

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

“Le velouté”: convergenze materiali e visive tra pastello e maniera nera

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1945050> since 2023-11-29T18:13:14Z

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

Alice Ottazzi

“Le velouté”: convergenze materiali e visive tra pastello e maniera nera

Abstract

Tale contributo vuole interrogarsi sulla fortuna della maniera nera a partire dalla fine del XVII e lungo tutto il XVIII secolo, proponendo di mettere in relazione l'interesse per questa tecnica incisoria con lo sviluppo dell'arte del pastello. Le due tecniche, infatti, condividono non soltanto questioni legate al processo di creazione ma anche riflessioni critiche che permettono un dialogo tra la teoria artistica e la cultura visiva settecentesca.

Illustrazioni

Fig. 1: J. R. Smith, *Portrait of Edward Jenner*, pastello su pergamena, 1801, 423x332 mm, Londra, Wellcome Institute, inv. 45702i. Credit: Wellcome Collection. Public Domain Mark.

Fig. 2: J. R. Smith, *Portrait of Edward Jenner*, da J. R. Smith, maniera nera, 1801, Londra, Wellcome Institute, inv. 4721i. Credit: Wellcome Collection. Public Domain Mark.

Fig. 3: J. Wright of Derby, *Self-portrait in a fur cap*, pastello, 1765-68, 425x295 mm, Chicago, The Art Institute, 1990.141. Credit: The Art Institute of Chicago, Creative Commons Zero (CC0).

La maniera nera si distingue per la particolarità tecnica votata a privilegiare l'impianto tonale a detrimento della ricerca della linea, specifica invece del bulino. L'interesse a evidenziare i graduali passaggi di tono, da un nero intenso sino al bianco della carta lasciata intonsa, inverte una riflessione sul gesto e sulla materialità dell'opera, ponendo ad un tempo in risalto un tipo di approccio creativo che si manifesta sia nella produzione disegnativa sia nella tecnica a pastello. Risulta infatti singolare come il concetto di “vellutato”, declinato nell'accezione sia tattile sia percettiva, accomuni tutte e tre le tecniche artistiche – l'incisione alla maniera nera, il pastello e il disegno a tecnica polverulenta – non solo attraverso l'aspetto visivo ma anche quello creativo.

Il «*velouté*», insieme a «*la fleur*», rappresentano le caratteristiche fondamentali della tecnica a pastello, così come vengono definite all'interno dei trattati francesi dell'epoca moderna. Essi sono ottenuti attraverso il dialogo instaurato tra una superficie irregolare a micro-rilievi, in tal caso una carta preparata, e la materia grafica di natura polverulenta: da un punto di vista fisico, il carattere vellutato è creato proprio dall'effetto di riflessione della luce che colpisce appunto una superficie irregolare,

provocando nell'osservatore una visione sfumata dei contorni.¹ Tali caratteristiche hanno reso il pastello una delle tecniche privilegiate dalla ritrattistica a partire dalla metà del XVII secolo, secondo una fortuna destinata ad accrescere nel corso del XVIII secolo.

Se il carattere intrinseco del pastello è dunque la resa di un'immagine luminosa, la maniera nera, per la qualità dei toni scuri, si situa in una posizione diametralmente opposta. Tale tecnica incisoria nasce intorno agli anni Quaranta del XVII secolo grazie all'incisore-amatore tedesco Ludwig von Siegen (1609-ca.1680)² e nelle decadi successive, in particolare in Gran Bretagna, sarà impiegata soprattutto nella traduzione di ritratti eseguiti a olio.³ Nonostante l'appurata intermedialità della maniera nera con la pittura ad olio,⁴ è possibile rintracciare diversi punti di comunione anche con il pastello. Per esempio, una prima similitudine si ritrova a livello tecnico laddove il procedimento stesso di preparazione della lastra per eseguire una stampa alla maniera nera è volto alla creazione di una superficie granulosa, in grado da poter riprodurre su carta, in questo caso, un tono scuro – non lucido – che agisca come base sulla quale costruire l'impianto luministico.⁵ La ricerca della granulosità ripercorre infatti lo stesso procedimento della preparazione della carta per il pastello e talvolta, come nel caso dell'incisore William Faithorne (1616-1691)⁶ o del pastellista e incisore Edward Luttrell (ca.1650-1737), il disegno a pastello viene realizzato direttamente su una lastra preparata per la maniera nera, senza che quest'ultima venga poi incisa.⁷ Questo procedimento permette all'artista di sfruttare un supporto ruvido che stabilizzi le particelle di pigmento ottenendo quindi delle tonalità sature e opache. Diverse sono le opere che Luttrell esegue impiegando questa tecnica.⁸ Tra esse, il ritratto di William Russell, 1st Duke of Bedford

* Université de Franche-Comté.

¹ BURNS, 2007, pp. 146-147. Oltre a tale volume, per una storia del pastello si rinvia ai contributi seguenti: SHELLEY 2002; MONBEIG GOGUEL 2009; SHELLEY – BAETJER 2011; BURNS – SAUNIER 2014.

