

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Ottavio Leoni e il pastello a Roma

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1903292> since 2024-02-21T16:56:47Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

PREPRINT

Ottavio Leoni e il pastello a Roma

Alice Ottazzi

Se si parla di un Ottavio Leoni disegnatore, possiamo parlare di Leoni pastellista? Sebbene la storiografia lo abbia definito come tale, in realtà il suo uso del pastello si limita principalmente a un solo colore. Tuttavia rimane un personaggio importante all'interno dell'evoluzione della tecnica del pastello, concepito all'inizio come strumento disegnativo poi come opera d'arte finita, oscillante tra opera grafica e opera pittorica. Risulta quindi interessante interrogarsi sulla natura della scelta di tale tecnica, sulla maniera in cui Leoni la porta a dialogare con gli altri *media* e come la sua azione si possa inserire all'interno di un discorso critico che vede la trasformazione della concezione del disegno, del genere del ritratto disegnato e non ultima, come evocato, dell'evoluzione del pastello.

La nascita del pastello, inteso come medium grafico, rimane tuttora un dibattito aperto. Le differenti definizioni terminologiche ma soprattutto le molteplici descrizioni di ricette per la produzione di strumenti disegnativi presenti nella trattatistica dell'epoca moderna non sempre permettono una chiara distinzione di ciò che al giorno d'oggi vengono definite come pietre naturali, pietre ricostituite, matite o pietre di sintesi, pastelli.¹ Contestualmente, una comparazione delle traduzioni di tali lemmi, per esempio in italiano, inglese e francese, evidenzia la presenza di discrepanze lessicali rendendo ancora più complicato tale studio,² il quale necessita tuttavia di indagini diagnostiche a supporto di un'analisi storico-critica fondata sullo studio delle fonti e dell'identificazione visiva.³

Il pastello è uno strumento composto grazie ad un delicato connubio di carica inerte, legante e pigmento: la carica è ciò che permette la creazione di diverse gradazioni di colore sullo stesso pigmento, mentre il legante è fondamentale per assemblare le due componenti polverulente in bastoncini.⁴ Thea Burns propone però di definire con il termine 'pastello' uno strumento concepito

¹ Per uno studio delle diverse tecniche grafiche si rinvia a MEDER 1978; WATROUS 1957; CORRIGAN 1991; TORDELLA 2009; JAMES 2010.

² Se Meder, come in seguito Corrigan, distinguono pietre naturali, matite e pastelli, Watrous propone invece una prima categoria di pietre naturali, una seconda (*fabricated chalks*) che ingloba le pietre ricostituite, le matite e i pastelli – formati con leganti solubili in acqua –, mentre i *crayons* costituiscono una terza tipologia di strumenti, formati con un legante di natura grassa. MEDER 1978, pp. 85-113; CORRIGAN 1991, pp. 54-57; WATROUS 1957, p. 91. Per una categorizzazione ancora più dettagliata si rinvia a JAMES 2010, pp. 25-30. Sul tema vedi anche NOVA, 2010, p. 159 e MONBEIG GOGUEL 2020, p. 223.

³ TOWNSEND 1998; BURNS 2002; NOVA, 2010; BURNS 2010.

⁴ La letteratura sull'arte del pastello è particolarmente ricca. Per sintesi di rinvia a BURNS 2007 e alla bibliografia precedente; SHELLEY – BAETJER 2011; BURNS – SAUNIER 2014; nonché una menzione all'edizione online, costantemente aggiornata, di JEFFARES (OLINE).

per essere venduto in assortimenti di più colori, con le stesse qualità fisiche, in grado di creare un'opera, denominata anch'essa attraverso il termine 'pastello', inteso in tale occasione quale genere artistico.⁵ Ciò porta la studiosa ad adoperare la voce '*fabricated chalks*' per le tecniche grafiche atte a evidenziare l'apparato cromatico nei disegni antecedenti al XVII secolo.⁶

Tale premessa terminologica risulta fondamentale poiché permette di far luce sulle disquisizioni circa lo sviluppo della tecnica del pastello. Il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini può essere considerato come una delle prime fonti in cui il termine pastello viene messo in relazione a pratiche artistiche,⁷ nonché testimonianza dell'impiego precoce di una carica inerte per la creazione di diverse sfumature di uno stesso pigmento.⁸ I pigmenti utilizzati nella tecnica a tempera e a olio erano gli stessi che si sarebbero poi impiegati per la formazione dei pastelli⁹ e, in alcune descrizioni per la preparazione dei colori a tempera, si ritrova la combinazione di pigmento, legante e carica.¹⁰ Se le ricette di Cennini si riferiscono alla tempera, tuttavia il passaggio che porta all'idea di aggiungere una quantità tale di legante da permettere la solidificazione di questo composto permane oscuro, senz'altro a causa di una pratica probabilmente radicata nella quotidianità della bottega che, per tale ragione, rimane un sapere trasmissibile oralmente. Sorvolando sulle questioni sollevate dai passaggi redatti all'interno degli scritti di Leonardo da Vinci,¹¹ di Benvenuto Cellini (1500-71)¹² o, ancora, di Petrus Gregorius (c. 1540–c. 1617),¹³ l'attenzione sarà orientata verso aspetti di ordine estetico ed esecutivo piuttosto che tecnico-lessicali.

