

XVII secolo in Francia: Chardin e la ritrattistica

L'Accademia

L'Accademia Reale di Pittura e Scultura venne fondata nel 1648 al fine di centralizzare il controllo sulle arti, e nel diciottesimo secolo essa dominò la vita artistica francese. Infatti, solo i membri di tale istituzione potevano ricevere commissioni per la casa reale o partecipare alle importanti esposizioni ufficiali dell'Accademia, i "Salons".

Diventare membro dell'Accademia a tutti gli effetti implicava l'accettazione da parte di quest'ultima di un "capolavoro" dell'artista interessato. I pittori venivano accolti come specialisti di un particolare tipo di pittura. Secondo la rigorosa gerarchia stabilita dall'Accademia, la "pittura di storia", che includeva soggetti religiosi, mitologici e storici, era il genere degno di maggior stima. Seguivano la ritrattistica, la pittura di paesaggio e la natura morta. Questa gerarchia implicava la convinzione che alcuni tipi di pittura richiedessero più di altri che l'artista usasse la mente oltre agli occhi.

Chardin: il "grande mago" della vita quotidiana

Benché tenute in scarsa considerazione dall'Accademia, le nature morte e le scene di vita quotidiana erano estremamente popolari. Il più grande pittore di questi soggetti fu Jean-Siméon Chardin. Denis Diderot, il maggior critico del tempo, chiamò Chardin il "gran mago", una definizione che evoca quell'armonia di colore e composizione—raggiunta senza sforzo apparente—con cui Chardin conferiva solennità a oggetti ed occupazioni comuni.

Chardin aveva già raggiunto una notevole reputazione quando venne finalmente accettato dall'Accademia—il giorno stesso in cui aveva fatto domanda—come pittore di "animali e frutta". Dopo un'amichevole presa in giro da parte di un collega a proposito della bassa condizione della sua opera rispetto alla gerarchia fissata dall'Accademia, Chardin iniziò verso il 1730 a dipingere figure, soprattutto di donne e bambini, occupate in semplici azioni della vita del ceto medio. La sua presentazione del mondo domestico non aveva precedenti in Francia. Vivaci scene olandesi e fiamminghe di vita campestre—scene che includevano allusioni morali alla vanità e fugacità dei beni terreni—erano state a lungo popolari tra i collezionisti francesi. Chardin rappresentava però un mondo di carattere più contemplativo ed intimista, dipingendo momenti di movimento sospeso. I personaggi dei suoi quadri, assorti in attività che richiedono una quieta concentrazione, acquistano così la qualità di natura morta.

Chardin lavorava diligentemente sulla base di composizioni disposte direttamente di fronte a lui, e raramente eseguì quei disegni dettagliati che erano tipici del metodo accademico. Sovrapponendo lentamente spessi strati di pittura, egli creava colori intensi e complessi mescolando tonalità diverse, e variava le pennellate in accordo con la qualità di ogni superficie.

Poiché la sua tecnica era lenta e difficile—ed i prezzi delle sue opere erano bassi—Chardin copiava le sue composizioni più volte. Ai suoi tempi, la creatività risiedeva nella composizione originale dell'artista, dimodoché eventuali copie successive non erano considerate di minor valore. Molte delle opere qui presenti esistono in più versioni, tutte dipinte da Chardin stesso.

Ritratti e nuovi committenti

La ritrattistica crebbe di importanza nel corso del diciottesimo secolo ed attrasse un numero sempre maggiore di pittori di prima qualità. Essa divenne un genere così redditizio che l'Accademia cercò di scoraggiarne la popolarità—che cresceva alle spese della pittura di storia—con l'abbassarne i prezzi ufficiali. La domanda per questo genere di pittura proveniva in gran parte da un nuovo ed abbiente ceto medio. C'era inoltre un crescente interesse per la psicologia individuale, una conseguenza del fatto che i pensatori dell'Illuminismo avevano reso l'uomo e la sua perfezione il centro della loro ricerca sistematica. Ciò si rifletté non solo nel grande numero di ritratti prodotti, ma anche nell'elaborazione di nuovi tipi di ritratto, che dal 1740 circa in poi presentarono i soggetti in atteggiamento pensoso e posti in ambienti che ne riflettevano tanto gli interessi quanto la posizione sociale.