² PISSARRO 1956, pp. 1-9; GRAMACCINI 2002, p. 89; *Die abo genannte Schwarze Kunst...*, 2009; WIEBEL 2010, p. 199. Per uno studio più ampio sulla storia della maniera nera si rinvia a WAX 1990 e ai cataloghi delle mostre BAYARD – D'OENCH, 1976 e *Ars nigra...*, 2002.

³ Sullo sviluppo della maniera nera all'interno della produzione artistica inglese si veda PISSARRO 1956; GRIFFITHS 1990; THOMAS 2010; GRIFFITHS 2016, pp. 74-75.

⁴ Su tale aspetto si rinvia al saggio di MOORE 2010.

⁵ GRIFFITHS 1996, pp. 83-87.

⁶ W. Faithorne, *Portrait fo John Sturt*, 1693, pastello su rame, 103x690 mm, Londra, British Museum, 1950.1014.3, SLOAN 2000, cat. n. 70.

⁷ Già alcune fonti contemporanee a Luttrell testimoniano questa pratica: «[...] he was the first that lay'd grounds on copper for to draw in Crayons. after him Mr. Faithorne the Graver did somefew.», VERTUE 1929-1930, p. 43; «[...] as also found out a method, unknown before, to draw with those Chalks or Crayons on Copper-Plates, either by the Life or Historically.», BUCKERIDGE 1706, p. 400. Tali passaggi sono citati in JEFFARES 2020, pp. 117-118, saggio in cui l'autore pubblica il trattato manoscritto di E. Luttrell. Si veda anche GRIFFITHS 1990, pp. 138-139, 145; SHELLEY 2002, p. 5; BURNS 2007, pp. 37-38.

⁸ Si prenda come esempio: E. Luttrell, *Portrait of George Jeffreys, 1st Baron Jeffreys (?)*, pastello su rame, 305x255 mm, Londra, British Museum, 1993.1211.4, STAINTON – WHITE 1987, cat. n. 152. E. Luttrell, *Studies of five heads after Rembrandt*, pastello su rame, 105x250 mm, Yale Center for British Art, B1983.26, JEFFARES 2020, p. 116, fig. 2.

(1616-1700), si rivela particolarmente interessante poiché tradotto proprio a maniera nera circa due anni più tardi da Robert Williams⁹ e pubblicato dal celebre incisore inglese John Smith (1652-1742), autore tra l'altro di un'altra maniera nera tratta dal ritratto dell'arcidiacono di Armagh, Michael Hewetson (1643-1709), eseguito a pastello da Luttrell.¹⁰

Oltre a tali convergenze di ordine puramente pratico, ve ne sono altre che inglobano questioni legate al processo mentale che porta alla creazione dell'incisione. Infatti, numerosi sono i casi in cui il pastello – o talvolta la pietra nera – viene impiegato nella realizzazione del disegno preparatorio. Nel XVII secolo Wallerant Vaillant (1623-1677), abile incisore alla maniera nera, è solito impiegare la pietra nera o il pastello per realizzare alcuni ritratti a disegno, considerati sia come opere in sé esteticamente autonome sia come studi preparatori per l'incisione futura.¹¹ Il ritratto del principe Ruprecht von der Pfalz (1619-1682), per esempio, ne preannuncia la maniera nera sempre per mano di Vaillant: in questo caso, il dialogo tra la pietra nera e la carta grigia usata come supporto, permette all'artista di comprendere l'impianto chiaroscurale che verrà tradotto nell'incisione finale.¹² Tale corrispondenza è percepibile anche all'interno della letteratura artistica. Alexander Browne (ca. 1659-1706), autore di *Arx pictoria: or, An academy treating of drawing, painting, limning and etching*, nel 1669 descrive il procedimento di preparazione della lastra per la maniera nera invitando a ricoprire il metallo con del carboncino o della pietra nera e a tracciare il disegno con del bianco.¹³ Gérard de Lairese (1641-1711), invece, sottolinea il paragone tra tale tecnica e i disegni eseguiti a pietra o matita (*crayon*) su carta preparata di colore scuro.¹⁴ Qualche decennio più tardi, Robert Dossie (1717-1777) parla della maniera nera e della preparazione della lastra da incidere come « a drawing with white upon black paper». ¹⁵ Già al volgere degli anni Sessanta del XVII secolo, due pastelli monocromi di Vaillant, raffiguranti una giovane nobildonna e

⁹ E. Luttrell, *William Russell, 1st Duke of Bedford*, 1698, pastello su rame, 381x305 mm, Londra, National Portrait Gallery, 1824. PIPER 1963, p. 25. R. Williams, *William Russell, 1st Duke of Bedford*, da E. Luttrell, 1700 ca., maniera nera, 350x257 mm, Londra, British Museum, 1902,1011.6682, SMITH 1883, cat. n. 6.II.

¹⁰ John Smith, *Portrait of Michael Hewetson, Archdeacon of Armagh*, da E. Luttrell, 1690, maniera nera, 251x 192 mm, Londra, British Museum, 1902,1011.4615, SMITH 1883, cat. n. 129.I.

