

IL SETTECENTO IN EUROPA E CHARDIN

di Carmela Puntillo

Anche fuori d'Italia possiamo rilevare che la natura morta di fiori tende ad assumere dalla seconda metà del Seicento accenti decorativi. Compito di nascondere ha la "Natura morta con grande tovaglia" di Jean Baptiste Simeon Chardin (1699-1779); come sovrapposte furono concepite delle nature morte di François Desportes (1661-1743) e quelle di Jean Baptiste Oudry (1686-1755). Le opere di Oudry si caratterizzano non già per la loro destinazione decorativa, ma per l'apertura melodica del disegno, per l'accostamento delle tinte chiare, aperte e luminose¹. Il gusto ornamentale e movimentato del rococò francese si avvia a soppiantare l'ormai superato riferimento al classico barocco italianeggiante. Si tratta (spesso per le opere di Oudry) di trofei di caccia, allusivi ad uno sport molto diffuso tra la nobiltà [fig. 1 e, per le tinte chiare e luminose, fig. 1bis]². Molte importanti ragioni storiche e culturali fanno della Francia la nazione-guida del Settecento europeo, a partire dagli ultimi anni del lungo regno di Luigi XIV (morto nel 1715) e dallo sviluppo del pensiero illuminista che si manifestò nella pubblicazione dell'"Encyclopédie" di Diderot e Montesquieu (1751). Alla centralità storica della Francia settecentesca corrisponde una posizione altrettanto baricentrica nell'evoluzione delle arti, e prende forma di un'autentica moda che si diffonde rapidamente in Europa³. Oudry fu direttore della manifattura reale degli arazzi di Beauvais, ideò famose serie di cartoni (Storie di caccia di Luigi XV; Trattenimenti campestri)⁴. Fu celebre per il virtuosismo con cui descrisse pelami e piumaggi. Desportes interpretò temi decorativi di tradizione fiamminga (nature morte) [figg. 2 e 3] con eleganza e sensibilità settecentesche; fu anche ritrattista nonché scenografo ed autore di cartoni per arazzi di ispirazione esotica [fig. 4]⁵. Fu a lungo in Polonia alla fine degli anni Novanta. Fu associato presto alla grande azienda di Luigi XIV e si spostò poi in Inghilterra⁶. Tuttavia, il protagonista in assoluto della natura morta francese del XVIII secolo è Jean Baptiste Chardin. Le opere di Chardin, si tratti di fiori, o di animali di pelo o di penne, si caratterizzano per il ritmo vitale con cui sono associati gli oggetti nelle composizioni, per la sottile armonia con cui si compongono i pieni ed i vuoti, forme e spazi e per l'armonia non meno efficace e suggestiva con cui si richiamano e si attraggono i colori. La natura morta si porta sul piano della grande pittura con un'evidenza ancora più accentuata che non nei casi registrati nel passato⁷. Inizialmente, Chardin si immette nella tendenza dell'epoca di dipingere nature morte decorative, destinate a coprire parti della casa, in particolare camini [fig. 5]. I paracamini si incastravano nel vano del focolare quando era spento ed avevano le caratteristiche sia dell'elemento decorativo (la bocca del camino era uno degli elementi che restavano disponibili per il pittore decoratore negli appartamenti della grande borghesia e dell'aristocrazia sotto Luigi XV), sia dell'oggetto utile. I paracamini dell'epoca – Boucher, Oudry o Roland de la Porte ne dipingevano anche loro – presentano un dispositivo pittorico identico: la prospettiva dall'alto, il pavimento finto che riproduce quello specifico del focolare e la luce limitata al primo piano, condizioni dell'illusione che tradiscono la destinazione primaria di queste opere che sono state spesso

¹ Enciclopedia universale dell'arte, IX, Firenze c1963, p. 821-822 sub voce Natura morta.

² La natura morta: la storia, gli sviluppi internazionali, i capolavori, Milano, 1999, p. 119.

³ La natura morta, p. 119.

⁴ Enciclopedia Garzanti dell'arte, Milano 1973, pag. 493 sub voce Oudry, Jean Baptiste.

⁵ Enciclopedia Garzanti, 1973, p. 177 sub voce Desportes, Alexandre François.

