

1 Leonardo da Vinci, Ricetta per produrre pastelli. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Codex Madrid I, fol. 191r.

PIETRE NATURALI, GESSI COLORATI, PASTELLI E IL PROBLEMA DEL RITRATTO

di Alessandro Nova

Benché gli studi sulle tecniche grafiche siano sempre più numerosi e articolati, la questione del pastello è ancora molto controversa. Da quando possiamo iniziare a parlare di disegni eseguiti con questa tecnica? E a cosa ci riferiamo quando utilizziamo questo vocabolo in un periodo precedente alla sua diffusione nell'Europa del Seicento e del Settecento? Sul tema regna una grande incertezza, nonostante la recente e utile monografia di Thea Burns, "The Invention of Pastel Painting".¹ Qualsiasi indagine sull'argomento dovrebbe pertanto prendere le mosse da un'analisi lessicografica basata su uno spoglio rigoroso delle fonti, tenendo presenti due principi:² in primo luogo, in via puramente teorica, sarebbe possibile che la tecnica del pastello fosse esistita in altre epoche o in altri luoghi sotto diverso nome; inoltre, non è certo che il termine pastello usato dalle fonti della prima metà del Cinquecento corrisponda all'uso moderno, anzi è molto improbabile, né si possono dimenticare le difficoltà create dall'uso del vocabolo nelle diverse lingue europee. In altre parole, il pastello del vocabolario italiano può non corrispondere in pieno al *pastel* inglese e il significato dei due termini potrebbe essere solo in parte sovrapponibile.³

Quando Leonardo da Vinci, nel primo codice di Madrid, illustra in un disegno molto preciso il modo per fare pastelli (fig. 1), sembrerebbe riferirsi alla produzione di un oggetto simile ma non identico al nostro. Leonardo scrive: "Per fare pastelli. **a b c** sia di terra cotta da ffare bocali. **e** sia il pastello, **d** sia legno, **f** sia il contrapeso che spinge. E così lascierai stare tanto che ssia seco e ffa ben denso. E metti carta tra 'l pastello e lla terra cotta, acciò che esso pastello non ss'apicassi alla terra cotta."⁴ Nulla ci dice che questo pastello servisse per disegnare e gli appunti sul verso del foglio suggeriscono in verità un'altra funzione: Leonardo, infatti, fornisce una ricetta per produrre una colla, composta con oli e grassi messi a seccare per farne pastelli.⁵ Da quanto sembra di capire, il termine indica oggetti ottenuti facendo seccare una pasta collosa che poi avrebbero potuto essere diluiti all'occasione, mettendoli a mollo; oggetti facilmente trasportabili e utilizzabili perché concentrati e solubili in acqua. È tuttavia possibile che un procedimento analogo fosse seguito per produrre bastoncini per disegnare, soprattutto se immaginiamo un oggetto di polvere colorata pressata tenuta insieme da leganti e se teniamo presente il celebre passo nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584) del Lomazzo dove l'autore 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 di tutti si possono comporre. Il che si fa in carta, e molto fu usato da Leonardo da Vinci, il qual fece le teste di Cristo e de gl'apostoli a questo modo, eccellenti e miracolose, in carta. Ma quanto è difficile il colorire in questo nuovo modo, tanto è egli facile a guastarsi."⁶ Lomazzo appartiene tuttavia a un'epoca avanzata, quando Jacopo Bassano e Federico Barocchi avevano già eseguito i loro primi disegni "in questo modo nuovo".⁷

Perduti gli studi "a pastello" del Cenacolo, se mai sono esistiti, è d'obbligo rivolgersi ai fogli del grande Boltraffio che si prestano purtroppo al modello evolutivo tanto amato dalla storia dell'arte sin da Plinio il Vecchio e, in un'epoca più tarda, dal Vasari. Secondo l'interpretazione corrente, ripetuta all'infinito, dopo aver imparato da Leonardo la tecnica dei disegni a punta d'argento, il Boltraffio — sempre seguendo l'esempio del maestro — avrebbe prima elaborato una tecnica meno attenta ai contorni e più pittorica, ben rappresentata dal volto muliebre degli Uffizi (fig. 2), per poi approdare agli splendidi 'pastelli' oggi all'Ambrosiana (figg. 3, 7). Poiché il presunto ritratto di Laura Pandolfi (fig. 2) venne eseguito in preparazione della pala Casio, datata 1500, mentre il volto della figura femminile dell'Ambrosiana è da mettere in rapporto con



2 Giovanni Antonio Boltraffio, Testa femminile (Laura Pandolfi?). Firenze, GDSU, inv. 17184 F.



3 Giovanni Antonio Boltraffio, Busto muliebre. Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. Cod. F. 290 inf. 7.



4, 5 Particolari della fig. 2.