¹¹ Su Vaillant in particolare si veda ROGEAUX 1999; ROGEAUX 2001, pp. 251-266.

¹² W. Vaillant, *Portrait of Prince Rupert*, pietra nera e lumeggiature bianche su carta grigia, 579x451 mm, Londra, British Museum, 1863,0509.629, ROGEAUX 2001, p. 259, fig. 14. L'incisione è leggermente differente sia nella posizione del personaggio sia negli attributi, per un esempio di veda: W. Vaillant, *Portrait of Prince Rupert*, maniera nera, 260x173 mm, Londra, British Museum, 1840,1212.12.

¹³ «[...] this done, take Charcole or black Chalk to rub over the plate, and then draw your design with white Chalk upon the plate, then take a sharp Stift and trace out the outlines of the design you drew with the white Chalk [...]», BROWNE 1669, p. 110. Citato in SHELLEY 1995, p. 139, nota 8. Si veda inoltre WAX 1990.

¹⁴ «It is easily learned, by any one who is accustomed to draw on grounded or blue paper; because there is no difference in operation between the scraping on the plate and heightening on the grounded paper, beginning with the greatest light, and sparing the shade; as we have shewed in our drawing-book, touching the handling of crayons or chalk pencils», LAIRESSE 1817, p. 270. Citato in SHELLEY 2002, p. 10, nota 22.

¹⁵ DOSSIE 1764, vol. II, pp. 181-182. Citato in SHELLEY 1995, p. 139, nota 8. Si veda inoltre WAX 1990.

Johann Moritz Nassau Siegen (1604-1679), eseguiti rispettivamente nel 1658 e 1660,¹⁶ appaiono come due esempi che preconizzano chiaramente la correlazione tonale, e percettiva, tra pastello e maniera nera.

Lungo il XVIII secolo diversi incisori a maniera nera impiegano anche il pastello quale *medium* espressivo, arrivando a esiti più complessi. Nella prima metà del secolo, oltre ai già citati Edward Luttrell e Wallerant Vaillant, in Gran Bretagna e in Francia, tra coloro che ricorrono a entrambe le tecniche si possono citare Francis Cotes (1726-1770), Arthur Pond (1705-1758), Samuel Okey (ca.1721-1756), Alexis III Loir (1712-1785) e Jean-Étienne Liotard (1702-1789).¹⁷ Con l'avanzare del secolo, gli esempi di interazione tra le due tecniche si arricchiscono numericamente e alcuni artisti ricorrono all'uso della maniera nera per la traduzione dei propri pastelli. Daniel Dodd (ca.1752-ca.1780), ad esempio, esegue nel 1768 un ritratto a pastello del pugile John Smith – conosciuto come Buckhorse –, che verrà tradotto a maniera nera dallo stesso Dodd.¹⁸ Un altro esempio è dato dal celebre incisore inglese John Raphael Smith (1751-1812), il quale si cimenta nella tecnica del pastello verso la fine degli anni Settanta, traducendo in seguito a maniera nera alcuni dei suoi pastelli. L'incisione raffigurante Emma Johnston, seconda moglie dell'artista, distaccandosi formalmente dal ritratto a pastello dal quale è tratta, testimonia la continuità di tale prassi che vede nel pastello un *medium* talvolta preparatorio per la maniera nera.¹⁹

Tuttavia, l'abbandono di un impianto monocromatico nel pastello, non più considerato come momento preparatorio, permette di articolare ulteriormente il legame con la maniera nera attraverso un superamento del semplice nesso tonale, spostando dunque l'attenzione verso la resa del «*velouté*» del pastello, come nel caso del ritratto del medico inglese Edward Jenner (Figg. 1-2).²⁰ John Raphael Smith è inoltre sollecitato per la realizzazione di maniere nere tratte dai pastelli di diversi artisti, tra cui Hugh

¹⁶ W. Vaillant, *Ritratto di nobildonna*, 1658, pastello, Vienna, Albertina Museum, inv. 15231; W. Vaillant, *Johann Moritz Nassau Siegen*, 1660, pastello, Vienna, Albertina Museum, inv. 15233. ROGEAUX 2001, p. 259, figg. 12-13; WIDAUER 2004, nn. F489-F490.

¹⁷ SHELLEY 1995, p. 139, nota 7.

¹⁸ Il pastello è esposto alla Free Society nel 1768, cat. n. 75. N. Jeffares, J.277.102, [<http://www.pastellists.com/Articles/Dood.pdf>], consultato il 07-06-2022. Non è possibile rintracciare il luogo di conservazione di tutti i pastelli qui citati, è per tale motivo che si è deciso di aggiungere il numero di inventario utilizzato da Neil Jeffares nel dizionario dei pastellisti attivi prima del XIX secolo.