⁶ A. Veca, La natura morta, Firenze 1990, p. [49].

⁷ Enciclopedia universale, p. 822, sub voce Natura morta I.

mutilare (“La tovaglia” della natura morta della figura 5 era inizialmente centinata) e sono generalmente appese troppo in alto nelle nostre collezioni che le trattano come dipinti da cavalletto⁸. A parte questa produzione, nel resto delle sue pitture Chardin mostra una posizione del tutto antitetica rispetto all’arte di corte. La sua attenzione si rivolge alla pittura di genere fiamminga e olandese del Seicento e da questo importante precedente ricava il gusto per la poesia dei piccoli episodi quotidiani. Alieno dai toni leggeri e luminosi della pittura “galante”, il maestro seleziona una gamma smorzata di toni spenti: mentre i contemporanei artisti di corte cercano fra i cespugli dei giardini signorili e le lenzuola delle alcove della buona società motivi di piccante seduzione, Chardin osserva la sfera degli affetti delle famiglie medio-borghesi. Abitudini giornaliere, gesti ripetitivi, leggeri sentimenti, emozioni controllate [figg. 5a, 5b, 5c, 5d] si alternano con nature morte composte da cose banali. Si tratta di un’arte ricca di valori umani e di scelte figurative che anticipano analoghe composizioni del XIX e di parte del XX secolo⁹. Decisivo fu lo “Zeitgeist”, l’orientamento culturale, che si manifestò per uno di quegli imprevedibili mutamenti della sensibilità che caratterizzano la storia del gusto. Stancatisi della solennità e della pompa in stile “Versailles”, aristocratici, finanzieri e “curiosi” della Reggenza – il periodo che va dal 1715, anno della morte di Luigi XIV, al 1723, quando il suo successore, Luigi XV, raggiunse la maggiore età che gli consentiva di porre fine alla “reggenza” di Philippe d’Orléans – e dell’inizio del regno di Luigi XV promossero spesso un’arte più amabile, meno affettata ed in grado di dare l’impressione di una semplicità che implicava degli accenti di realismo, fenomeno che doveva conoscere una sorta di ripresa verso il 1750. Riannodando in maniera più stretta il rapporto con la materialità degli oggetti che pretendeva restituire, la “natura morta” – ricordiamoci che il termine non è in uso tra i contemporanei di Chardin che gli preferiscono quello di “natura inanimata” – e in special modo il maestro francese ne trassero il più grande profitto¹⁰. La natura morta di Chardin non incontra formalmente il tema della vanità, ad eccezione, forse, del meraviglioso “Necessaire del fumatore” (noto anche come “pipa e vasi per bere”) il cui soggetto invia, nella tradizione iconografica, alla fugacità dei piaceri ed alla vanità della vita, “senso nascosto” di cui si è potuto supporre che l’intelligibilità immediata si fosse indebolita al tempo di Chardin¹¹. Il “Vaso di fiori” del 1760-1761 nella National Gallery of Scotland di Edimburgo [fig. 6] ci testimonia che, passato il tempo dell’esuberanza decorativa e dei fasti barocchi, il fiore acquista una nuova dimensione. Il vaso, dai colori puri e dai tocchi lievi, è il risultato dell’osservazione di una realtà semplice, tutta interiore. All’artista, infatti, non sembra importare che si riconoscano le specie dei fiori od il tipo di vaso, che potrebbe indifferentemente essere cinese oppure olandese. In effetti, il soggetto descritto è definito dal semplice accostamento di colori fondamentali quali il rosso, il blu, il bianco, il giallo, quasi fosse colto da uno sguardo appena accennato, fuggevole. Diderot, suo contemporaneo, si esprime in questo modo: “Non riesco a capire da dove nasca una simile magia. Si ha l’impressione che sulla tela sia stato soffiato del vapore e altrove vi sia stata stesa una leggera schiuma. Se ci si avvicina tutto è cancellato, se ci si allontana l’impressione torna nuovamente”. Così la natura morta di fiori perde gradatamente i suoi significati originari per rientrare nella sfera personale della dimensione quotidiana¹². Il culmine in fatto di natura inanimata è raggiunto. In questo “unicum” radioso il maestro, che raggiunge una corrispondenza sorprendente tra la sostanza stessa dei petali dei fiori e la materia pittorica fatta di sovrapposizioni e leggeri impasti di colore, si emancipa da una restituzione obiettiva del reale per puntare all’evocazione (la magia, decisamente) puramente soggettiva delle sensazioni. Non possiamo esimerci a questo punto dal rinviare alla battuta riportata dall’amico del pittore Charles-Nicolas Cochin (nel suo “Essai sur la vie de M. Chardin”) e citata dappertutto, fatta da uno Chardin malizioso e rivolta a un suo collega, un seccatore che dissertava pomposamente del colore: “Ma chi vi ha detto che si dipingeva con dei colori! – Con che cosa

