luce — elementi che gli stessi leonardeschi, primo tra tutti Giovanni Antonio Boltraffio,[6] avevano apprezzato — diventeranno patrimonio di un artista emiliano. Come riferisce infatti Bellori nelle sue Vite, celebri furono le "teste divinissime a pastelli di mano del Correggio",[7] riferendosi probabilmente a studi che non ci sono pervenuti. Tuttavia questi ultimi furono talmente ricorrenti nella letteratura artistica che quasi nessuno studioso, nonostante la mancanza di originali, ha messo in dubbio la loro esistenza. A tal proposito, nelle *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio*, nel 1817 Luigi Pungileoni scrive:

> Prima di progredire nella narrazione mia non siami disdetto di fare un cenno di due abbozzi a pastello esistenti nella galleria del conte Massimiliano Zini di Bologna valente conoscitore dell'arti belle, e co' suoi lucenti zecchini raccoglitore d'una scelta preziosa per copia e per rarità di disegni e pitture. Non è certo se il primo sia da porsi

> tra il novero de' correggeschi lavori [...]. Esso è in quadrilungo per l'imppiedi su d'una tavola di noce stata gran tempo in potere del tarlo, che tutta la rose. Gli pare attribuibile pel colorito [...]. In esso si vede un San Gioanni, l'agnelletto, e la croce, intorno della quale se le attorce una lista portante impresse queste parole, Agnello di Dio.[8]

Avanzando ancora, nel tardo Rinascimento l'uso del pastello a supporto della pittura appare prassi consolidata,[9] e tra i primi artisti che lo usarono come *medium* per ottenere anche effetti tonali vi fu Jacopo Bassano. Negli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento egli lo utilizzava stabilmente nella propria bottega, combinando il pastello ai tratti grafici eseguiti a matita nera o rossa. L'intento era quello di realizzare i cosiddetti "ricordi", e soprattutto eseguire studi preparatori per le pitture, volti a definire le combinazioni cromatiche dei dipinti. Qui vi è in nuce un approccio sensibilmente mutato alla tecnica, apprezzabile in alcuni splendidi disegni quali l'*Arresto di Cristo,*[10] la *Presentazione della Vergine al tempio*,[11] oppure gli schizzi realizzati dal vero per la *Flagellazione di Cristo*[12] oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Non mancano nemmeno pastelli raffiguranti teste di soggetti religiosi, studi utili all'analisi delle fisionomie e delle espressioni. Queste furono comuni anche nell'arte di Federico Barocci[13] il quale era solito utilizzare una carta grigio-azzurra che gli permetteva di partire da un tono medio sul quale articolare meglio i chiari e gli scuri. La tenerezza degli incarnati e gli sfumati delicati di Barocci, del quale datiamo i primi pastelli agli anni Sessanta del Cinquecento, definiranno figure connotate da un maggiore pittoricismo facendo del pastello una tecnica non più scelta per le esclusive funzionalità nello studio compositivo delle opere pittoriche. I volti, ancorché di personaggi sacri o santi, in Barocci non acquistano nessuna sacrale distanza rispetto altre teste comuni.[14]

Tra Bologna e Firenze molti artisti continuarono ad utilizzare il pastello per la realizzazione dei soliti disegni preparatori che iniziarono ad essere apprezzati da conoscitori e collezionisti; il Malvasia riporta, ad esempio, l'entusiasmo di alcuni di fronte a disegni di Guido Reni (soprattutto studi di teste), di Ludovico Carracci e di Elisabetta Sirani.[15]

La seconda metà del Seicento e l'inizio del Settecento vedranno la diffusione della tecnica soprattutto in Francia, dove si segnalano ad esempio le splendide opere di artisti del calibro di Joseph Vivien e Robert Nanteuil. L'attività di quest'ultimo fu determinante ai fini della costruzione del gusto italiano e, in particolare, toscano. Nel 1670, infatti, il granduca Cosimo III de' Medici visitò lo studio parigino dell'artista rimanendo estasiato da quella pittura così lieve e delicata, tanto da ottenere molti pastelli per la propria collezione personale tra i quali vi era anche un autoritratto dell'artista. L'incontro con il francese stimolò in Cosimo III l'intenzione di incoraggiare l'uso del pastello anche a Firenze: la prima fondamentale decisione in tal senso fu quella di mandare a Parigi un giovane allievo del Volterrano, Domenico Tempesti (Rovezzano 1652/55-Firenze 1737), per permettergli di apprendere la tecnica dallo stesso Nanteuil.