¹⁹ J. R. Smith, *Mrs John Raphael Smith, née Emma Johnston*, pastello su carta, 313x254 mm, collezione privata. JEFFARES [<http://www.pastellists.com/Articles/SmithJR.pdf>], consultato il 07-06-2022, cat. n. J.685.394. Per un esemplare dell'incisione: J. R. Smith, *Emma Johnston, Mrs. John Raphael Smith*, 1783, maniera nera, 352x254 mm, Williamstown, The Clark Art Institute, 1955.1978. Si veda inoltre D'OENCH 1999, p. 111.

²⁰ J. R. Smith, *Portrait of Edward Jenner*, 1801, maniera nera, SMITH 1883, cat. n. 93 e D'OENCH 1999, cat. n. 369; J. R. Smith, *Portrait of Edward Jenner*, pastello su pergamena, 423x332 mm, Londra, Wellcome Institute, inv. 45702i, D'OENCH 1999, p. 166.

Douglas Hamilton (ca.1740-1808)²¹, Sir Thomas Lawrence (1769-1830)²² e Jean-Étienne Liotard.²³ Tali opere, insieme alle maniere nere di Valentine Green (1739-1813)²⁴, tratte per esempio da alcuni pastelli di Hamilton o ancora di Jean Baptiste Perronneau (1716-1783)²⁵, sono paradigmatiche per la qualità della restituzione del carattere vellutato del medium grafico originale.²⁶

Benché il pastello sia oggetto di una lunga diatriba teorica tra coloro che lo intendono come un disegno e coloro che lo reputano tipologia pittorica, la maniera nera è considerata come una delle tecniche calcografiche più consone alla traduzione su carta di dipinti. Tuttavia è interessante notare come entrambe le tecniche siano associate anche dalla letteratura artistica non solo per quanto concerne il procedimento creativo, ma anche nella descrizione del *velouté*, principale carattere visivo di tali opere.²⁷ In tale ottica, la pittura a olio potrebbe aver svolto un'azione secondaria nello sviluppo della ritrattistica a maniera nera tra la fine del XVII e lungo tutto il XVIII secolo. I ritratti disegnati monocromatici concepiti come opere in sé autonome sono il risultato di una riflessione sulla potenzialità della maniera nera – e ovviamente del pastello – nel rendere l'effetto della sofficietà della pelle umana, rendendo entrambe le tecniche consone al genere della ritrattistica.

La convergenza visiva tra la maniera nera e il pastello funziona anche nel senso opposto ed è illustrata da alcune opere di Joseph Wright of Derby (1734-1797), ritratti a pietra nera e bianca su carta scura oppure a pastello nero e grigio.²⁸ Se alcuni disegni giovanili sono copie di maniere nere,²⁹ le opere

²¹ Si prenda ad esempio il ritratto di Mrs Brooksbank, inciso da Smith da un pastello (perduto?) di Hamilton nel 1772, SMITH 1883, cat. n. 23; STRICKLAND 1912, p. 103; D'OENCH 1999, cat. n. 18; JEFFARES [<http://www.pastellists.com/Articles/Hamilton.pdf>], consultato il 23-06-2022, cat. n. J.375.1074.

²² J. R. Smith, *Sarah Siddons as Zara*, da Sir T. Lawrence, 1783, maniera nera, SMITH 1883, n. 151; D'OENCH 1999, n. 221. Il pastello è in collezione privata, per un'immagine si rinvia a JEFFARES [<http://www.pastellists.com/Articles/LAWRENCE.pdf>], consultato il 23-06-2022, cat. n. J.466.324.

²³ Per esempio il celebre ritratto di John Stuart, 4th Earl e 1st Marquess of Bute, tratto da un pastello di Liotard conservato a Los Angeles, J. Paul Getty Museum, (inv. 2000.58), inciso da Smith nel 1774, SMITH 1883, cat. n. 118; D'OENCH 1999, cat. n. 38.

²⁴ H. D. Hamilton, *William Burton Conyngham*, pastello, Dublino, National Gallery of Ireland, inv. 7242, STRICKLAND 1912, p. 104 e pl. LIII; V. Green, *The Right Honble William Burton*, da H. D. Hamilton, 1780, maniera nera, SMITH 1883, cat. n. 16; WHITMAN 1902, cat. n. 156.

²⁵ J. B. Perronneau, *4th Earl of Rochford*, 1761, pastello, 660x540 mm, collezione privata, ARNOULT 2014, cat. n. 211 Pa. V. Green, *William Henry, Earl of Rochford*, 1770, maniera nera, SMITH 1883, cat. n. 111; WHITMAN 1902, cat. n. 16.

²⁶ Nel XVIII secolo la pratica di tradurre in incisione i pastelli trova una fortuna considerevole. Nel presente saggio si sono presi in considerazione soltanto alcuni esempi, ma il numero di artisti implicati in questo fenomeno è decisamente maggiore. Neil Jeffares ha pubblicato una lista di incisori che hanno prodotto stampe tratte da pastelli, di particolare aiuto per la redazione di questo contributo. JEFFARES [<http://www.pastellists.com/Engravers.htm>].

²⁷ Per esempio J.C. Le Blon: «La Gravure en manière noire, l'Art des Smiths, est une découverte moderne qui nous vient, je crois, d'Angleterre ; c'est le genre le plus propre à conserver le velouté de la Peinture», LE BLON 1756, p. 79.