⁸ A. Merle Du Bourg, Chardin, Firenze 2010, p. 12.

⁹ La natura morta, [1999], p. 119.

¹⁰ Merle Du Bourg, Chardin, 2010, p. 20, 22.

¹¹ Merle Du Bourg, Chardin, 2010, p. 26.

¹² La natura morta, [1999], p. 209.

dunque? Replicò l'altro molto stupito – Ci si serve dei colori, riprese M[onsieur] Chardin, ma si dipinge col sentimento”¹³. Il vaso è stato di per sé oggetto di stupita curiosità. Oggi è certo che si tratta di una maiolica di Delft (vedi Rochebrune 1999-2000, p. 40-41). I fiori, poi, sono eseguiti con una tale libertà che è impossibile identificarli con sicurezza. Per Roland Michel sono garofani bianchi e rossi, tuberose, piselli odorosi, crochi e piccoli gigli. Un particolare degno di nota è lo straordinario, sorprendente garofano rosso posato sul piano di pietra¹⁴.



Fig. 1



Fig. 1bis

¹³ Merle Du Bourgois, Chardin, 2010, p. 28,

¹⁴ Hardin: il pittore del silenzio, Ferrara, 2010, p. 174.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Questo dipinto non è firmato né datato. Sulla sua datazione si sono avanzate molte ipotesi discordanti, dal 1750 di Conisbee al 1760 della Roland Michel. E la stessa unicità del soggetto, trattato una sola volta da Chardin, rende incerto ogni tentativo di datazione. Tuttavia, il cromatismo vigoroso, le pennellate larghe, decise e non stemperate e il gesto pittorico sicuro ci fanno propendere per la metà

degli anni Cinquanta¹⁵. La provenienza originaria del dipinto non è certa. Chardin espose al Salon del 1761 (fuori catalogo o meglio con il numero 46, sotto “altri dipinti”) un vaso di fiori – noto grazie ad un disegno fatto da Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780) sul margine della sua copia del catalogo del Salon – che non si può confondere con il quadro di Edimburgo. Nell’inventario Desfriches del 1774 (“Fiori, disegno”) e in quello stilato dopo la morte di Chardin (“un quadro con frutti e fiori, nel quale c’è un cetriolo”) entrambi menzionano dei dipinti di soggetto floreale. Per contro si possono seguire senza difficoltà gli spostamenti del dipinto fra il 1846 (collezione François-Martial Marcille) e il 1937, data in cui fu acquistato dalla National Gallery of Scotland di Edimburgo grazie al fondo Cowan Smith¹⁶.