Una volta tornato a Firenze il Tempesti, che risiedeva nel palazzo del granduca (siamo nel giugno del 1679), realizzò "bellissimi ritratti al naturale coi pastelli"[16], per poi spostarsi a Roma dove rimase un lungo periodo frequentando anche la bottega di Carlo Maratta.

Ma è l'esperienza fiorentina di Tempesti a interessarci maggiormente in quanto in città egli ebbe modo di insegnare a molti altri giovani artisti

la tecnica del pastello. Proprio in questo fertile clima creativo apprese i primi rudimenti dell'arte pittorica anche Benedetto Luti, nato a Firenze nel 1666, e del quale è noto l'apprendistato presso la bottega del pittore Anton Domenico Gabbiani (Firenze 1665-1726), a sua volta allievo del cortonesco Ciro Ferri. Purtroppo conosciamo ben poco della prima attività fiorentina di Benedetto, ma è documentato che negli anni Ottanta del secolo studiò in maniera approfondita i disegni del Barocci[17] allora presenti a Palazzo Pitti. Maggiori sono invece le notizie relative all'attività romana dell'artista che si trasferì nella capitale tra 1689 e 1690, quando la scena artistica era letteralmente dominata da Carlo Maratta e dalla sua cerchia. Luti mantenne rapporti stretti con la Toscana testimoniati dal carteggio col maestro Gabbiani; risiedette in Campo Marzio nel palazzo di proprietà dello stesso granduca Cosimo III e, grazie al suo appoggio, riuscì a farsi notare da mecenati e committenti fino a vincere, nel 1692, il primo premio del concorso clementino dell'Accademia di San Luca, presentando un disegno intitolato: *Quando Iddio comanda a Moisè che si fabbrichi il tabernacolo*. È egli stesso in una lettera datata 2 settembre 1691 a dichiarare al Maestro quale fosse stato il tema scelto:

> Qua in Roma hanno rinnovato l'antico costume che solevano, come già ella sa, de' premi per concorso; e per suggetto della prima classe hanno dato, quando Iddio comanda a Moisè che si fabbrichi il tabernacolo [...] Io ho in qualche parte volontà di concorrerci, ma senza la sua licenza io non ardirò di espormi.[18]

Il 26 gennaio dell'anno seguente un'altra lettera verrà inoltrata al Gabbiani per renderlo partecipe della lieta notizia:

> [...] ed io ho conseguito per grazia di Dio la dignità di primo primo, avendo nella prima classe premiati cinque disegni, che è cosa molto usata.[19]

Grazie all'ammissione all'Accademia di San Luca e all'affermazione nel concorso clementino, all'inizio del nuovo secolo il pittore era ormai tra i protagonisti della scena culturale e artistica del tempo: con Giuseppe Bartolomeo Chiari e il Trevisani aprì infatti la strada ad una pittura che, non dimenticando la tradizione classica, si muoveva sempre più velocemente verso l'ariosità e la raffinatezza del Rococò.

In questo periodo Luti si dedicò particolarmente a tele di piccole dimensioni o alla pittura su rame, forse per la possibilità insita nel piccolo formato di sperimentare nuove tecniche con maggior facilità e rapidità, senza però venire meno alla sua proverbiale precisione e meticolosità. Sono tuttavia noti alcuni suoi bozzetti nei quali l'esecuzione appare rapida e disinvolta, come ad esempio accade nella *Vestizione di San Ranieri* (1712) realizzato per il duomo di Pisa, o in quello dell'*Addolorata* della chiesa di Santa Caterina di Malta, più fresco e immediato dell'opera compiuta. Del resto la caratteristica che la critica mette sempre più spesso in luce è proprio la distanza tra i bozzetti conosciuti e le opere finite di Luti che difficilmente mantiene quelle promesse di leggerezza, grazia e intimità fatte nei disegni preparatori. A questo problema sarebbe inoltre imputabile in parte la scarsa produzione pubblica dell'artista, le cui opere in chiese romane si contano sulle dita di una mano: il *Profeta Isaia* della basilica di San Giovanni in Laterano, un *S. Antonio da Padova* nella basilica dei SS. Apostoli, la *Comunione della Maddalena* in Santa Caterina a Magnanapoli.