Jean-Siméon Chardin
Francese, 1699–1779

Bolle di sapone

circa 1733–1734. Olio su tela. Dono della Signora Simpson, moglie di John W. Simpson 1942.5.1

Questa è una delle numerose versioni di *Bolle di sapone*, la prima opera di Chardin con figure umane. Un fanciullo concentra tutta la sua attenzione nel soffiare una bolla, e questa sembra pronta a staccarsi dalla cannuccia. Sull'esempio della pittura olandese e fiamminga, il pubblico del diciottesimo secolo era certamente in grado di riconoscere nella bolla di sapone un simbolo della fragilità della vita e della vanità delle occupazioni umane.

Spesso Chardin espose e probabilmente concepì le sue opere a coppie, chiamate "pendants". Egli usava tali accoppiamenti per rafforzare o amplificare il significato dei singoli quadri, e alternava quest'ultimi per spostare l'enfasi sull'uno o sull'altro. In momenti diversi questo dipinto venne usato come pendant di altre due opere, per entrambe delle quali questa sala espone una delle versioni. Nel *Castello di carte* un altro fanciullo si concentra su un'occupazione altrettanto vana, mentre nella *Giovane governante* una ragazza presta invece molta attenzione al proprio compito.

Sempre in questa sala altri due quadri di Charles Amédée Vanloo indagano questo stesso tema. Vanloo accoppiò le sue *Bolle di sapone* con la *Lanterna Magica*, dove alcuni bambini (forse quelli dell'artista stesso) giocano con una "camera oscura". Questo strumento per artisti, i cui specchi proiettano un riflesso sbiadito delle immagini, suggerivano, come la bolla di sapone, la natura transitoria della vita.



Natura morta con selvaggina

1760/1765. Olio su tela. Collezione Samuel H. Kress 1952.5.36

Quando Chardin, in età avanzata, tornò al genere della natura morta, egli si servì di uno stile più sciolto rispetto alla raffinata tecnica che aveva usato per le figure umane. I suoi contemporanei

dipingevano nature morte con selvaggina servendosi di effetti realistici di tipo "trompe-l'oeil" (letteralmente "inganna occhio") e di gran virtuosismo, ma Chardin scelse invece di suggerire l'effetto di flaccida grassezza di questi animali tramite la morbidezza della pennellata ed una certa ambiguità. Una gamma di tonalità diverse si dispiega lungo la tela diffondendosi come luce. Vivaci pennellate di turchese e corallo nel piumaggio del fagiano mettono in risalto i caldi toni neutri circostanti e sono ripetute con sempre minor vigore procedendo da sinistra verso destra. Le piume sono dipinte tramite una serie di leggeri archi semicircolari, mentre la pelliccia dei conigli è resa con una pittura più spessa che increspa la superficie. Se ci si accosta al quadro, come il critico Diderot suggeriva di fare al pubblico dei Salons, le forme della selvaggina scompaiono entro il mosaico della pittura pura. "Allontanatevi", continuava Diderot, "ed ogni cosa crea se stessa e riappare".



L'infermiera coscienziosa

probabilmente 1738. Olio su tela. Collezione Samuel H. Kress 1952.5.37

Attraverso la semplice attività qui raffigurata, Chardin presenta dignità e bellezza nella vita di tutti i giorni. L'espressione della donna concentrata nella propria azione suggerisce che i suoi pensieri siano rivolti altrove, forse al malato al quale sta preparando il pranzo (Chardin perse la prima moglie e la giovane figlia proprio in seguito a malattie). Ogni oggetto è reso dal pennello dell'artista con grande attenzione. La tavola apparecchiata è un'armonia di tonalità bianche: brocca, tovaglia, uovo e piatto, ognuna leggermente diversa dall'altra. Ogni recipiente, ogni pezzo del vasellame è presente in modo palpabile. Come Diderot scrisse di Chardin, "non sono pigmenti bianchi, rossi o neri ciò che tu mescoli sulla tua tavolozza, ma è la sostanza stessa degli oggetti".

I soggetti di carattere modesto di Chardin—come questo e quello della *Sguattera* qui accanto—erano estremamente popolari fra tutte le classi sociali, inclusa l'aristocrazia. Il loro fascino consisteva forse in quel senso di ordine, di cose al proprio posto che essi emanano. Chardin anticipò la popolarità dei quadri di "sensibilità", popolarità che aumentò dagli anni Quaranta del Settecento in poi, quando disse ad un collega che "uno usa i colori, ma dipinge con i sentimenti".