Il pastello si pone infatti come il risultato di un processo di evoluzione delle tecniche grafiche secche e, al contempo, del genere del ritratto disegnato. L'esigenza stessa di possedere degli strumenti più malleabili, che rilasciassero inoltre un tratto più omogeneo e definito, portò gli artisti a manipolare

⁵ «I propose that the term 'pastel' designates sets of fabricated coloured friable pigment sticks that were produced in great numbers and sold in sets in the later seventeenth century. These sets displayed homogeneity in their handling qualities, uniformly soft or hard, so that an artist could work with each stick, predictably and consistently and thereby create a visually unified image, a pastel painting», BURNS 2007, pp. XVII-XIX. Su tale definizione si veda inoltre NOVA, 2010, pp.170-172.

⁶ BURNS 2007, p. 8.

⁷ Cennini utilizza più volte il termine pastello con il valore di pasta, ad esempio nel passo in cui spiega come ottenere il blu oltremarino: «[...] abbia una libra di questa polvere di lapis lazari, e rimescola bene insieme ogni cosa, e fanne un pastello tutto incorporato insieme, E per poter maneggiare il detto pastello, abbi olio di semenza di limo [...]», CENNINI 1859, pp. 33-34.

⁸ SHELLEY 2002, p. 2.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ «Come si fa un verde di biacca e verdeterra, o vuoi bianco sangiovanni. Verde è un colore di salvia, il quale di fa mischiato di biacca e verdeterra, in tavola, temperato con rossume d'uovo; o vuoi in muro, in fresco, mescolato el verdeterra con vianco sanfiovanni, fatto di calcina bianca e curata», CENNINI 1859, pp. 31.

¹¹ La letteratura è estremamente vasta, tra i recenti contributi si veda NOVA, 2010; BAMBACH 2010.

¹² «Alcune volte si è fatto pastelli grossi quanto una penna da scrivere, i quali si fanno di biacca con un poco di gomma arabica», CELLINI 1857, p. 215. Il passaggio è citato in TORDELLA 2009, pp. 114, 154. Cfr. BURNS 2007, p. 4.

¹³ MEDER 1978, p. 100; SCHWARTZ et alii. 1984, pp. 123-124; CORRIGAN 1991, p. 56; TORDELLA 2009, pp. 114, 154-155. Cfr. BURNS 2007, pp. 5-6.

le pietre naturali frantumandole dapprima in polvere per poi ricompattarle per mezzo di un legante (e talvolta di una carica).¹⁴ Al perfezionamento dei media disegnativi, si aggiunge la trasformazione della concezione stessa del disegno: da semplice supporto alla creazione esso diventa un'opera d'arte in sé compiuta.¹⁵

Il pastello viene innanzitutto utilizzato al pari degli altri strumenti disegnativi e la sua funzione era collegata alla definizione e accentuazione dell'apparato cromatico in disegni preparatori, dunque in studi che saranno successivamente sviluppati in composizioni quali affreschi o quadri. Questi primi esiti disegnativi non possedevano un'ampia gamma di sfumature ma piuttosto tonalità terrose: alle comuni pietre naturali – nera, rossa e bianca – si aggiungono colori come il giallo e il marrone, di origine minerale,¹⁶ che concorrono dunque alla definizione plastica del viso e a complessificare l'impianto cromatico.¹⁷ Nel corso del XVI secolo, il numero di tonalità disponibili aumenta dando così la possibilità agli artisti di produrre dei disegni preparatori che rispondessero all'esigenza di progettazione dell'impianto cromatico.¹⁸ Esempari, alcuni fogli databili a partire dalla anni Sessanta del XVI secolo, di Jacopo Bassano¹⁹ o di Federico Barocci,²⁰ laddove trova espressione l'assidua ricerca dell'effetto coloristico.²¹

Parallelamente, emerge anche il genere del ritratto disegnato, in sé compiuto, ovvero eseguito per essere conservato, come un'opera d'arte e non come un disegno preparatorio. Se il francese Jean Fouquet²² risulta tra gli epigoni di una ritrattistica che prevede l'uso di diversi colori per rendere più naturalistica l'immagine raffigurata, tale genere artistico trova uno tra i suoi più celebri esempi nell'opera di Jean e François Clouet. La ritrattistica *aux crayons*, da semplice preparazione per un dipinto, grazie ai Clouet viene elevata a forma d'arte autonoma e compiuta.²³ I disegni, concepiti in

¹⁴ CORRIGAN 1991, pp. 54-56; TORDELLA 2009, pp. 110-116.

¹⁵ Per una storia del disegno in epoca moderna si rinvia a TORDELLA 2009.; EAD. 2012.

¹⁶ SHELLEY 2002, p. 3. Si veda anche BURNS 2002; EAD. 2010.