6 Confronto proporzionale tra la fig. 2 e la fig. 3.

la *Santa Barbara* dei Musei di Berlino, commissionata all'artista nel 1502, l'“evoluzione stilistica” del Boltraffio sembrerebbe essere inoppugnabilmente documentata da questa sequenza. Ma è un quadro nitido che inganna: se il ‘nuovo’ si fosse veramente imposto, come vogliono gli studi, avremmo assistito al trionfo di una tecnica così raffinata che invece stentò a imporsi. Questi esperimenti vanno visti pertanto in una luce molto più conflittuale, come prodotti di un processo caratterizzato da progressi e ripiegamenti sino allo sviluppo di una piena autonomia nel tardo Cinquecento e nei secoli a seguire.

Prima di rivolgere l'attenzione al rapporto tra disegno colorato e ritratto, si deve però analizzare la tecnica del foglio degli Uffizi (fig. 2) perché illustra molto bene le difficoltà che s'incontrano quando si cerca di descrivere in modo preciso la tecnica con cui è stato realizzato un disegno antico di questo tipo. Nello spazio di circa quindici anni l'opera, che misura 384 x 311 millimetri, è stata catalogata in tre modi molto diversi. In occasione di una mostra bolognese dedicata al codice Leicester e alla mappa di Imola di Leonardo, lo studio per la madonna della pala Casio fu pubblicato come eseguito a carboncino, sfumino e biacca su carta preparata grigio-verde, una descrizione che si avvicina abbastanza bene alla tecnica originale benché la carta non sia preparata, ma naturalmente cerulea anche se sbiadita.⁸ Anni dopo, nella monografia più recente dedicata all'artista, si legge nel catalogo ragionato che il disegno venne realizzato a carboncino, pastello e biacca su carta verdastra, benché sul foglio non ci siano tracce di pastello o di matita colorata.⁹ Infine, nello splendido catalogo della mostra sui disegni del Rinascimento in Valpadana allestita agli Uffizi nel 2001, leggiamo che il disegno è stato realizzato a matita nera, identificata per la prima volta in quell'occasione, carboncino e gesso bianco su carta cerulea fortemente alterata.¹⁰



7 Giovanni Antonio Boltraffio, Ritratto di giovane. Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. Cod. F. 290 inf. 8.



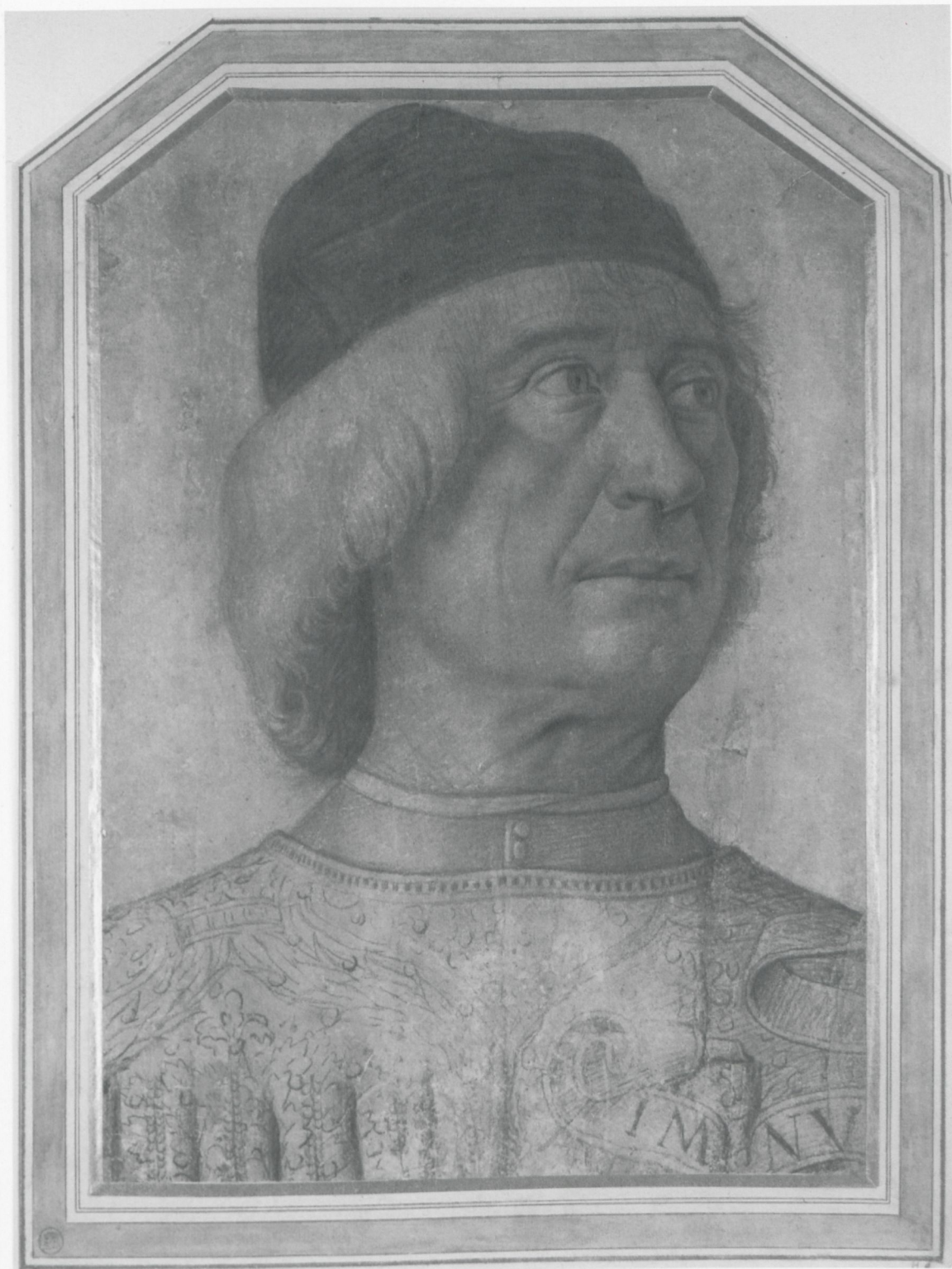
8 Lorenzo di Credi, Ritratto di vecchio. Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 1785.