Jean-Siméon Chardin
Francese, 1699–1779

Castello di carte

1735. Olio su tela. Collezione Andrew W. Mellon 1937.1.90

Come il suo occasionale pendant, *Bolle di sapone*, questo quadro allude alla futilità e vanità delle costruzioni umane. Il grembiule indossato dal ragazzo suggerisce che egli sia un domestico chiamato a fare ordine dopo una partita a carte. Egli usa invece le carte—piegate in modo da impedire che vengano segnate e riusate—per costruire la più provvisoria di tutte le costruzioni. L'impressione di stabilità suggerita dalla composizione triangolare del quadro ha l'effetto di fermare l'attimo, cogliendo il ragazzo col fiato sospeso nell'atto di allontanare la mano e saggiare il fragile equilibrio

della sua costruzione. Il fante di cuori che emerge dal cassetto aperto allude alla birbonaggine.

Quando Chardin esponeva questo quadro o *Bolle di sapone* con la *Giovane governante*, anch'esso in questa sala, egli poteva mettere in contrasto la fannullaggine dei due ragazzi con l'operosità della fanciulla e sottolineare così la natura temporanea degli oggetti su cui si concentra l'attenzione dei primi. Questo contrasto è suggerito con particolare chiarezza dalla posizione praticamente identica della ragazza e del giovane domestico qui ritratto. Entrambi si stagliano contro uno sfondo caldo e neutro le cui tonalità sottilmente fuse tra loro creano un effetto di profondità e luminose vibrazioni di rosso e blu.



Nicolas de Largillierre
Francese, 1656–1746

Elizabeth Throckmorton

1729. Olio su tela. Fondo Ailsa Mellon Bruce 1964.20.1

Il rigore formale e la chiara definizione dei contorni nel *Giovane uomo col suo precettore* di Largillierre in questa stessa sala continuano la tradizione del Barocco "grande maniera". Quando quel quadro venne dipinto, verso la fine del regno di Luigi XIV, questo genere di rappresentazioni di ragazzi coi loro insegnanti era molto in uso per i ritratti della casa reale. D'altra parte, l'identità e persino la nazionalità del personaggio ritratto restano in questo caso ignote. I ricchi colori, la sontuosa resa dei materiali così come l'attenzione per i particolari più delicati nel volto del precettore rivelano l'influenza della pittura fiamminga. Largillierre trascorse

la gioventù ad Anversa e Londra, dove il grande ritrattista fiammingo Anton Van Dyck era stato pittore di corte.

Durante la lunga vita di Largillierre la ritrattistica si evolve in modo da soddisfare committenti nuovi delle fasce più abbienti della borghesia. Elizabeth Throckmorton era una cattolica inglese la cui famiglia aveva lasciato l'Inghilterra piuttosto che accettare la Chiesa protestante. Entrò in un convento agostiniano di Parigi dove fu poi Madre Superiore per ben quattro volte; morì nel 1760. Le grandi qualità di colorista di Largillierre qui si rivelano nella complicata pieghettatura della veste, nella trasparenza del velo nero e nella delicatezza dell'incarnato. Le sfumature delicatissime ed una morbida atmosfera fanno da complemento alla calma bellezza del personaggio.

Jean-Marc Nattier
Francese, 1685–1766

Joseph Bonnier de la Mosson

1745. Olio su tela. Collezione Samuel H. Kress 1961.9.30

Nattier entrò nell'Accademia come pittore di storia, ma dopo una serie di perdite finanziarie nell'ambito di un mercato estremamente incerto egli passò alla più redditizia carriera di ritrattista. Ben presto divenne il pittore più in voga a Parigi.

Madame de Caumartin nelle vesti di Ebe, anch'esso in questa sala, è uno dei numerosi ritratti che Nattier fece di donne rappresentandole come la sempre giovane coppia degli dei. Il padre di Ebe, Zeus, compare sotto forma di aquila, e la brocca contenente il nettare dell'eterna giovinezza ricorda la forma di vasi antichi a quel tempo ritrovati a Pompei. Proprio come una figura mitologica, Madame de Caumartin è senza tempo né difetti, di una perfezione che si riflette nella trasparente morbidezza della tecnica pittorica di Nattier. Casanova si stupì di fronte all'ineffabile abilità di Nattier di rendere belle anche donne dalle fattezze banali senza d'altra parte sacrificare la verità.