¹⁷ Si prenda come esempio il celebre foglio di Bernardino Luini raffigurante Ippolita Sforza Bentivoglio, eseguita a pietra nera, rossa, marrone, gialla e bianca. Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, inv. 59. NOVA, 2010, p. 170; BAMBACH 2010, p. 189, 203 note 43-44 con bibliografia precedente.

¹⁸ SCHWARTZ et alii. 1984, p.126.

¹⁹ Tra i vari esempi che si possono citare: J. Bassano, *Arresto di Cristo*, carboncino e pastello su carta grigio-blu leggermente deteriorata, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 38815. Su Bassano disegnatore e l'impiego di pastelli si rinvia a REARICK 2001, pp. 152-155; LOISEL 2010

²⁰ Si prenda come esempio: F. Barocci, *Studio per la Madonna del Gatto*, pastello, Northampton, MA, Smith College Museum of Art, inv. 1960.99. *Federico Barocci* 2012, p. 153, cat. n. 7.4. Sull'uso del pastello della produzione di Barocci si vedano inoltre DEMPSEY 1987; MCGRATH 1998; LOISEL 2010.

²¹ T. Burns esprime delle riserve per quanto riguarda l'uso da parte di Barocci e Bassano del pastello, dal momento che in natura erano presenti una vasta gamma di colori sotto forma di minerali, per i quali non era necessaria una lavorazione per ottenere strumenti atti al disegno, BURNS 2007, pp. 12-16.

²² Celebre il disegno conservato a Berlino: J. Fouquet, *Guillaume Jouvénel des Ursins*, pietra nera, rossa, bianca e ocre, gouache rosa su carta grigia, 1460 circa, Berlino, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, KdZ 4367. DIETZ – DAGMAR 2017 con bibliografia precedente.

²³ Sui Clouet si rinvia a JOLLET 1997; ZVEREVA 2002; EAD. 2011.

serie, erano compiuti inizialmente a pietra nera e rossa, talvolta in combinazione tra loro per meglio definire a livello cromatico la pelle, i capelli e la pupilla, poi gradualmente si compie il passaggio dalla tecnica cosiddetta *à deux crayons* a una palette più ampia.²⁴

Spostando l'attenzione al lessico disegnativo di Ottavio Leoni è possibile ritrovare lo stesso percorso concettuale che porta dalla linea al colore, ovvero dalla definizione grafica a quella tonale.²⁵ Nel 1619, con il ritratto di Don Francesco Moral (fig.1),²⁶ Leoni introduce la pietra rossa nella sua pratica disegnativa, passando dunque dalla tecnica *à deux crayons* a quella *à trois crayons*, scelta che si ritrova sistematicamente nei fogli successivi.²⁷ Il dialogo instaurato nei precedenti disegni tra i media – pietra nera e gesso bianco – e il supporto cartaceo, laddove le carte azzurre assumono una funzione integrante e attiva nella definizione dell'apparato cromatico, viene qui rinnovato non solo attraverso l'introduzione di un terzo elemento – la pietra rossa –, ma bensì della sovrapposizione della sanguigna e della pietra nera andando dunque a creare, a distanza opportuna, l'effetto del marrone.²⁸ Tale tecnica, comunemente adoperata durante il XVI secolo,²⁹ viene in seguito sostituita, o alternata, dall'utilizzo del pastello marrone.³⁰ Uno tra i primi esempi di impiego del pastello marrone nella produzione grafica di Leoni è rappresentato dal ritratto del luglio 1619 di Caterina Antonia Marchetti, moglie del pittore fiammingo Jacob De Hase nonché amico di Leoni (fig.2).³¹ Tale scelta stilistica viene reiterata in svariati fogli, tra cui il ritratto di Ginevra di Camillo del Palagio del luglio 1621,³² l'ormai celebre *Ritratto muliebre*, datato al gennaio 1622 e noto come «la figlia della Mongardina» (fig.3),³³ nonché l'effigie di Vittoria Mutini Cantalmaggio eseguita qualche anno più tardi, nel giugno 1625.³⁴

²⁴ Per una storia dell'evoluzione dell'uso del colore si veda HALL 1987, pp. 1-29; SHELLEY 2002.

²⁵ Su Leoni si indicano per motivi di sintesi i seguenti lavori monografici: SANI 2005; TORDELLA 2011; PRIMAROSA 2017.

²⁶ O. Leoni, *Don Francesco Moral*, pietra nera, carboncino grasso, pietra rossa, gesso naturale su carta azzurra, Firenze, Accademia La Colombaria, inv. 715. TORDELLA 2011, p. 148, n. 13; PRIMAROSA 2017, p. 504, cat. n. 412 (con bibliografia completa).

²⁷ TORDELLA 2011, p. 88.

²⁸ *Ibidem*. Sulle carte azzurre in Leoni si veda EAD. 2007; EAD. 2011, pp. 95-102; PRIMAROSA 2017, pp. 50-55; TORDELLA 2018, p. 112.

²⁹ MEDER, 1978, pp. 98-99; SHELLEY 2002, p. 3; ZVEREVA 2002, p. 19; TORDELLA 2009, p. 115.