A distrarre Luti dalle commissioni pubbliche parteciparono probabilmente anche gli altri interessi dell'artista, grande collezionista

di disegni, mercante e fine conoscitore di opere d'arte, come testimonia il biografo Lione Pascoli:

> Avea grandissima cognizione dell'altrui maniera, ed a nessuno meglio che a lui mostrar si potevano per averne certezza [...]. Dilettavasi di stampe, di disegni, di modelli, e di bassi rilievi, e ne raunò per la sublime sua intelligenza quantità così copiosa, e rara, che non capitava intendente straniero a Roma, ce non l'andasse a vedere per desiderio di conoscerlo. Quelle cognizioni l'avevano però talmente distolto dal pennello, che dipingeva meno assai di quel che poteva; e che avrebbe per vantaggio della borsa, non meno che della stima dovuto. Ed io mi ricordo d'averlo più volte avvertito, allorché, o egli veniva colle stampe, e colle forbici in mano a trovarmi, o che io andava da lui, e lo trovava a dar sesto a' disegni.[20]

Pare addirittura che la sua collezione di disegni contasse all'incirca quindicimila pezzi[21] andati purtroppo dispersi dopo la morte dell'artista, ed è inoltre verosimile che fossero presenti stampe delle opere e dei disegni di Raffaello e della sua scuola, di Michelangelo, Domenichino, Guido Reni, Guercino, Pietro da Cortona e Maratta, materiale che permetteva all'artista di seguire lo sviluppo del disegno dal Cinquecento all'inizio del Settecento.

I disegni ci portano a parlare della produzione più nota di Luti, quella dei pastelli. I primi esemplari, una serie di teste di apostoli[22] studi per un dipinto maggiore, si datano all'inizio del XVIII secolo.[23] Già in questi disegni freschi e brillanti si nota un grosso debito nei confronti di Correggio dal quale Luti riprende la luminosità, lo sfumato dei colori ed il senso del volume. Del resto, secondo le testimonianze, nella collezione dell'artista dovevano essere presenti proprio alcuni disegni del pittore emiliano, le cui opere erano tra l'altro ben conosciute a

Roma poiché presenti anche nella collezione di Cristina di Svezia, a quel tempo già passata a Livio Odescalchi. Sappiamo inoltre che Luti, il quale in una lettera destinata al Gabbiani datata 3 dicembre 1716 descrive le opere di un suo studente come copie "de famosissimi quadri del Correggio",[24] incoraggiava i suoi allievi a copiare proprio i dipinti dell'emiliano.[25]

Correggio, del resto, costituiva la fonte di ispirazione per molti artisti del periodo e soprattutto, ancora una volta, per molti francesi che riconoscevano nella dolcezza delle sue figure luminose un antecedente preciso dei dipinti e dei pastelli settecenteschi. A questo proposito già il pittore ed intellettuale Roger de Piles alla fine del Seicento notava le caratteristiche che avvicinavano Correggio al gusto del tempo:

> Son pinceau paraît mansé par la main d'un ange, ses contours ne sont pas corrects à la vérité, mais il sont d'un grand goût; ses airs de tête gracieux et d'un chois singulier, principalement des femmes et des petites enfants.[26]

L'apprezzamento era condiviso da Anton Raphael Mengs, attento studioso che, a suo avviso:

> Possedé unitamente quelle varie parti della Pittura, delle quali ciascheduna da per sé ha fatto illustre un Pittore; come la verità, e la grazia di Raffaello, il ridente di Leonardo, l'impasto di Giorgione e il colorito di Tiziano [...]. Correggio finalmente sembra il Pittor delle Grazie.[27]