²⁸ La letteratura non trova sempre un accordo sulla tipologia di *medium* grafico impiegato da Wright of Derby e la stessa opera d'arte può essere descritta come un pastello o un disegno a pietra nera. Probabilmente l'artista utilizza diverse tecniche polverulente. Si rinvia a NICOLSON 1968; EGERTON 1990; SHELLEY 2009. Sull'attività di Wright quale disegnatore si veda BARKER 2009 e MCPHEE 2009.

²⁹ Si prenda come esempio J. Wright of Derby, *Boy with Plumed Hat and Greyhound*, da J. Faber Jr., da A. Ramsay (ritratto di Master John Prideaux Bassett), 1750 ca., carboncino su carta, 336x235 mm, Derby, Derby Art Gallery, EGERTON 1990, p.

monocrome della maturità testimoniano non solo il debito con i ritratti incisi di Thomas Frye (1710-1762), maestro di William Pether (1739-1821), anch'egli incisore nonché amico di Wright of Derby, ma soprattutto l'assidua ricerca condotta da Wright sugli effetti luministici.³⁰ Tali opere – per esempio *Self-portrait in a fur cap* (Fig. 3) –³¹ sono esemplari dello studio dell'impianto tonale e dell'aspetto strutturale (*texture*) sotteso ad entrambe le tecniche e dimostrano come il carattere di *velouté* proprio al pastello sia, in effetti, visualmente prossimo alla stampa a maniera nera.

Tali considerazioni potrebbero esplicitare, e inoltre giustificare, la fortuna della maniera nera, non solo nella sfera della produzione settecentesca, ma anche in campo collezionistico. Infatti, verso la fine del XVIII secolo, la sua fortuna collezionistica fa sì che la stampa alla maniera nera diventi un modello da imitare e l'opera di Joseph Wright of Derby è anticipatrice dei risultati a cui giungono alcuni artisti francesi quali Charles Toussaint Labadye (1711-1798), Jean-Baptiste Jacques Augustin (1759-1832) e Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) autori dei cosiddetti disegni alla maniera nera.³²

Jean-Baptiste Isabey partecipa all'*Exposition de la Jeunesse* del 1791 esponendo alcuni ritratti disegnati descritti come «à la manière anglaise»³³ ed eseguiti a grafite, o a matita nera, entrambi strumenti assai malleabili che permettono al disegnatore di variare l'intensità del tratto. Tale tecnica disegnativa trova una fortuna significativa in particolare nell'ultima decade del XVIII.³⁴ Oltre ai nomi già citati, anche, Carle Vernet (1758-1836), Hilaire Ledru (1769-1840), François Baudiot (1772-1840) e Alexandre Evariste Fragonard (1780-1850) figurano tra coloro che espongono questo tipo di fogli, solitamente in gran formato, eseguiti per essere venduti ai collezionisti come delle opere d'arte in sé stesse compiute; quanto induce una distinzione dalle stampe alla maniera nera dato che il disegno resta un oggetto unico e originale.³⁵ Risulta però curioso sottolineare come tali disegni, nonostante vogliano riprodurre l'effetto

135, cat. n. 70. Si veda anche MCPHEE 2009. Copiare a disegno delle stampe a maniera nera era una pratica comune e per esempio l'incisore a maniera nera Peter Pelham suggerisce a John Singleton Copley, suo allievo, di formarsi copiando delle incisioni; inoltre, alcune maniere nere serviranno come modello a Copley per le proprie opere. Su questa questione si rinvia a SHELLEY 1995.

³⁰ NICOLSON, 1968, vol. I, pp. 42-49. Su Thomas Frye si veda WYNNE 1972, pp. 78-85. Judy Egerton suggerisce inoltre alcuni debiti nei confronti sia dell'opera disegnata di Frye, sia delle incisioni di Wallerant Vaillant, EGERTON 1990, pp. 64, 111, 136. Si veda inoltre SHELLEY 2009 e la recente monografia su Wright of Derby CRASKE 2020, pp. 100-107

³¹ J. Wright of Derby, *Self-portrait in a fur cap*, pastello, 1765-68, 425x295 mm, Chicago, Art Institute, 1990.141.

³² Per un'analisi dei disegni alla maniera nera di Isabey in relazione alla ritrattistica francese della fine del XVIII secolo si rinvia a HALLIDAY 1998; HALLIDAY 2000, pp. 131-151. Su queste questioni si veda anche LÉCOSSE 2018, in particolare pp. 101-144.

³³ HALLIDAY 1998, p. 71; LÉCOSSE 2018, pp. 104-105.