³⁰ Sarebbero necessarie delle analisi diagnostiche per identificare con precisione lo strumento. Discorso analogo vale per il pastello gialli di cui si discute più avanti. Per la descrizione delle tecniche dei fogli qui evocati si è fatto riferimento alla letteratura sui singoli artisti.

³¹ O. Leoni, *Caterina Antonia Marchetti*, pietra nera, carboncino grasso, pietra rossa, gesso naturale, pastello marrone su carta azzurra, Firenze, Accademia La Colombaria, inv. 719. TORDELLA 2011, pp. 141, 149, n. 17; PRIMAROSA 2017, p. 507, cat. n. 416, dove non si indica né il pastello marrone né il carboncino grasso.

³² O. Leoni, *Ginevra di Camillo del Palagio, consorte di Antonio Manfroni*, pietra nera e rossa, gesso naturale, pastello marrone su carta azzurra, Firenze, Accademia La Colombaria, inv. 734. TORDELLA 2011, p. 151, n. 32. PRIMAROSA 2017, p. 533, cat. n. 457 (con bibliografia completa).

³³ O. Leoni, *Ritratto muliebre*, pietra nera e rossa, gesso naturale, pastello marrone su carta azzurra, Firenze, Accademia La Colombaria, inv. 741. SANI 2005, p. 66; TORDELLA 2011, p.152, n. 39; PRIMAROSA 2017, p. 543, cat. n. 472 dove non si indica il pastello marrone; *Volti e storie* 2019, p. 88.

³⁴ O. Leoni, *Contessa Cantalmaggio*, pietra nera, carboncino grasso, pietra rossa, gesso naturale, pastello marrone su carta azzurra, Firenze, Accademia La Colombaria, inv. 771. TORDELLA 2011, pp. 124, nota 99, p.157, n. 69; PRIMAROSA 2017, p. 592, cat. n. 555.

Se, come si è già menzionato, nella Francia del XVI secolo i Clouet si spingono verso una palette più variegata, Ottavio Leoni, che ebbe modo di osservare tali disegni passati da Caterina de' Medici a Christine de Lorraine, sposa di Ferdinando I,³⁵ rimane invece fedele a delle tonalità più delicate e rari sono i casi in cui, oltre al pastello marrone, adopera il giallo per la definizione dei capelli della persona effigiata. Un raro esempio è il foglio custodito all'Albertina di Vienna, datato al marzo 1622, nel quale il pastello marrone esalta la ricca chioma della dama effigiata mentre un tocco di pastello giallo, unito al gesso bianco, ne mette in risalto l'acconciatura.³⁶ Un altro foglio che spicca dal corpus leoniano per l'originalità dell'apparato cromatico ottenuto attraverso la combinazione di diversi strumenti, è il ritratto di Innocenza, datato all'agosto 1623: qui Leoni impiega la pietra nera, due pietre rosse – la prima anche polverizzata per rinvigorire le guance, mentre la seconda, dalla tonalità più scura, per sottolineare alcuni punti salienti del volto – e, probabilmente, un pastello marrone e uno giallo, oppure delle pietre naturali dei rispettivi colori.³⁷ Benché siano necessarie delle analisi diagnostiche, come precedentemente evocato, atte all'identificazione precisa degli strumenti impiegati, rimane tuttavia utile evidenziare che proprio in questi anni iniziano a circolare i primi trattati che includono informazioni specifiche sulla composizione dei pastelli.³⁸

Tralasciando il discorso sulle tecniche, l'osservazione di questo disegno lascia trapelare, oltre a una maggior ricchezza di colori, una costruzione dell'immagine compiuta attraverso la modulazione cromatica e chiaroscurale, caratteri che suggeriscono inoltre un parallelo con i risultati contemporanei francesi. Da un lato, con gli esiti figurativi di Nicolas Lagneau, il quale utilizza una palette formata prevalentemente da toni terrosi, in cui il pastello definisce non solo la figura ritratta ma crea anche giochi atmosferici.³⁹ Dall'altro lato, si può effettuare un confronto con Daniel Dumonstier, la cui opera rappresenta una tappa essenziale nella storia della ritrattistica: il suo uso del colore, nell'arco temporale tra il 1610 e il 1640, diviene sempre più complesso combinando il pastello alle pietre naturali, come è possibile riscontrare nel ritratto di François de Montmorency, comte de Bouteville⁴⁰ e in quello di Mademoiselle de Sully⁴¹ entrambi custoditi al museo del Louvre.

³⁵ SOLINAS 2013, pp. 12-13.

³⁶ O. Leoni, *Dama con collana a doppio giro di perle*, pietra nera e rossa, pastello marrone e giallo, gesso bianco su carta azzurra, Vienna, Albertina, inv. 842. PRIMAROSA 2017, p. 546, cat. n. 477 (con bibliografia precedente). Se l'inventario del museo indica quale tecnica il pastello giallo e marrone, Yuri Primarosa parla piuttosto di pietra nera, rossa e gialla e gesso bianco.