Accanto al Correggio, spesso considerato in relazione con la sua pittura, è il nostro Federico Barocci[28]; a questo proposito Bellori riporta un episodio significativo:

> Nel qual temo capitando in Urbino un pittore, che tornava da Parma con alcuni pezzi di cartoni e teste divinissime a pastelli di mano del Correggio, Federico restò preso da quella bella maniera, la quale si conformava del tutto al suo genio e si pose a disegnare a pastelli dal naturale.[29]

Tornando a Luti, gli anni successivi alla comparsa sul mercato romano dei suoi primi pastelli lo vedranno impegnato nella creazione di "tipi" precisi, divenuti un repertorio di base che poteva essere variato cambiando solo alcuni dettagli. Questi andarono ad accrescere le collezioni di conoscitori e appassionati, da Thomas Coke, primo conte di Leicester, che possedeva due teste di giovanetta, al gran principe Ferdinando de' Medici, il quale conservava una testa di cherubino a Poggio a Caiano, nel "gabinetto d'opere in piccolo di tutti i più celebri pittori", dal cardinal Pietro Ottoboni a Niccolò Maria Pallavicini. Tra gli amici ed estimatori di Luti vanno inoltre ricordati il banchiere parigino Pierre Crozat e Pierre-Jean Mariette, giovane esperto di grafica e disegno.

Se i pastelli più noti di Benedetto Luti sono senza dubbio i ritratti e le teste di giovani e giovanette, va necessariamente considerato all'interno della sua produzione un significativo gruppo di pastelli a soggetto sacro. Oltre alla serie di apostoli e al cherubino già citati, Luti è infatti l'autore di un *San Giovanni Battista* (ora a Palazzo Corsini), ancora una volta molto vicino alle opere di Correggio. Questi particolari pastelli non differiscono molto, nell'idea compositiva e nella stesura del colore, dalle sue più note teste di genere e dai ritratti, rispetto ai quali varia solamente l'atteggiamento dei soggetti: mentre nei ritratti i personaggi sono raffigurati frontalmente seguendo l'iconografia comune dei ritratti a pastello settecenteschi, gli apostoli,

com'è più consono alla loro iconografia, vengono raffigurati intenti a leggere o con la testa rivolta verso il cielo. La scelta dipende inoltre in gran parte dalla possibilità di avere il soggetto vivo di fronte a sé (in alcune teste si è voluto riconoscere un ritratto delle figlie di Luti), piuttosto che dal doversi ispirare a composizioni sacre più ampie dalle quali viene estrapolato un unico particolare.

All'analisi stilistica delle opere di Luti si può notare come egli si muova verso una progressiva semplificazione delle scene ed un alleggerimento dei colori: mentre le prime opere sono ancora segnate dall'uso frequente dei gialli e dalle tinte arancio desunte dall'influsso del colorismo caldo e intenso di Pietro da Cortona, predominante nella Firenze della fine del Seicento, in seguito al trasferimento a Roma le composizioni diventano via via meno esuberanti e più classiche, come risulta già dal dipinto *Amore e Psiche* realizzato sul finire del XVII secolo per il cardinale Ottoboni, preannunciando già la maggiore ed efficace semplicità delle future opere a pastello.

Un dato che preme essere sottolineato per la sua importanza è come i pastelli a soggetto sacro fossero tuttavia considerati dall'artista, per la quasi totalità, non come studi per i dipinti bensì come opere compiute ed indipendenti, destinate quindi con tutta probabilità alla stessa vasta clientela che richiedeva a Luti ritratti, e che aveva imparato ad apprezzare il suo uso delicato delle tinte e lo sfumato di matrice correggesca.

Un piccolo numero di pastelli a soggetto sacro è rintracciabile nella produzione della veneziana Rosalba Carriera. Anche per lei, così

come per Luti, sarà fondamentale la conoscenza di Correggio che ha modo di vedere in occasione di un suo viaggio a Modena nel 1723.[30] Il confronto tra i disegni dell'artista veneziana e quelli dell'emiliano è stimolato anche dai conoscitori francesi. In una lettera del 12 marzo 1728 Crozat scrive infatti alla Carriera: "Les un vous comparent au Corrège, les autres vous mettent au dessus"; il pittore Charles Coypel non esita invece ad affermare: "à Antoine Corrège dit aujourd'hui Rosa Alba"[31]. Inoltre essa poteva vantare una conoscenza approfondita dei disegni a pastello del Guercino, di Mazzoni e del Barocci che erano presenti nelle numerose collezioni veneziane.