Sembrerebbe la descrizione più precisa, senonché un esame diretto con l'aiuto di un microscopio binoculare (fig. 4) conferma che non ci troviamo di fronte a un gesso bianco secco, ma a una biacca liquida stesa con un pennello per indicare le zone più esposte alla luce e mettere in risalto, per contrasto (fig. 5), le ombre tracciate con il carboncino. In altri termini: nessuna descrizione tecnica è assolutamente precisa e, in un caso, ci troviamo di fronte a un'affermazione palesemente falsa, poiché rilevare la presenza del pastello in questo disegno potrebbe alterare la ricostruzione storica di quella tecnica.

Ci si può chiedere, tuttavia, se non esistano dei fattori ancora più importanti dei mezzi tecnici utilizzati dagli artisti e della loro accurata descrizione. Ad esempio, nel caso di questo splendido foglio del Boltraffio mi sembrerebbe utile segnalare non solo il colore della carta ma anche la sua consistenza, il suo spessore nonché il rapporto fra tecnica e supporto. Questa carta cerulea fortemente virata è di qualità molto scadente, rugosa e porosa, ed è assai probabile che il pittore ne abbia tenuto conto nell'esecuzione del suo studio: la biacca a pennello e il carboncino sembrano essere distribuiti tenendo conto del supporto accidentato, riempiendo ed entrando nei solchi offerti da una carta grezza, non preparata. Altrettanto essenziale mi sembra il tema delle dimensioni. È infatti probabile che ci si trovi di fronte a un frammento. Analizzando la struttura interna della carta in luce trasmessa, è stato possibile individuare i fili di catenelle, collocati a una distanza di 48 millimetri fra loro, che si presentano in senso orizzontale rispetto alla direzione di lettura del disegno. Ben visibile è soprattutto la traccia prodotta dal filo di essiccazione del foglio che corre in orizzontale poco sopra lo scollo della figura femminile e che indica esattamente la metà del lato lungo originario. Non si può escludere che il foglio sia integro, ma se aggiungessimo la porzione verosimilmente mancante in basso, pari almeno alla differenza tra la distanza dal margine superiore al filo di essiccazione e quella dal suddetto filo al margine inferiore virtuale, il busto della donna acquisterebbe maggior corpo proprio come nel disegno dell'Ambrosiana (fig. 6) e le dimensioni attuali, 384 millimetri in altezza, si avvicinerebbero ai 544 millimetri del foglio milanese. Anche in quest'ultimo è visibile, al centro, il filo di essiccazione, in posizione analoga rispetto alla figura, vale a dire al di sopra dello scollo dell'effigiata, e ciò rappresenta un ulteriore elemento di analogia nella serie di questi ritratti.