³⁷ BURNS – SAUNIER 2014, p. 25 (*fabricated chalks*); PRIMAROSA 2017, p. 565, cat. n. 510 (con bibliografia precedente) (pietra nera, rossa e gialla e gesso bianco).

³⁸ SHELLEY 2002; BURNS 2007; TORDELLA 2009, *passim*; JEFFARES (ONLINE), www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf [Updated 17 November 2019].

³⁹ Su Nicolas Lagneau si rinvia al catalogo *Lagneau 2005*.

⁴⁰ D. Dumonstier, *François de Montmorency, comte de Bouteville*, 1622, pietra nera e rossa, pietre colorate, pastello, lavis, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 1430. LECOEUR 2006, p. 113, n. 66.

⁴¹ D. Dumonstier, *Mademoiselle de Sully*, 1639, pietra nera e rossa, pietre colorate, pastello, lavis, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 1431. *ivi.*, pp. 166-167, n. 194.

La tecnica del pastello dunque assume sempre di più una valenza estetica autonoma, valenza che possiamo senz'altro mettere in parallelo con la crescente autonomia del disegno quale opera d'arte in sé compiuta. Grazie alla sperimentazione nel combinare gli strumenti, Leoni si impone nella Roma protobarocca come un modello di riferimento invertendo dunque lo sguardo teso al fronte d'oltralpe. Paradigmatico è il caso di Simon Vouet, artista francese che arriva a Roma nell'anno in cui Leoni diventa presidente dell'Accademia di San Luca. L'incontro e successivamente la relazione tra i due artisti, consolidata inoltre da un ritratto datato al 1625,⁴² apre la via a numerosi possibili confronti tra i due artisti e, probabilmente, i disegni di Leoni devono aver avuto un ruolo attivo nell'apprendimento da parte di Vouet della tecnica del pastello.⁴³ Il ritratto di Giulio Strozzi, datato 1627 (ultimo anno del soggiorno romano) ed eseguito con una tecnica combinata di pietre naturali e pastello,⁴⁴ suggerisce un possibile sguardo alla produzione leoniana, sebbene la concezione della linea si accosta alla ritrattistica a disegno di matrice zuccaresca.⁴⁵

Se si guarda al contesto artistico romano, è opportuno sottolineare il ristretto, seppur vario, numero di testimonianze dell'uso del pastello da parte degli artisti attivi a Roma in questo periodo. Questo causato probabilmente dalla difficoltà di conservazione dei pastelli, ma anche della natura stessa di tali fogli, ancora concepiti come opere in divenire e raramente da collezionare. Sulla scia di Barocci e Bassano, nella Roma del pontificato di Pio IV, Federico Zuccaro⁴⁶ e, forse, Giuseppe Porta⁴⁷ si avvicinano, seppur in maniera frammentaria, alla tecnica del pastello. Qualche decennio più tardi, al volgere del secolo, si registrano altri episodi nell'opera grafica di artisti quali Cristoforo Roncalli, Cherubino Alberti⁴⁸ o Ferraù Fenzoni.⁴⁹ Ottaviano Mascherino, allievo dei Carracci attivo a Roma alla fine del XVI secolo, impiega invece il pastello giallo in alcuni suoi studi architettonici,

⁴² O. Leoni, *Ritratto di Simon Vouet*, 1625, pietra nera e rossa, gesso bianco su carta azzurra, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett, inv. 1965-14, PRIMAROSA 2017, p. 594, cat. n. 558 (con bibliografia precedente).

⁴³ BREJON DE LAVERGNEE 1991, p. 230. Si veda inoltre *Simon Vouet en Italie* 2011; PRAT 2013, pp. 257-259.

⁴⁴ S. Vouet, *Portrait du poète Giulio Strozzi*, 1627, pietra nera, rossa e pastello, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, OP-6399. *ivi*, p. 237.

⁴⁵ Sui legami tra la ritrattistica di Leoni e quella di Federico Zuccari si veda SANI 2005, pp. 36-38; PRIMAROSA 2017, pp. 90-91, il quale allarga il confronto anche a Henrick Goltzius e a Giuseppe Cesari, pp. 93-95. Su tali tematiche si veda inoltre BOLZONI 2013, pp. 93-105. Per una visione diametralmente opposta si veda TORDELLA 2011, pp. 81-82. Sulla ritrattistica disegnata nella Roma si rinvia alla recente raccolta di saggi *La scintilla divina* 2018.

⁴⁶ F. Zuccaro, *Tête de moine, vue de profil, tournée vers la droite*, pietra nera e rossa, pastello su carta azzurra, circa 1574, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 4634. MONBEIG GOGUEL 2020, p. 225, fig. 1 (con bibliografia precedente); citato anche in BOLZONI 2020, p. 138, nota 39.

⁴⁷ G. Porta, *Uomo in costume*, 1562-1564, pietra nera e rossa, gesso bianco, pastello (?) su carta azzurra, Chicago, The Art Institute, inv. 2019.860. NOVA, 2010, p. 170, fig. 13; MONBEIG GOGUEL 2020, p. 226, fig. 3. Nova indica come tecnica di esecuzione «gessi colorati rialzati a biacca», NOVA, 2010, p. 175, nota 26. Monbeig Goguel parla di pastelli policromi. Rimane la possibilità che il giallo dell'abito sia eseguito con dell'ocra piuttosto che con del pastello, come indicato dalla scheda di catalogo del museo, *Gray Collection* 2020, p. 131, cat. n. 13.