Alcuni pastelli di Rosalba a soggetto sacro sono presenti tutt'ora nella collezione del Palazzo Reale di Venezia: si tratta di una *Meditazione sulla Passione di Cristo*, un pastello raffigurante Maria, e due figure isolate di Cristo. Di queste opere due risultavano appese, in origine, al di sopra della testiera del letto nella camera dei Pisani,[32] si tratta di una *Vergine* e del *Cristo Benedicente*, entrambi rappresentati in giovane età. Maria ha, come di consueto, gli occhi rivolti verso il basso, le mani al petto, l'incarnato chiarissimo con tracce di azzurrino tipico del fare della pittrice che, come pochi altri, riesce a rendere le sfumature di tinte chiare. Anche Cristo presenta la stessa pelle diafana ma al contrario della Vergine volge gli occhi verso lo spettatore benedicendolo. Sempre a Venezia, nel Museo del Settecento Veneziano – Ca' Rezzonico, è presente una Madonna che, al contrario di quella in Palazzo Reale, volge lo sguardo in alto come se la sua attenzione fosse stata improvvisamente richiamata dalla luce che giunge nella parte superiore del dipinto distogliendola persino dalle sue preghiere (le mani infatti, che immaginiamo precedentemente giunte, sono ora nel

pieno dello slacciano). In questo caso, più che il Correggio, il modello può essere riconosciuto nella pittura di Guido Reni.

Altri pastelli sacri sono conservati a Dresda, più numerosi ma simili, anche nel soggetto, alle opere veneziane: molte *Vergini* (tra cui una intenta alla lettura di un libro, soggetto ancora una volta mutuato dal Correggio), un *Cristo*, una *Maddalena*, di nuovo con un libro in mano. Altri pastelli erano originariamente presenti nel museo, ma furono dispersi nel 1945; altri vennero ceduti nel corso del tempo, come un *San Giuseppe* del quale non si conosce purtroppo l'attuale collocazione.

Benedetto Luti e Rosalba Carriera sono solo due dei tanti artisti che nel XVIII secolo scelsero di dedicarsi alla pittura a pastello. Accanto a loro vi furono un gran numero di artisti interessati alla tecnica: alcuni, come lo stesso Luti, accosteranno a questa una produzione più o meno vasta di dipinti; altri, seguendo la strada aperta dalla Carriera, prediligeranno il pastello sul resto. Emblematico è a questo proposito il caso del francese Maurice Quentin de La Tour il quale, dopo la partenza da Parigi dell'artista veneziana, prenderà la decisione di dedicarsi solamente ai pastelli, intuendo evidentemente come questa avesse lasciato un "buco" sul mercato francese che egli avrebbe potuto facilmente colmare. Proprio la Francia e soprattutto i pittori attivi a Digione, da Dubois a Gilbert, troveranno particolarmente congeniale questa tecnica che rispetto all'Italia poteva vantare non una tradizione più antica, ma certamente più riconosciuta e apprezzata come opera indipendente.

Nel XVIII secolo del resto il pastello, grazie anche alle sperimentazioni tecniche che portarono ad un netto miglioramento dei colori e della loro tenuta, era ormai utilizzato per la composizione dell'intera opera, e non necessitava più l'utilizzo di carte colorate come supporto che desse i mezzi toni iniziali. L'evoluzione della tecnica di produzione dei colori permise inoltre agli artisti, ed in particolare ai ritrattisti, di ottenere incarnati diafani e trasparenti e di poter lavorare con grande rapidità, arrivando a risultati pittorici di grande effetto ed incontrando, in questo, il desiderio dei committenti.