Il rapporto tra tecnica e supporto è un tema già messo in evidenza dalle fonti. Ne parla per esempio l'Armenini nel *De' veri precetti della pittura* (1586), dove scrive: "Ma perché i disegni si fanno per varie vie e con diverse materie [...], nondimeno noi, per levare ogni confusione, di quattro modi solamente ci è parso di dover trattar quivi, sí come modi principali e più all'uso moderno adoperati."¹¹ I quattro modi sono il disegno a penna su carta bianca, l'acquerello sul medesimo supporto, il chiaro e scuro all'acquerello su carte colorate con molta biacca 'alla romana' e infine i disegni con il lapis, vale a dire la matita rossa oppure quella nera. In questo passo l'Armenini non accenna alla tecnica del pastello, cui aveva fatto invece riferimento, anche se di sfuggita, nel capitolo precedente, dove aveva esortato i giovani artisti allo studio e all'imitazione: secondo l'autore, gli apprendisti avevano il dovere di vedere e riprodurre le composizioni dei colleghi più celebri e per far ciò, poiché esse erano molte e sparse dappertutto, era necessario "imitarle con i colori o in tavolette o in carte [...] e con i pastelli o con altra materia."¹² Lomazzo nel 1584 e Armenini due anni più tardi, pertanto, fanno ormai esplicito riferimento alla tecnica del pastello, eppure il secondo preferisce soffermarsi sul valore delle carte, sul ruolo dei supporti, invece di descrivere i vantaggi e gli svantaggi della nuova tecnica. Ad esempio, quando parla delle opere a lapis rosso o nero, definendolo il modo più perfetto di disegnare, precisa che questo metodo è ritenuto ottimo per rappresentare le figure nude pur che si stia attenti a usare una carta adatta alla qualità della pietra, "che sia di poca colla e non punto liscia, perciocché ella schifa il pulito molto."¹³

Il rapporto fra tecnica e carta dovrebbe essere preso in considerazione anche quando si giudicano i magnifici ritratti dell'Ambrosiana (fig. 3 e fig. 7). Per molti storici dell'arte sono eseguiti a



9 Attribuito a Giovanni Bellini, Ritratto virile. Oxford, Christ Church, inv. JBS 702.



10 Leonardo da Vinci, Ritratto di Isabella d'Este. Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. MI 753.



11 Bernardino Luini, Ritratto di dama (cosiddetta Ippolita Sforza Bentivoglio). Vienna, Albertina, inv. 59.

pastello, mentre Thea Burns preferisce parlare solo di pietre naturali e gessi colorati, spostando la nascita del pastello alla fine del Cinquecento o addirittura molto più in là.¹⁴ Questo, tuttavia, è un argomento riservato ai tecnici e ai curatori.¹⁵ Per i miei fini, una risposta esatta a questo problema è in fondo secondaria. Sembrerebbe invece più utile conoscere o poter spiegare la funzione di queste tracce cromatiche — siano esse il prodotto di pietre naturali, pietre naturali ricostituite, matite colorate, gessi colorati oppure pastelli — e una prima ipotesi, avanzata in precedenza da molti altri, è che questa tecnica ben si adattasse al genere del ritratto. Ne parlava già Joseph Meder nel suo classico del 1919¹⁶ e da allora si è andati ripetendo questo concetto sino a un articolo pubblicato negli atti del convegno dedicato all'opera grafica di Leonardo, tenuto al Louvre sei anni fa, dove s'incontra la summa di un secolo di studi in questo campo: "Mentre il disegno a punta metallica esclude il colore e lo rimanda alla successiva elaborazione pittorica, l'uso dei pastelli induce a pensare e a comporre direttamente in termini cromatici, attuando una vera rivoluzione non tanto tecnica quanto stilistica. Va anche osservato che la sua applicazione si impone specialmente nell'ambito della ritrattistica, come avverrà in seguito con Jean Clouet e Holbein."¹⁷ A parte il fatto che la rinuncia al colore non implica l'esclusione di effetti cromatici, due concetti ben diversi, questa citazione ci permette di commentare quello che vorrei definire il vizio eziologico tipico degli studi sulle tecniche, alla ricerca costante di un'origine che è molto difficile da determinare. Presentando i termini della questione in modo schematico, c'è chi sostiene che una tecnica a matite colorate, gessi colorati o 'pastelli' sarebbe nata in Francia con Jean Fouquet per poi essere esportata da Jean Perréal a Milano, dove Leonardo si sarebbe interessato al "modo de colorire a secco" dei francesi, come si apprende dalle parole del cosiddetto "Promemoria Ligny" nel Codice Atlantico.¹⁸ Per altri, invece, il 'vero' disegno a pastello nascerebbe con gli esperimenti di Leonardo e soci, sempre in ogni caso nel campo del ritratto.¹⁹