³⁴ Tra i vari esempi possibili: J.-B. Isabey, *La Barque*, 1797, matita Conté, 645x877 mm, Parigi, Musée du Louvre, RF 3822; HALLIDAY 1998, p. 77; LÉCOSSE 2018, pp. 112-113. J.-B. J. Augustin, *Homme en manteau à col de fourrure*, 1797-1798, matita nera, carboncino e lumeggiature a gesso bianco su carta beige, 539x447 mm, Nancy, Musée Lorrain, inv. 2007.0.1307; il *pendant* del precedente, J.-B. J. Augustin, *Dame au pendant d'oreille de perle*, 1798, matita nera, carboncino e lumeggiature a gesso bianco su carta beige, 511x413 mm, Nancy, Musée Lorrain, inv. 2007.0.1306; PAPPE 2015 p. 269.

³⁵ HALLIDAY 1996, p. 235; HALLIDAY 2000, p. 134; LÉCOSSE 2018, pp. 95-101, 120.

tonale della maniera nera, vengano incisi impiegando la tecnica della *stipple engraving*, praticata non solo in Gran Bretagna ma anche in Francia.³⁶

Al *Salon* del 1799, Jean-Baptiste Isabey espone un disegno raffigurante Mme Campan, in veste di istituttrice, accompagnata dalla figlia dell'artista,³⁷ nel quale vengono adottate delle tonalità più chiare, che si allontanano dai toni cupi e drammatici della maniera nera. Sebbene l'anno precedente Charles Paul Landon (1761-1826) mosse delle critiche contro i disegni a maniera nera, la produzione di questo tipo di opere si estende anche nel XIX secolo.³⁸ Isabey non è il solo a realizzare questo tipo di disegno, Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) o Louis-Léopold Boilly (1761-1845) producono anch'essi dei "disegni alla *stipple*"³⁹ il cui impianto tonale è atto all'accentuazione della varietà di mezzi toni.⁴⁰ Ciò porta a pensare a tale fenomeno come una forma di cambiamento, piuttosto che una reazione alle critiche di Landon. Tale direzione, volta a una nuova tecnica disegnativa, continua a coinvolgere una minuziosa ricerca dell'aspetto tonale che si apre, ad un tempo, ad altri effetti visivi otticamente prossimi alle incisioni alla *stipple*, presenti sul mercato francese a partire dagli anni Settanta del XVIII secolo. Oltre all'esaltazione delle qualità della grafite che crea un'atmosfera di luce leggera, tipica delle *stipple engravings*, la prossimità con la ritrattistica inglese è riscontrabile anche nel carattere pastorale e intimo con cui alcuni soggetti sono rappresentati.⁴¹

Non è difficile immaginare che Isabey, ma anche Augustin o Ingres possano aver ammirato tali stampe nella Parigi pre e post-rivoluzionaria e che, in quei frangenti, siano stati ispirati da questo tipo di incisioni piuttosto che dalle maniere nere. Dopotutto tali disegni vengono definiti dalla critica «à la *manière anglaise*», non «alla maniera nera». Si potrebbe dunque concludere che quegli artisti abbiano eseguito volontariamente due tipi di disegni, uno riprodotto le caratteristiche tonali e strutturali del *velouté* della maniera nera, l'altro votato a una resa più delicata maggiormente congrua in maggior misura alla rappresentazione di scene di vita rurale o di ritratti tesi a riflettere quel carattere di intimità, tipico della produzione britannica.

³⁶ Sulla tecnica della *stipple engraving*, chiamata anche *pointillé*, si rinvia a GRIFFITHS 1996, pp. 77-83; GRIFFITHS 2016, p. 484.

³⁷ J.-B. Isabey, *Madame Campan avec la fille de l'artiste*, matita Conté con lumeggiature bianche, Parigi, Museo de la Légion d'Honneur, HALLIDAY 1998, p. 81, fig. 8 e LÉCOSSE 2018, p. 129, fig. 25.

³⁸ Sul rapporto tra Landon e Isabey si veda Halliday 1998, pp. 79-82, il quale propone di vedere nel cambiamento della palette cromatica di Isabey una risposta alle critiche mosse da Landon. Sulla questione delle critiche mosse contro i disegni alla maniera nera si rinvia anche a LÉCOSSE 2018, pp. 118-128, il quale arriva alla stessa conclusione di Halliday.

³⁹ Già Halliday ha evidenziato la prossimità tra la *stipple engraving* e i disegni di Isabey dai toni più chiari del periodo successivo al 1798, tuttavia tale definizione è coniata da chi scrive.

⁴⁰ J. A. D. Ingres, *Portrait d'homme*, 1797-1798, pietra nera su carta, 321x282 mm, collezione privata, KORCHANE 2021, p. 51, repr., cat. n. 11 e più in generale su quest'aspetto della produzione di Ingres si vedano pp. 49-59. L. L. Boilly, *Jeune femme lisant dans un paysage*, 1798, pietra nera, sanguigna, lumeggiature a gesso bianco su carta bruno chiaro, 440x324 mm, Hanover, Dartmouth College, Hood Museum of Art, inv. 2003.19, BRÉTON – ZUBER 2019, cat. n. 405 D.

⁴¹ Il celebre ritratto dell'attore Chenard, eseguito nel 1796 da Isabey ne è un esempio, HALLIDAY 1998, p. 82; KORCHANE 2021, p. 48.