⁴⁸ Il foglio, attribuito a Roncalli e custodito alla Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, è discusso in MONBEIG GOGUEL 2020, p. 227, figg. 4-5 (con bibliografia precedente); la studiosa pubblica inoltre due studi di teste inediti di Cherubino Alberti, custoditi al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, ed eseguiti l'uno a pietra nera, sanguigna e pastello, l'altro a pietra nera e pastello. *ivi*, pp. 227-229, figg. 6-7.

⁴⁹ SCAVIZZI – SCHWED 2006; MONBEIG GOGUEL 2009, pp. 38-39, fig. 5; EAD. 2020, pp. 230-231, fig. 9.

in particolare nei disegni eseguiti per l'accademia di San Luca.⁵⁰ Per quanto concerne il Cavalier d'Arpino, altro celebre artista attivo a Roma nel periodo in questione, diversi sono gli esempi di ritratti realizzati a pastello,⁵¹ pratica adottata successivamente anche da un suo allievo, Pier Francesco Mola.⁵²

Gli esiti disegnativi di tali artisti sembrano rientrare – quasi tutti⁵³ – all'interno della tipologia del disegno di preparazione laddove il pastello, nelle sue svariate tonalità, funge da supporto cromatico a figurazioni concepite attraverso un sapiente e definito utilizzo della linea. Pratica, questa, che si oppone al lessico di Ottavio Leoni, nella cui ricerca di effetti pittorici il pastello viene paradossalmente impiegato non come supporto cromatico bensì come uno strumento disegnativo.

Si prospetta dunque un momento saliente dell'evoluzione della tecnica a pastello, da una parte ancora vincolata dalla concezione del disegno quale strumento di preparazione ma dall'altra co-protagonista dell'affermazione della autonomia estetica del genere del ritratto disegnato. E tale valenza viene confermata anche dalla lettura degli inventari dell'epoca, nei quali le opere di Ottavio Leoni sono descritte come fogli inquadriati, sotto vetro e appesi alle pareti. Tra queste, le collezioni del cardinale Girolamo I Colonna e di Filippo II Colonna oppure del cardinale Scipione Borghese, nelle cui collezioni si trovavano dei pastelli sotto vetro e con cornici d'ebano.⁵⁴ Il pastello è dunque collezionato come un'opera in sé compiuta. Inoltre, la dicitura 'sotto vetro' allude non solo allo statuto del ritratto, ma anche alla fragilità di tali opere, che si traduce in un'attenzione maggiore alla loro conservazione. La fragilità di questo medium grafico sembra quindi essere già una delle preoccupazioni di artisti e di collezionisti, inquietudine che troverà la sua massima espressione nel XVIII secolo francese, quando si cercherà a tutti i costi di trovare la ricetta perfetta del fissativo per il pastello, per fermare, o se non altro ritardare, il processo di deterioramento di queste opere ancora concepite come in sospeso tra disegno e pittura.

BIBLIOGRAFIA

BAMBACH 2010

⁵⁰ JEFFARES (ONLINE), <http://www.pastellists.com/articles/mascherino.pdf> [Updated 27 July 2020]. Sull'impiego del pastello da parte di Annibale Carracci si veda LOISEL 2010.

⁵¹ BOLZONI 2013, pp. 284, 374, 397-404, cat. nn. 149, 263, 298-309; EAD. 2020, pp. 132-133.

⁵² MONBEIG GOGUEL 2009, pp. 36-37; BOLZONI 2020, pp. 133-134. Per altri esempi si rinvia a JEFFARES (ONLINE), <http://www.pastellists.com/Articles/MOLA.pdf>, [Updated 31 July 2020].

⁵³ Alcuni ritratti del Cavalier d'Arpino possono essere considerati come ricordi, BOLZONI 2013, pp. 400-401, cat. nn. 302-304; ID., p. 132, 138, nota 47.

⁵⁴ TORDELLA 2011, p. 80.

Bambach Carmen C., *Leonardo's notes on pastel drawing*, in *Le Tecniche del disegno rinascimentale. Dai materiali allo stile*, a cura di Marzia Faietti – Lorenza Melli – Alessandro Nova, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 52.2008, 2/3, 2010, pp. 176-204.

BOLZONI 2013

Bolzoni, Marco Simone, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Maestro del disegno. Catalogo ragionato dell'opera grafica*, Roma, Bozzi, 2013.

BOLZONI 2020

Bolzoni, Marco Simone, *I Cavalieri Giovanni Baglione, Giuseppe Cesari d'Arpino e Cristoforo Roncalli tra tradizione e modernità*, in *La scintilla divina*, a cura di Stefan Albl – Marco Simone Bolzoni, Roma, Artemide, 2020, pp. 115-139 («Pensieri ad arte», 6).