Il rapporto fra ritratto e pietre naturali, gessi colorati o pastelli è inconfutabile, ma una parte di questo teorema non mi convince. Si possono infatti realizzare teste o ritratti stupendi sia con la punta d'argento (fig. 8)²⁰ che con il carboncino — si pensi alla straordinaria incisività del volto della madre di Dürer — oppure con la matita nera ritoccata delicatamente con l'acquerello (fig. 9).²¹ In altri termini, non era necessario inventare la tecnica a pastello o a gessi colorati per disegnare ritratti poiché le tecniche più antiche consentivano già di crearne di splendidi. Al contrario, se osserviamo uno dei primi ritratti in cui appaiono dei tocchi di giallo (fig. 10), quello di Isabella d'Este al Louvre²², si può notare come Leonardo utilizzasse la matita rossa per ravvivare i capelli e l'incarnato, riprendendo quanto già sperimentato in alcune teste del Quattrocento disegnate da Jean Fouquet, dal Pollaiuolo e da altri artisti²³, mentre la matita colorata, gesso o pastello che dir si voglia, fu impiegata per far risaltare la materia e la sontuosità degli abiti. Una lezione approfondita dai seguaci di Leonardo, non solo dal Boltraffio ma anche dal Luini nella cosiddetta Ippolita Sforza Bentivoglio dell'Albertina (fig. 11).²⁴ Ed è forse per questo motivo che troviamo la tecnica del disegno colorato anche in altri contesti: per indagare l'effetto cromatico delle vesti su una parete da affrescare, per esempio, come accade con il celebre studio attribuito a Raffaello per un affresco in una delle Stanze (fig. 12), benché sia possibile che il foglio sia stato ritoccato in seguito²⁵, oppure con lo straordinario disegno preparatorio di Giuseppe Porta Salviati per un personaggio dell'affresco che rappresenta la pace stretta tra papa Alessandro III e il Barbarossa nella Sala Regia in Vaticano, dove l'artista trasforma il farsetto in una festa di colori, mentre il ritratto dell'effigiato è realizzato a matita nera e rossa con leggeri tocchi di biacca (fig. 13).²⁶

Com'è noto, saranno Federico Barocci e Jacopo Bassano ad ampliare il ventaglio delle opzioni legate alla tecnica del pastello e dei gessi colorati²⁷, puntando già verso gli effetti che trionferanno nei secoli a venire, ma sarà bene continuare le ricerche sulla preistoria del fenomeno, perché non si può essere del tutto soddisfatti della definizione datane nello studio più approfondito sinora apparso su questa tecnica. A detta dell'autrice, "the term 'pastel' designates sets of fabricated coloured friable pigment sticks that were produced in great numbers and sold in sets in the later



12 Raffaello, Un papa portato sulla sedia gestatoria. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. 2.4093.

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.²⁸ Prima di avanzare una proposta di questo genere si dovrebbero tuttavia definire i significati di omogeneità, coerenza e immagine unitaria, termini tutt'altro che neutrali e anzi carichi di connotazioni, ma ci si può limitare a segnalare la circolarità del ragionamento che rinuncia a registrare i conflitti di crescita di un fenomeno. Definendo a priori cosa è un pastello e cosa non lo è, si ottengono dei vantaggi nella pulizia dell'argomentazione, ma ci si sottrae al confronto e pertanto si rinuncia a un metodo scientifico, che è tale solo quando una tesi può essere contestata, riveduta e migliorata. Ma al di là di



13 Giuseppe Porta Salviati, Ritratto. Ubicazione ignota.

quest'aspetto molto tecnico che andrà discusso nelle sedi appropriate e nel contesto d'indagini non invasive come quelle consentite dalla costosa tecnologia PIXE²⁹, di cui si è molto parlato nel corso del convegno, spero di essere riuscito a porre l'accento sull'importanza di altre questioni che si affiancano alle ricerche sulle tecniche: vale a dire, l'interdipendenza fra tecnica e supporto, già messa in luce dall'Armenini, e la problematicità o almeno la relatività dell'assioma disegno colorato uguale ritratto.

NOTE

Ringrazio Marzia Faietti e Giorgio Marini per aver discusso con me, di fronte all'originale, i problemi materiali relativi alla testa femminile di Giovanni Antonio Boltraffio agli Uffizi (fig. 2) e Lorenza Melli per i frequenti scambi di idee durante la preparazione del convegno.