BIBLIOGRAFIA

ARNOULT 2014 = D. D'ARNOULT, *Jean-Baptiste Perronneau, ca. 1715–1783. Un portraitiste dans l'Europe des Lumières*, Paris, Arthena, 2014.

Ars Nigra, catalogo della mostra (Caen, 9 novembre 2002-10 febbraio 2003), a cura di C. Joubert, Paris, Musée des Beaux-Arts, 2002.

BARKER 2009 = E. E. BARKER, *Joseph Wright's Pastel Portrait of a Woman Part I: A Survey of the Drawings of Joseph Wright*, «Metropolitan Museum Journal», 44, 2009, pp. 90-99.

BAYARD – D'OENCH, 1976 = J. BAYARD – E. D'Oench, *Darkness into Light: The Early Mezzotint*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1976.

BRETON – ZUBER 2019 = E. Bréton – P. Zuber, *Louis-Léopold Boilly : 1761-1845 : le peintre de la société parisienne de Louis XVI à Louis-Philippe*, Paris, Arthena, 2019.

BROWNE 1669 = A. BROWNE, *Ars pictoria : or, An academy treating of drawing, painting, limning and etching: to which are added thirty copper plates expressing the choicest, nearest, and most exact grounds and rules of symmetry*, London, Printed by J. Redmayne, 1669.

BUCKERIDGE 1706 = B. BUCKERIDGE, *An Essay towards an English School of Painters*, in J. Savage, B. Buckeridge, *The art of painting, and the lives of the painters ... Done from the French of Monsieur de Piles by John Savage. To which is added, An essay towards an English-School by Bainbrigg Buckeridge*, London, J. Nutt, 1706, pp. 398-480

BURNS 2007 = T. BURNS, *The invention of pastel painting*, London, Archetype Publications, 2007.

BURNS – SAUNIER 2014 = T. BURNS – P. SAUNIER, *L'Art du pastel*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2014.

CRASKE 2020 = M. CRASKE, *Joseph Wright of Derby: painter of darkness*, London, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2020.

D'OENCH 1999 = E. D'Oench, *Copper into Gold: Prints by John Raphael Smith, 1751-1812*, London, The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1999.

Die abo genannte Schwarze Kunst in Kupfer zu arbeiten: Technik und Entwicklung des Mezzotintos, catalogo della mostra (Gutenberg Museum, Mainz, 4 ottobre – 9 novembre 2009), herausgegeben von E. M. Hanebutt-Benz – I. Fehle, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2009.

DOSSIE 1764 = R. DOSSIE, *The handmaid to the arts*, London, J. Nourse, 1764, 2 voll.

EGERTON 1990 = J. EGERTON, *Wright of Derby*, catalogo della mostra (London, 7 febbraio - 22 aprile 1990, London, Tate Gallery, 1990.

GRAMACCINI 2002 = N. GRAMACCINI, *La manière noire. Un sombre chapitre dans les relations franco-anglaises*, in *Ars Nigra*, Paris, Musée des Beaux-Arts, 2002.

GRIFFITHS 1990 = A. GRIFFITHS, *Early Mezzotint Publishing in England-II Peter Lely, Tompson and Browne*, «Print Quarterly», 7, 2, 1990, pp. 131-145.

GRIFFITHS 1996 = A. GRIFFITHS, *Prints and Printmaking: An Introduction to the History and Techniques*, Los Angeles, University of California Press, 1996.

GRIFFITHS 2016 = A. GRIFFITHS, *The Print Before Photography: an Introduction to European Printmaking 1550-1820*, London, The British Museum, 2016.

HALLIDAY 1996 = T. HALLIDAY, *French Portraiture under the Directoire and the Consulat*, tesi di dottorato, Courtauld Institute of Art, University of London, London 1996.

HALLIDAY 1998 = T. HALLIDAY, *Academic Outsiders at the Paris Salons of the Revolution: the Case of Drawings a la maniere noire*, «Oxford Art Journal», XXI, 1, 1998, pp. 71-86.

HALLIDAY 2000 = T. HALLIDAY, *Facing the Public: Portraiture in the Aftermath of the French Revolution*, Manchester University Press, Manchester 2000.

JEFFARES = <http://www.pastellists.com>

JEFFARES 2020 = N. JEFFARES, *"An epitome of painting" (1683) by Edward Luttrell*, «The volume of the Walpole Society», 82, 2020, pp. 114-147.

KORCHANE 2021 = M. KORCHANE, *Ingres avant Ingres. Dessiner pour peindre*, catalogo della mostra (Musée des Beaux-Arts, Orléans, 18 settembre 2021 – 09 gennaio 2022), Orléans, Musée des beaux-arts Orléans, 2021.

LAIRESSE 1817 = G. de LAIRESSE, *A treatise on the art of painting, in all its branches; accompanied by seventy engraved plates, and exemplified by remarks on the paintings of the best masters*, London, E. Orme, 1817 (1712).

LE BLON 1756 = J.C. LE BLON, *Coloritto Or The Harmony Of Colouring In Painting*, Paris, Le Mercier, 1756.