Accanto agli artisti francesi degni di nota furono gli inglesi, introdotti all'uso del pastello probabilmente dall'interesse mostrato dai collezionisti verso la tecnica, ed un buon numero di artisti tedeschi, influenzati forse dalle opere della Carriera presenti nella collezione a Dresda. È noto come i soggetti comprendessero ancora una volta prevalentemente ritratti, capaci di attestare meglio di ogni altro genere lo status sociale, il benessere e la ricchezza dei nobili e dei ricchi borghesi dell'Europa del XVIII secolo.

Tuttavia, per quanto riguarda la produzione minore seppure consistente di pastelli a soggetto sacro, si possono riconoscere quattro macro-aree che definiscono i temi prediletti: *Vecchio Testamento*, *Sacra Famiglia*, *Nuovo Testamento* e *Santi* ed infine generici ritratti di angeli, sacerdoti o monache. Volendo rintracciare un filo conduttore all'interno di questa produzione notiamo che i soggetti più diffusi sono quelli relativi alla *Sacra Famiglia* segnatamente alla figura della Vergine, rappresentata con o senza il Bambino, e di Cristo. Si tratta pertanto dei soggetti tradizionalmente più diffusi nella pittura

devozionale privata, presenti senza soluzione di continuità negli interni europei dal Medioevo al XVIII secolo.

Per quanto riguarda la divisione geografica, il tema sembra essere trattato in ugual misura da artisti italiani, inglesi e francesi. Questi ultimi predominano la scena nei soggetti ripresi dall'antico Testamento. Tra i pastelli che hanno per soggetto le figure di santi domina su tutti la figura di Maria Maddalena: "La Madeleine est la grande sainte du siècle" rileva Bardon in uno studio del 1968[33] sottolineando come la santa penitente, ancora nel Settecento, incarni alla perfezione l'ideale controriformato di un'arte religiosa che possa emozionare, istruire e commuovere il fedele. La Maddalena, così come le tante figure della Vergine già citate, rappresentano al meglio quegli ideali di grazia e leggerezza caratteristici delle figure a pastello settecentesche, apparendo non tanto immagini di pura devozione, quanto ritratti, seppur idealizzati, veri e propri, poiché è quasi sempre assente ogni elemento sacro caratterizzante invece i dipinti religiosi fin dal secolo precedente.

NOTE

1. Wittkower 1993, p. 403. [↑]
2. Citato in Sciolla 2002, p. 429. [↑]
3. Codice Atlantico f. 669r, ex f. 247 r-a. Il codice è conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. [↑]
4. Citato in Fiorio 2000, p. 54. [↑]
5. Maria Teresa Fiorio ha osservato che il disegno dovette essere pensato per essere riportato successivamente su tavola, come dimostrano i buchi per lo spolvero; è pertanto improbabile che si procedesse a rifinire col colore particolari che non sarebbero passati sulla tavola (Fiorio 1997, p. 349). Per questo motivo alcuni studiosi ritengono che la coloritura a pastello sia successiva e comunque non relativa all'artista (D. Arasse, *Ritratto di Isabella d'Este*, in M. Alpatov, *Leonardo. La pittura*, Firenze 1985, p. 103). [↑]
6. Determinante per la scelta della tecnica, oltre all'esempio e forse alla spinta di Leonardo vi fu anche la conoscenza, presumibilmente diretta, di Jean Perréal. L'artista francese fu presente in Italia tra 1494-1495, ed è documentato il suo passaggio a Milano nel 1499 quando offrì a Gian Francesco Gonzaga un ritratto di Luigi XII (Fiorio 1997, p. 348). [↑]
7. Borown 1980, p. 442. [↑]
8. Citato in Pungileoni 1818, pp. 53-54. [↑]
9. Con le eccezioni, come vedremo, di artisti quali Bassano e Barocci, le tinte utilizzate erano prevalentemente limitate al rosso, al nero ed al bianco, assieme ai meno frequenti giallo e marrone. Cfr. Burns 2007, p. 1. [↑]
10. Pastello e carboncino su carta grigio-blu, mm 530 x 400, datato 1568 e conservato al Louvre (inv. RF 38815). [↑]
11. Pastello, mm 526 x 378 conservato a Ottawa, National Gallery of Canada (inv. 4431). [↑]
12. Il disegno eseguito a matita rossa e pastello è conservato presso il Metropolitan Museum di New York (inv 1999.390). [↑]
13. Anche il Barocci ebbe modo di studiare i pastelli del Correggio, come riporta lo stesso Pungileoni: "Preso infatti restò da subito incanto Federico Barocci veggendo in Urbino alcuni pezzi de'suoi cartoni e delle sue teste a pastello, come narra il Bellori,e se gli ascrive a gran fortuna dal Baldinucci per la comodità ch'egli ebbe di studiarli a piacimento, con aprirsi nell'imitarli la strada alla celebrità." Cfr. Pungileoni 1818, p. 190. [↑]
14. Ne rappresentano un esempio le teste di *Madonna* conservate presso la Royal Collection, o lo studio per la *Madonna di San Giovann*i del Chicago Art Institute datato 1565-57 (inv. 1990.512.1). [↑]