- ¹ *Thea Burns*, *The invention of pastel painting*, Londra 2007.
- ² Per un primo tentativo si veda *eadem*, *Distinguishing between chalk and pastel in early drawings*, in: *The Broad Spectrum. Studies in materials, techniques, and conservation of color on paper*, a cura di *Harriet K. Stratis/Britt Salvesen*, Londra 2002, pp. 12-16, in particolare pp. 13-14.
- ³ Altri studiosi hanno già messo in luce l'ambiguità del lessico cresciuto intorno alle tecniche grafiche e, nel caso specifico, al pastello. Si veda, per esempio, *James Watrous*, *The craft of Old-Master drawings*, Madison 1957, p. 91, per il pastello, oppure *Annamaria Petrioli Tofani*, *I materiali e le tecniche*, in: *Il Disegno. Forme, tecniche, significati*, a cura di *Gianni Carlo Sciolla*, Milano 1996, pp. 187-189, per le tecniche grafiche in generale.
- ⁴ *Leonardo da Vinci*, *I codici di Madrid, IV: Trascrizioni del codice di Madrid I*, a cura di *Ladislao Reti*, Firenze 1974, pp. 529-530, fol. 191r. Il passo è commentato anche nel contributo di *Carmen C. Bambach* a questa raccolta di saggi.
- ⁵ *Leonardo da Vinci* (n. 4), pp. 531-532, fol. 191v:
colla da ffare in tella.
Vischio da acqua bianco, oncie 4
trementina, oncie 1
miele oncie 1
serapino, oncie 1/4
savone bianco, oncie 1/24
olio di noce, oncie 1/12
E questa conposizione secherà al sole e ffanne pastello e equando voi adoperare mettine in molle in acqua di pozo.
- ⁶ *Gian Paolo Lomazzo*, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, in: *Gian Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*, a cura di *Roberto Paolo Ciardi*, II, Firenze 1974, p. 170.
- ⁷ Il termine 'pastelli' si trova anche nelle "Vite" del Vasari, sin dalla prima edizione (1550), ma in un contesto del tutto diverso. Egli non si riferisce a una tecnica grafica, bensì ai piccoli modelli in cera della plastica poiché il passo si trova nella sezione dedicata alla scultura nella sua introduzione alle tre arti del disegno. Quando il biografo aretino parla dei modelli in cera, egli ricorda una mistura che viene fusa e, una volta raffreddata, "se ne fa i pastelli, i quali nel maneggiarli dalla caldezza delle mani si fanno come pasta." Si veda *Vasari-Barocchi*, I (testo), p. 88.
Per una definizione ufficiale del termine si deve pertanto attendere il Baldinucci. *Filippo Baldinucci*, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681, p. 119: "Pastelli m. Diversi colori di terre e altro, macinati e mescolati insieme, e con gomma e zucchero candito condensati e assodati in forma di tenere pietruzze appuntate; de' quali servono i Pittori a disegnare e colorire figure sopra carta, senza adoprare materia liquida; lavoro che molto s'assomiglia al colorito a tempera e a fresco."
- ⁸ *Susanna Zanuso*, *Studio per la Madonna della pala Casio*, in: *Leonardo: il Codice Hammer e la Mappa di Imola. Arte e scienza a Bologna in Emilia e Romagna nel primo Cinquecento*, mostra Bologna, cat. a cura di *Carlo Pedretti*, Firenze 1985, p. 158, no. 6.
- ⁹ *Maria Teresa Fiorio*, *Giovanni Antonio Boltraffio, un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano/Roma 2000, p. 152.
- ¹⁰ *Giovanni Agosti*, *Disegni del Rinascimento in Valpadana (GDSU, cat. LXXXVII)*, Firenze 2001, pp. 194-197.
- ¹¹ *Giovan Battista Armenini*, *De' veri precetti della pittura*, a cura di *Marina Gorreri*, Torino 1988, p. 68.
- ¹² *Ibidem*, p. 64.
- ¹³ *Ibidem*, p. 71: "E perciò questo è tenuto ottimo modo per gl'ignudi et ancora per isprimere ogni estrema perfezzion del disegno; quivi se li desidera poi, per conformarsi con la qualità della pietra, carta che sia di poca colla e non punto liscia, perciò che ella schifa il pulito molto."
- ¹⁴ *Burns* (n. 1), pp. xii-xiii, xvii-xix. *Carmen Bambach*, che ringrazio per aver discusso con me questo problema, ha invece rilevato la presenza di cera su questi fogli. Ringrazio inoltre Monsignor Navoni per avermi concesso

L'opportunità di analizzare gli originali a mio agio. Nonostante l'esame diretto dei disegni è difficile capire, tuttavia, in mancanza di un'analisi scientifica, se le tracce di cera spettino al Boltraffio oppure siano dovute a ritocchi aggiunti in un secondo tempo; sarebbe infatti possibile sostenere che i fogli, molto sciupati, fossero stati ravvivati dagli accademici ambrosiani nel corso del secolo seguente, ma solo esami tecnici seri potrebbero confermare oppure sconfessare quest'ipotesi.