LECOSSE 2018 = C. LECOSSE, *Jean-Baptiste Isabey, petits portraits et grands desseins*, Paris, CTHS/INHA, 2018.

MCPHEE 2009 = C. MCPHEE, *Joseph Wright's Pastel Portrait of a Woman Part II: Sources, Meaning, and Context*, «Metropolitan Museum Journal», 44, 2009, pp. 100-112.

MONBEIG GOGUEL 2009 = C. MONBEIG GOGUEL, *Pour une histoire du pastel en Italie. Pratique des artistes, passion des collectionneurs*, «Support tracé: revue de l'association pour la recherche sur les arts graphiques», IX, 2009, pp. 32-40.

MOORE 2010 = P. MOORE, *Dialogues in paint and print. Mezzotint Portraiture and Intermedial Exchange*, in *Court, country, city*, edited by M. Hallett, N. Llewellyn, M. Myrone, New Haven, London, Yale University Press, 2010, pp. 433-452.

NICOLSON 1968 = B. NICOLSON, *Joseph Wright of Derby. Painter of Light*, Routledge, London, 1968, 2 voll.

PAPPE 2015 = B. PAPPE, *Jean-Baptiste Jacques Augustin : 1759 - 1832 ; une nouvelle excellence dans l'art du portrait en miniature*, Verona, Scripta, 2015.

PIPER 1963 = D. PIPER, *Catalogue of Seventeenth-Century Portraits in the National Portrait Gallery 1625-1714*, Cambridge, University Press, 1963.

PISSARRO 1956 = O. C. PISSARRO, *Prince Rupert and the invention of mezzotint*, «Walpole Society», XXXVI, 1956, pp. 1-9.

ROGEAUX 1999 = N. ROGEAUX, *Wallerant Vaillant (1623-1677), graveur à la manière noire, dessinateur à la pierre noire et peintre de portraits*, tesi di dottorato non pubblicata, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1999.

ROGEAUX 2001 = N. ROGEAUX, *Wallerant Vaillant*, «Gazette des beaux-arts», CXXXVIII, dicembre 2001, pp. 251-66.

SLOAN 2000 = K. SLOAN, *A noble art: amateur artists and drawing masters*, London, British Museum Press, 2000.

SHELLEY 1995 = M. SHELLEY, *Painting in Crayon: The Pastels of John Singleton Copley*, in *John Singleton Copley in America*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 26 settembre - 7 gennaio 1995), edited by C. Reborja, J. P. O'Neill, Metropolitan Museum of Art, New York 1995, pp. 127-141.

SHELLEY 2002 = M. SHELLEY, *An Aesthetic Overview of the Pastel Palette: 1500-1900*, in *The Broad Spectrum. Studies in the materials, techniques, and conservation of color on paper*, edited by H. K. Stratis, B. Salvesen, London, Archetype Publications, 2002, pp. 2-9.

SHELLEY 2009 = M. SHELLEY, *Joseph Wright's Pastel Portrait of a Woman Part III: Technique and Aesthetics*, «Metropolitan Museum Journal», 44, 2009, pp. 113-120.

SHELLEY – BAETJER 2011 = M. SHELLEY – K. BAETJER, *Pastel portraits. Images of 18th-century Europe*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 17 maggio – 14 agosto 2011), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011.

SMITH 1883 = SMITH C., *British Mezzotinto portraits from the introduction of the art to the early part of the present century*, London, H. Sotheran, 1883, 4 voll.

STAINTON – WHITE = L. STAINTON – C. WHITE, *Drawing in England from Hilliard to Hogarth*, catalogo della mostra (London, British Museum, Summer 1987 / Yale Center for British Art, Fall 1987), Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

STRICKLAND 1912 = W. G. STRICKLAND, *Hugh Douglas Hamilton, portrait-painter*, «Walpole Society», II, 1912-1913, pp. 99-110.

THOMAS 2010 = B. THOMAS, *Noble or commercial?: the early history of mezzotint in Britain*, in *Printed Images in Early Modern Britain: Essays in Interpretation*, edited by M. Hunter, Farnham, Ashgate, 2010, pp. 279-296.

VERTUE 1929-1930 = G. VERTUE, *Vertue's Note Book Aj. (British Museum Add. MSS. 21,111)*, «The Volume of the Walpole Society», 18, I, pp. 22-80.

WAX 1990 = C. WAX, *The mezzotint: history and technique*, New York, Thames and Hudson, 1990.

WHITMAN 1902 = A. WHITMAN, *British Mezzotinters: Valentine Green*, London, A. H. Bullen, 1902.

WIDAUER 2004 = H. WIDAUER, *Die französischen Zeichnungen der Albertina vom Barock bis zum beginnenden Rokoko, Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina*, 10, Wien, Schroll, 2004.

WIEBEL 2010 = C. WIEBEL, *Messotint*, «Print Quarterly», 27, 2, 2010, pp. 198-200.

WYNNE 1972 = M. WYNNE, *Thomas Frye (1710-1762)*, «The Burlington Magazine», CXIV, 827, 1972, pp. 78-85.