Invece un contemporaneo più giovane sbeffeggiò i ritratti mitologici di Nattier definendoli assurdi e artificiali. Per quanto dipinto prima di Madame de Caumartin, il ritratto di Joseph de Bonnier rivela un atteggiamento già più moderno da parte di Nattier. Bonnier era il tipico *amateur* del Settecento che, date le proprie ricchezze, poteva permettersi il lusso di studiare le curiosità naturali. La sua ampia collezione, aperta al pubblico, comprendeva vetrine dedicate all'anatomia, alla chimica, alla farmacia ed all'ingegneria meccanica. Il ritratto di Nattier mostra un uomo di intelligenza vivace, vestito in modo informale ed in atteggiamento rilassato e circondato da oggetti che ne riflettono gli interessi: libri di storia naturale, recipienti con esemplari biologici e modelli di meccanica.



Jean-Baptiste Greuze
Francese, 1725–1805

Ange-Laurent de Lalive de Jully

probabilmente 1759. Olio su tela. Collezione Samuel H. Kress 1946.7.8

Lalive de Jully era un ricco collezionista d'arte ed un artista dilettante. A differenza di molti collezionisti parigini, che prediligevano opere di Rembrandt, Rubens e dei maestri del Rinascimento, Lalive de Jully fece la scelta consapevole di collezionare artisti francesi contemporanei. Qui egli è ritratto con mobili dell'ultimissimo stile neoclassico. Geometrico e decorato con motivi presi dall'architettura classica greca e romana, questo stile sarebbe poi

diventato sempre più diffuso, sostituendosi alle curve sinuose del Rococò.

Lalive de Jully fu un precoce ammiratore di Greuze, che gli mostrò questo suo ritratto durante il Salon del 1759. Egli fu tra i primi ad apprezzare i soggetti moraleggianti per cui Greuze era soprattutto noto. Queste opere di carattere melodrammatico, che le generazioni successive criticarono come troppo sentimentali, furono enormemente ammirate dal pubblico del diciottesimo secolo e vengono ora riconosciute nell'aver avuto un ruolo importante nello dirottare il gusto francese dalla frivolezza del Rococò verso lo stile più sobrio che divenne popolare negli ultimi decenni del secolo. Si coglie un eco di questa serietà nel modo diretto con cui per un breve istante Lalive de Jully rivolge lo sguardo verso lo spettatore scostandosi dall'arpa.

Jean-Antoine Houdon
Francese, 1741–1828

Voltaire

1778. Marmo. Collezione Chester Dale 1963.10.240

Quando nel febbraio del 1778 Voltaire (1694-1778) tornò a Parigi dopo decenni di esilio in Svizzera, ricevette un'accoglienza entusiasta nelle strade della città. Una folla di gente spinse la sua carrozza e circondò la sua casa, reclamando di poter gettare un'occhiata su questo scettico *philosophe* che era drammaturgo, romanziere, storico, autore di satire, difensore degli oppressi e l'uomo di maggior spirito di tutto il suo secolo. Egli aveva allora ottantaquattro anni, e l'attività intensa lo uccise prima della fine di maggio.

Durante quei pochi mesi Voltaire posò diverse volte per Houdon e divenne il più famoso soggetto ritratto da Houdon ed una della sue più riuscite caratterizzazioni. Questa versione, che è la più semplice, pare anche essere la più rassomigliante. Il suo realismo—con la pelle cascante e la testa pelata—ha l'austera veridicità dei ritratti a busto della Repubblica romana. Questa concezione fu probabilmente alla base di altre interpretazioni dello stesso tema, come ad esempio il Voltaire alato qui accanto. L'espressione di Voltaire sembra cambiare a seconda dello spostarsi della luce o del nostro punto di vista. Egli appare saggio o sarcastico, comprensivo o impaziente, aperto o introverso. Ma le sue fattezze, soprattutto i suoi occhi, sono sempre animati da intelligenza e umorismo. Houdon sviluppò una tecnica molto efficace per dare profondità e vivacità ad un occhio scolpito nella pietra. All'interno dell'iride vuota, dei raggi partono dalla pupilla scavata in profondità, e appena sotto la palpebra Houdon lasciò una minuscola scheggia di pietra a suggerire il riflesso della luce.

Le opere discusse in questa guida possono a volte venire temporaneamente spostate in altre sale o essere rimosse dagli spazi espositivi.

© 1992 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington
May 1992 (1 ed.)

QUESTA GUIDA È STATA RESA POSSIBILE DA UNA DONAZIONE DELLA KNIGHT FOUNDATION

Ulteriori contributi necessari alla traduzione provengono dalla Melvin Henderson-Rubio (Microsoft Corporation) in onore di Mrs. Caroline Rubio Ruiz, Sra. Boni Moreno e in memoria di Mr. James W. Harris.