- ¹⁵ Catherine Goguel, che ringrazio, mi segnala, in una comunicazione scritta, un convegno sul tema del pastello organizzato di recente da alcuni restauratori ma i cui atti non sono stati ancora pubblicati. La storica dell'arte vi ha partecipato con un contributo intitolato "Pour une histoire du pastel en Italie. Pratique des artistes, passion des collectionneurs". Si vedano inoltre i contributi in *Stratis/Salvesen* (n. 2).
- ¹⁶ *Joseph Meder*, Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung, Vienna 1919, p. 134: "Die Pastelzeichnung [...] betätigte sich zuerst in Bildnissen und Kopfstudien. [...] Es war mehr ein flüchtiges Kolorieren größerer Flächen oder ein Beleben einzelner Teile wie Augen, Mund und Ohren. [...] Man bediente sich anfangs nur weniger Farbtöne: rot, gelb, braun, später auch karmin und blau. Als Fond wurden außer weißen auch graue, bräunliche und blaue Naturpapiere gewählt."
- ¹⁷ *Maria Teresa Fiorio*, La "cassetta de' colori" di Jean Perréal, in: L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci, convegno Parigi 2003, atti a cura di *Pietro C. Marani/Françoise Viatte/Varena Forcione*, Firenze 2006, p. 26.
- ¹⁸ Per il miglior commento al "Promemoria Ligny" si veda *Carlo Vecce*, 'Piglia da Gian di Paris', in: *Achademia Leonardi Vinci*, X, 1997, pp. 208-213. Il promemoria si trova nel Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana: CA, fol. 669r, olim 247r-a. Si veda inoltre il contributo di *Carmen Bambach* in questa raccolta di saggi.
- ¹⁹ Si veda, per esempio, *Thomas Howard McGrath*, Disegno, Colore and the Disegno Colorito: the use and signification of color in Italian Renaissance drawings, Ph.D. Harvard University 1994, Ann Arbor 1995, pp. 62-65.
- ²⁰ Si veda la testa di Lorenzo di Credi al Louvre, come esempio di una categoria molto vasta, *Gigetta Dall'i Regoli/Laura Angelucci/Roberta Serra*, Verrocchio, Lorenzo di Credi, Francesco di Simone Ferrucci (Louvre, Galleria del Disegno, 2), Parigi/Milano 2003, p. 81, no. 27.
- ²¹ Per esempio, lo splendido ritratto virile del Christ Church di Oxford attribuito spesso a Giovanni Bellini; si veda, fra i tanti, *Francis Ames-Lewis*, Drawing in Early Renaissance Italy, New Haven/Londra 2000, pp. 8, 54.
- ²² La bibliografia su questo foglio è sterminata. Per il contributo più recente si veda *Françoise Viatte*, Isabella d'Este, in: Mantegna 1431-1506, cat. di mostra a cura di *Giovanni Agosti/Dominique Thiébaud*, Parigi 2008, p. 326. *Thea Burns*, Chalk or pastel?: the use of coloured media in early drawings, in: *Paper Conservator*, 18, 1994, p. 54, nota 1, sostiene che il ritratto fu ritoccato in epoca più tarda da un'altra mano; poiché il disegno è integralmente autografo, forse intende riferirsi proprio ai tocchi colorati.
- ²³ Per il ritratto di Guillaume Jouvenel des Ursins di Fouquet (Berlino, Kupferstichkabinett) si veda, fra gli altri, *Nicole Reynaud*, Deux portraits inconnus par Jean Perréal au Louvre, in: *Revue du Louvre*, XLVI, 4, 1996, p. 43. Per il cartone preparatorio per il volto della Fede di Piero del Pollaiuolo agli Uffizi, si veda *Lorenza Melli*, Cartone per la testa della Fede di Mercanzia, in: La stanza dei Pollaiuolo. I restauri, una mostra, un nuovo ordinamento, a cura di *Antonio Natali/Angelo Tartuferi*, Firenze 2007, pp. 122-125.
- ²⁴ Il foglio è stato catalogato molte volte. Tra le discussioni più recenti si veda *Carmen C. Bambach*, Portrait of a woman in half-length, three-quarter view facing to the left [Ippolita Bentivoglio?], in: *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, mostra New York, cat. a cura di *eadem*, New Haven/Londra 2003, pp. 663-666 oppure *Marion Romberg*, Ritratto di giovane con ventaglio, in: *Arcimboldo 1526-1593*, mostre Parigi/Vienna, cat. a cura di *Sylvia Ferino-Pagden*, Milano 2008, p. 54, no. II.2.
- ²⁵ Per una discussione approfondita del foglio si veda *J.A. Gere*, Drawings by Raphael and his circle from British and North American collections, New York 1987, pp. 154-160, che ritiene originali i gessi bianco, giallo e rosso — ma c'è anche del gesso nero. *McGrath* (n. 19), p. 71, è della stessa opinione, ritenendo però che i tocchi siano stati eseguiti a pastello, parere confermato in *Thomas McGrath*, Colour in Italian Renaissance drawings. Reconciling theory and practice in central Italy and Venice, in: *Apollo*, CXLVI, 429, novembre 1997, p. 27. È possibile, tuttavia, che i tocchi colorati siano stati aggiunti in un'epoca più tarda. Nella sua recensione al catalogo della mostra su "Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527", tenutasi prima a Palazzo Te e poi all'Albertina nel 1999, Catherine Goguel ha scritto: "No. 159: It would be useful to establish whether the colours of this drawing of a papal procession (Gardner Museum, Boston) are later additions considerably altering the appearance of the initial black-chalk drawing." (*Catherine Goguel*, Mantua, Vienna and London. Drawings by Raphael and his circle, in: *Burl. Mag.*, CXXI, 1999, p. 498.) La discussione più recente e articolata del foglio spetta a *Sheryl E. Reiss*, Raffaello Sanzio, called Raphael. Pope Sylvester I in a Sedia Gestatoria, in: *From Raphael to Carracci. The art of Papal Rome*, cat. di mostra a cura di *David Franklin*, Ottawa 2009, pp. 132-135, 449-450, no. 22.
- Fondamentale il contributo di *Tristan Weddigen*, Raffaels Papageienzimmer. Ritual, Raumfunktion und

Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance, Emsdetten/Berlin 2006, pp. 55-57, che data il foglio al 1513 invece che al 1520 circa mettendolo in relazione con l'affresco dell'*Incontro tra papa Leone I e Attila* nella Stanza d'Eliodoro invece che con un primo progetto abbandonato per la Sala di Costantino, come si sostiene nella letteratura più aggiornata sul disegno di Boston.

²⁶ Il foglio, proveniente dalla collezione Gathorne Hardy, dove era catalogato come opera di Paolo Veronese, è stato venduto a Londra da Sotheby's, come Giuseppe Porta, il 28 aprile 1976. Sempre a Londra, il disegno è stato battuto all'asta da Christie's il 9 luglio 2002 (lotto 11). Secondo i due cataloghi d'asta non si tratta di pastelli bensì di gessi colorati rialzati a biacca; il foglio misura 206 x 262 mm.

²⁷ Su questo argomento si veda *Charles Dempsey, Federico 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/New York 1987, pp. 55-65.

²⁸ *Burns* (n. 1), p. xvii.

²⁹ Questa tecnica costituisce un'alternativa all'analisi chimica distruttiva e sarebbe molto utile nel caso dei pastelli. È comunque rivelatore come in occasione di una mostra organizzata dal Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) per far conoscere i risultati delle indagini scientifiche condotte sui fogli della collezione del Musée des Beaux-Arts di Rennes si sia rinunciato a compiere un'analisi delle opere a pastello a causa della loro fragilità: *Au-delà de l'image: les techniques du dessin révélées par la science*, cat. di mostra, Rennes 2007, p. 52 (*Hélène Guicharnaud/Alain Duval*).

Provenienza delle fotografie:

Biblioteca Nacional de España, Madrid: fig. 1. – Soprintendenza Beni Artistici e Storici, Firenze: figg. 2, 4-5. – Biblioteca Ambrosiana, Milano (Aut. G08/09): fig. 3. – Soprintendenza Beni Artistici e Storici, Firenze & Biblioteca Ambrosiana, Milano (Aut. G08/09): fig. 6. – Biblioteca Ambrosiana, Milano (Aut. G08/09): fig. 7. – Photo RMN-Thierry Le Mage, Parigi: figg. 8, 10. – By permission of the Governing Body of Christ Church, Oxford: fig. 9. – Albertina, Vienna: fig. 11. – Isabella Stewart Gardner Museum, Boston: fig. 12. – Christie's Images Limited 2009: fig. 13.