BREJON DE LAVERGNÉE 1991

Brejon de Lavergnée Barbara, *Simon Vouet e il disegno*, in *Vouet*, catalogo della mostra a cura di J. Thuillier, B. Brejon de Lavergnée, Roma, Palazzo delle Esposizioni, marzo – febbraio 1991, Roma, Ed. Carte Segrete, 1991, pp. 229-243.

BURNS 2002

Burns Thea, *Distinguishing between chalk and pastel*, in *The Broad Spectrum. Studies in the materials, techniques, and conservation of color on paper*, a cura di Harriet K. Stratis – Britt Salvesen, London, Archetype Publications, 2002, pp. 17-22.

BURNS 2007

Burns Thea, *The invention of pastel painting*, London, Archetype Publications, 2007.

BURNS 2010

Burns Thea, *Chalk or Pastels?: the Use of Friable Media in Early Drawing*, «The Paper Conservator», 18, 2010, pp. 49-56.

BURNS – SAUNIER 2014

Burns Thea – Philippe Saunier, *L'Art du pastel*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2014.

CELLINI 1857

Cellini Benvenuto, *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, a cura di Carlo Milanese, Firenze, Felice Le Monnier, 1857.

CENNINI 1859

Cennini Cennino, *Libro dell'arte*, a cura di Gaetano e Carlo Milanese, Firenze, Felice Le Monnier, 1859 (I^a ed. 1437).

CORRIGAN 1991

Corrigan Carolina, *Le tecniche del disegno*, in James Carlos, Corrigan Carolina, Enshaian Marie Christine, Greca Marie Rose, *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi*, Firenze, Leo S. Olschki, 1991, pp. 51-63.

DEMPSEY 1987

Dempsey Charles, *Federigo Barocci and the discovery of pastel*, in *Color and Technique in Renaissance painting. Italy and the North*, a cura di Marcia B. Hall, Locust Valley, Augustin, 1987, pp. 55-65.

DIETZ – DAGMAR 2017

Georg Josef Dietz, Korbacher Dagmar, *Pionier auf Papier. Jean Fouquets Porträtzeichnung de Guillaume Jouvenel des Ursins im Berliner Kupferstichkabinett*, in *Jean Fouquet - das Diptychon von Melun*, a cura di Stephan Kemperdick, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2017, pp. 164-171.

FEDERICO BAROCCI 2012

Federico Barocci. Renaissance master of color and line, catalogo della mostra a cura di Judith W. Mann – Babette Bohn, National Gallery, Londra, 27 febbraio – 19 maggio 2013, New Haven, Yale University Press, 2012.

Gray Collection 2020

Gray collection - pure drawing, a cura di Kevin Salatino – Suzanne Folds McCullagh, Chicago, The Art Institute of Chicago, New Haven, London, Yale University Press, 2020.

HALL 1987

Hall Marcia B., *From modelling techniques to color modes*, in *Color and Technique in Renaissance painting. Italy and the North*, a cura di Marcia B. Hall, Locust Valley, Augustin, 1987, pp. 1-29.

JAMES 2010

James Carlos, *Visual Identification and Analysis of Old Master Drawings Techniques*, Firenze, Leo S. Olschki, 2010.

JOLLET 1997

Jollet Etienne, *Jean & François Clouet*, Paris : Lagune, 1997.

Lagneau 2005

Lagneau, catalogo della mostra a cura di M. Préaud, B. Brejon de Lavergnée, D. Lecoeur, N. Garnier-Pelle, Chantilly, Musée Condé, settembre 2005 – gennaio 2006, Paris, Somogy Editions d'art, 2005.

LECOEUR 2006

Lecoeur Daniel, *Daniel Dumonstier*, Paris, Arthena, 2006.

LOISEL 2010

Loisel Catherine, *L'exemple de Bassano et Barocci et le premier pastel d'Annibale Carracci, Le Technique del disegno rinascimentale. Dai materiali allo stile*, a cura di Marzia Faietti – Lorenza Melli – Alessandro Nova, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 52.2008, 2/3, 2010, pp. 205-213.

MCGRATH 1998

McGrath Thomas Howard, *Federico Barocci and the history of Pastelli in central Italy*, in «Apollo», 148, 441, 1998, pp. 3-9.

MEDER 1978

Meder Joseph, *The Mastery of Drawings*, a cura di Winslow Ames, 2 voll., New York, Arabis Books Inc., 1978.

MONBEIG GOGUEL 2009

Monbeig Goguel Catherine, *Pour une histoire du pastel en Italie. Pratique des artistes, passion des collectionneurs*, in «Support tracé: revue de l'association pour la recherche sur les arts graphiques», 9, 2009, pp. 32-40.

MONBEIG GOGUEL 2020

Monbeig Goguel Catherine, *De l'usage du pastel dans quelques dessins d'artistes romains à la fin du XVIe siècle*, in *La scintilla divina. Il disegno a Roma tra Cinque e Seicento*, a cura di Stefan Albl, Marco Simone Bolzoni, Roma, Artemide, 2020, pp. 223-232.