15. Bowron 1980, p. 443. [↑]
16. Citato in *ibidem*. [↑]
17. Nel XVIII secolo alcuni critici attribuirono addirittura i disegni del Barocci a Luti e viceversa. Borown 1980, p. 447. [↑]
18. Citato in *Raccolta* 1822, XXX, p. 73. [↑]
19. Idem, XXXI, p.74. [↑]
20. Citato in Pascoli 1730, p. 230. [↑]
21. Nelle sue note alle *Vite* del Vasari, Giovanni Bottari a proposito della collezione di Luti scrive: "Una simile raccolta di disegni fu fatta da Benedetto Luti, celebre pittore, in che si può dire, che impiegava tutta la sua vita, e tanto tempo, che gli avrebbe fruttato gran somma di danaro se lo avesse impiegato in dipingere [...]. Fece dunque questa grande, e sceltissima raccolta ascendente a 14.565 disegni, divisi in 114 cartelle; cominciando dagli antichi, e giungendo fino ai suoi tempi. Fra questi è una cartella di disegni di Raffaello d'Urbino, e del Correggio, che monte al numero 259 [...]. Troppo lungo sarebbe il riportare qui l'indice intero, ma da queste cartelle si può raccogliere il pregio di tutta la collezione, la quale tanto più è stimabile, quanto che è fatta da un eccellente pittore, e intendentissimo discernitore per la pratica, che aveva fatto su questo studio in tutta la sua vita". Cit. in Bowron 1979, p. 37. [↑]
22. I pastelli, acquistati probabilmente dal conte Christian Danneskiold-Samsøe (1702-1728) durante un suo viaggio a Roma, sono ora nella collezione del castello Fredensborg, nei pressi di Copenhagen. Cfr. Bowron 1980, p. 444. [↑]
23. Proprio all'inizio del secolo la qualità dei pastelli migliora notevolmente; questi diventano sufficientemente resistenti, tanto da permettere tocchi decisi, ma al tempo stesso sufficientemente friabili da essere ridotti in polvere e successivamente sfumati con le dita. Inoltre compaiono sul mercato una maggiore quantità di colori. Cfr. Bowron 1980, p. 447. [↑]
24. "Tralascio di rimostrarle l'assiduità e applicazione passata in sì breve tempo, come riconoscerà dalli studi fattimi vedere in due sere, dalle copie de' famosissimi quadri del Correggio, studio veramente da desiderarsi; ed il medesimo signor Pucci ne ha conseguito la sorte, ma contrastatagli dai tempi strani, come sentirà" Citato in *Raccolta* 1822, XXXVII, p. 82. [↑]
25. Più in generale va sottolineato il gran numero di copie a pastello delle teste della cupola del Duomo di Parma. Cfr. Diane DeGrazia 1984, p. 41. [↑]
26. Citato in Bowron 1980, p. 445. [↑]

27. Citato in Ercoli 1982, p. 64. [↑]
28. Barocci è secondo solamente a Leonardo per quanto riguarda il numero di disegni realizzati. [↑]
29. Citato in Sani 2007, p. 13. [↑]
30. La pittrice sarà ospite dei Farnese. Cfr. Basso 2009, p. 269. [↑]
31. Citato in Sani 2009, p. 237. [↑]
32. Basso 2009, pp. 255-271. [↑]
33. Citato in Bowron 1979, p. 72. [↑]

BIBLIOGRAFIA

— Arasse D., *Ritratto di Isabella d'Este*, in Alpatov M., "Leonardo. La pittura", Firenze 1985, pp. 102-103

— Bambach C. C., *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, New York 2003

— Basso A. D., *Otto "mezze figure a pastella" nella collezione del Palazzo Reale di Venezia*, in Pavanello G. (a cura di), "Rosalba Carriera 1673-1757. Atti del convegno", Verona 2009, pp. 255-271

— Bowron E. P., *The paintings of Benedetto Luti*, New York 1979

— Bowron E. P., "Benedetto Luti's pastels and coloured chalk drawings", in *Apollo*, VI.1980, pp. 440-447

— Brown E. P., *Benedetto Luti in Art in Rome in the Eighteenth century*, edited by E. Peters Brown and J. J. Rishel, Philadelphia-London 2000, pp. 392-399

— Burns T., *The invention of pastel painting*, London 2007

— DeGrazia D., *Correggio e il suo lascito. Disegni del cinquecento emiliano*, Washington 1984

— Dempsey C., *Federico Barocci and the rediscovery of pastel*, in "Color and technique in renaissance painting", New York 1987, pp. 55-65

— Dowley F., *Some drawings by Benedetto Luti*, in "The Art Bullettin", 44.1962, pp. 219-236

— Ercoli G., *Arte e fortuna del Correggio*, Modena 1982

— Fiorio M. T., *Leonardo, Boltraffio e Jean Perréal*, in "Raccolta Vinciana", XXVII.1997, pp. 325-355

— Fiorio M. T., *Giovanni Antonio Boltraffio, un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano 2000

— Fornari Schianchi L., *Correggio*, Milano 2008

— Giannotti A., Pizzorusso C., *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, Cinisello Balsamo 2009

— Jeffares N., *Dictionary of pastellists before 1800*, London 2006, edizione online *www.pastellists.com*

— Lomazzo G. P., *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milano 1585

— Marcia B. H., *Color and technique in renaissance painting*, New York 1987

— Moschini V., *Benedetto Luti*, in "L'arte", XXVI.1923, pp. 89-114

— Pascoli L., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni scritte da Lione Pascoli*, Roma 1933

— Pavanello G., *Rosalba Carriera prima pittrice d'Europa*, Venezia 2007

— Pavanello G. (a cura di), *Rosalba Carriera 1673-1757. Atti del convegno*, Verona 2009

— Pungileoni L., *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio*, Parma 1818

— *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, XVII, pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Milano 1822

— Riccomini E., *Correggio*, Milano 2005

— Sani B., *Rosalba Carriera*, Torino 1988

— Sani B., *Rosalba Carriera maestra del pastello nell'Europa dell'Ancien Regime*,

Torino 2007

— Sani B., *Tra disegno e pittura: il pastello come tecnica sperimentale da Federico Barocci a Rosanna Carriera*, in Giannotti A., Pizzorusso C., "Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli", Cinisello Balsamo 2009

— Sciolla G. C. (a cura di), *L'arte. Arte e artisti di tutto il mondo*, Milano 2002

— Sestieri G., *Il punto su Benedetto Luti*, in "Arte Illustrata", VI.54, pp. 232-255

— Wittkower R., *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino 1993

Finito di impaginare e pubblicato su http://www.artearti.net/iperuranio a Firenze
il 27 Dicembre 2011

IPERURANIO - SUPPLEMENTO QUADRIMESTRALE ALLA TESTATA GIORNALISTICA ARTE E ARTI REGISTRATA AL TRIBUNALE DI FIRENZE IN DATA 26 GENNAIO 2008 AL N. 5629

http://www.artearti.net/iperuranio

Copyright
Testi © 2010-2011 - Arte e Arti Associazione Culturale - Tutti i diritti riservati
Progetto grafico / illustrazioni © 2010-2011 Caterina Chimenti