NOVA 2010

Alessandro Nova, *Pietre naturali, gessi colorati, pastelli e il problema del ritratto*, in *Le Tecniche del disegno rinascimentale. Dai materiali allo stile*, a cura di Marzia Faietti – Lorenza Melli – Alessandro Nova, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 52.2008, 2/3, 2010, pp. 158-175.

PRAT 2013

Louis-Antoine Prat, *Le dessin français au XVIIe siècle*, Paris, Somogy, 2013.

PRIMAROSA 2017

Primarosa Yuri, *Ottavio Leoni (1578-1630) eccellente miniator di ritratti: catalogo ragionato dei disegni e dei dipinti*, Roma, Ugo Bozzi, 2017.

REARICK 2001

Rearick William R., *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano, Electa, 2001.

SANI 2005

Sani Bernardina, *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Torino, Allemandi, 2005.

SCAVIZZI – SCHWED 2006

Scavizzi Giuseppe – Schwed Nicolas, *Ferraù Fenzoni. Pittore – disegnatore*, Todi, Ediart, 2006.

SCHWARTZ et alii. 1984

Schwartz C., Guineau B., Flieder F., Laroque C., Flieder N., *Le Pastels. Histoire-Technologie-Analyse et étude de leur comportement à la lumière, à l'oxyde d'éthylène et vis-à-vis des fixatifs*, in *Analyse et conservation des documents graphiques et sonores. Travaux*. Centre de recherche sur la conservation des documents graphiques, 1982-1983, Paris, CNRS Éditions, 1984, pp. 121-178.

Scintilla (La) divina 2018

La scintilla divina. Il disegno a Roma tra Cinque e Seicento, a cura di Stefan Albl – Marco Simone Bolzoni, Roma, Artemide, 2020.

SHELLEY 2002

Shelley Marjorie, *An Aesthetic Overview of the Pastel Palette: 1500-1900*, in *The Broad Spectrum. Studies in the materials, techniques, and conservation of color on paper*, a cura di Harriet K. Stratis – Britt Salvesen, London, Archetype Publications, 2002, pp. 2-9.

SHELLEY – BAETJER 2011

Shelley Marjorie – Baetjer Katharine, *Pastel portraits: images of 18th-century Europe*, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, London, 2011.

Simon Vouet en Italie 2011

Simon Vouet en Italie: acte du colloque international, Nantes, Musée des Beaux-Arts et Archives Départementales de Nantes, 6-8 dicembre 2008, a cura di Olivier Bonfait – Hélène Rousteau-Chambon, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2011.

SOLINAS 2013

Solinas Francesco, *"Bon dessinateur et excellent peintre". Ottavio Leoni à la cour de Rome*, in *Ottavio Leoni (1578 - 1630). Les portraits de Berlin*, a cura di Francesco Solinas, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2013, pp. 7-39.

TORDELLA 2007

Tordella Piera Giovanna, *Sulla carta azzurra nei ritratti disegnati di Ottavio Leoni (e una rilettura del dipinto di Bernardino Licinio a Alnwick Castle)*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria», vol. LXXII, n.s. LXVIII, 2007, pp. 9-30.

TORDELLA 2009

Tordella Piera Giovanna, *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.

TORDELLA 2011

Tordella Piera Giovanna, *Ottavio Leoni e la ritrattistica a disegno protobarocca*, Firenze, Olschki, 2011.

TORDELLA 2012

Tordella Piera Giovanna, *Il disegno nell'Europa del Settecento. Regioni teoriche, ragioni critiche*, Firenze, L.S. Olschki, 2012.

TORDELLA 2018

Tordella Piera Giovanna, *I volumi di ritratti di Ottavio Leoni. Aspetti storico-collezionistici, tecnico-conservativi: Pasquale Nerino Ferri e altri*, in *Libri e album di disegni 1550-1800*, a cura di Vita Segreto, Roma, De Luca editori d'arte, 2018, pp. 111-118.

TOWNSEND 1998

Townsend Joyce H., *Analysis of pastel and chalk materials*, «The Paper Conservator: the journal of the Institute of Paper Conservation», 22, 1998, pp. 21-28.

Volti e Storie 2019

Volti e Storie. Ottavio Leoni (1578-1630) ritrattista nell'Accademia Colombaria e nelle raccolte fiorentine, mostra a cura di Piera Giovanna Tordella, 16 novembre 2019 – 16 febbraio 2020, Spazio Mostre Fondazione CR Firenze, Firenze, Edizioni Polistampa, 2019.

WATROUS 1957

Watrous James, *The craft of Old-Master Drawings*, Madison, University of Wisconsin, 1978.

ZVEREVA 2002

Zvereva Alexandra, *Les Clouet de Catherine de Médicis. Chefs-d'œuvre graphiques du musée Condé*, catalogo della mostra, Chantilly, Musée Condé, settembre 2002 – gennaio 2003, Paris, Somogy, 2002.

ZVEREVA 2011

Zvereva Alexandra, *Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis*, Paris, ARTHENA, 2011.

SITOGRAFIA

JEFFARES (ONLINE)

<http://www.pastellists.com>