A distinguere Chardin dai suoi contemporanei e a spiegare l’attuale celebrità di questo dipinto - uno dei più conosciuti e frequentemente riprodotti di tutta la sua produzione (apparve anche sulla copertina del volume di Francesco Valcanover del 1966, dedicato all’artista, della popolare collana “I Maestri del colore”) – è la schiettezza dell’esecuzione, l’audacia e la varietà dei colori e, soprattutto, il rifiuto del *trompe-l’oeil* e di ogni soluzione illusionistica. Non stupisce che quest’opera abbia suggerito accostamenti con Vermeer e soprattutto con Cézanne, che amava gli stessi azzurri e la stessa semplificazione delle forme. In nessun altro lavoro Chardin si dimostra tanto audace: l’armonioso accordo tra il bianco e l’azzurro, la luce lattiginosa, il rifiuto di ogni contenuto narrativo in favore della sola pittura, nel senso più elevato del termine, ogni aspetto di quest’opera magistrale suscita un’ammirazione incondizionata. Un sentimento simile animò André Malraux quando visitò la National Gallery di Edimburgo nel luglio 1971: “Si tratta senz’altro del suo unico dipinto floreale” disse inquadrando di volta in volta parti della tela con le dita. “Il rapporto tra l’azzurro dei fiori e quello del vaso è sbalorditivo. Un altro pittore avrebbe messo il vaso contro uno sfondo blu; invece, Chardin ha usato un fondo bruno. Azzurro e marrone, i colori più difficili per un pittore, e guardate quanto è felice il risultato” (Vilmorin 1999)¹⁷. Gli stessi seguaci di Chardin, sia pur mantenendo una certa libertà, fanno ritornare la natura morta nell’ambito dei binari tradizionali (Roland de la Porte, Anne Vallayer Coster, Bellangé). Soltanto Jean Jacques Bachelier e lo svizzero Jean Etienne Liotard (1702-1789), formatosi in Francia, pur subendone l’influsso, riescono a mantenersi autonomi nei confronti del maestro, e dal Liotard quest’autonomia è accentuata da sottili e raffinati riecheggiamenti di forme della grande stagione seicentesca della natura morta¹⁸. Liotard, nato ultimo di sette figli di genitori francesi ugonotti oriundi della Drôme, trascorre tutta la giovinezza a Ginevra, riceve una formazione professionale parigina e poi viaggia e, fra i vari soggiorni all’estero, passa una trentina d’anni in patria a Ginevra, feudo calvinista, poco propenso alle arti. La cerchia artistica locale si limita sostanzialmente al ritratto, alla miniatura ed allo smalto. Liotard deve alla tradizione locale il gusto della precisione e del finito, così come il mestiere stesso dello smalto. I ritrattisti ginevrini della generazione che lo precede non hanno niente da offrirgli.

Così non ha la fortuna di beneficiare della tradizione e del sostegno di una scuola locale attiva. In seguito, continua a restare indipendente. Da subito si limita al ritratto¹⁹. Anziano, colpito dalle tensioni politiche che tormentano l’Europa alla vigilia della Rivoluzione e rimasto privo di commissioni, Liotard si rivolge alla teoria ed alla natura morta. Il “*Traité des principes et des règles de la peinture*”, che Liotard pubblica a ottant’anni, si colloca nella linea dei manuali didattici. Tipico di Liotard, il testo scritto da lui è però molto più personale, e così può servire come nessun altro alla comprensione della sua arte. Il lettore vi trova la spiegazione dei segreti del mestiere. Insiste sulla nettezza del disegno, la grazia, il levigato, il finito; insiste sull’importanza del rilievo, dell’essenziale. Negli anni estremi, dunque, Liotard si volge alla natura morta pura, tema che durante la maturità aveva adottato come elemento accessorio in ritratti e quadri di genere. In Liotard il ricordo di Chardin

¹⁵ Chardin: il pittore, p. 174.

¹⁶ Chardin: il pittore, p. 174.

¹⁷ Chardin: il pittore, p. 174.

¹⁸ Enciclopedia universale, p. 822, sub voce Natura morta.

¹⁹ J.E. Liotard, L’opera completa di Liotard, Milano, 1978, pp. 5-6.

è molto vivo. Come evita le formule barocche che gonfiano il ritratto, così le sue nature morte sono l'opposto della brillante messinscena della cerchia di Desportes e di Oudry. Se i rari *trompe-l'oeil* non costituiscono una novità (lo avevano preceduto alcuni pittori francesi e, a Zurigo, lo stesso Füssli) dozzine di sue nature morte con frutta attraggono per la sintetica semplicità e la sobrietà dei modi. Sono lavori (e così le due composizioni di fiori) che in qualche modo si situano fuori del tempo e dello spazio, collegandosi con opere molto più moderne²⁰.

Inizialmente fu autore di ritratti, di sovrani e di persone dell'aristocrazia, come Giuseppe II, imperatore d'Austria e la sorella Maria Antonietta [figg. 7 e 8]; ha dipinto scene di genere che riguardano la vita ed i costumi quotidiani come "La bella cioccolataia" [fig. 9] ed anche personaggi in costume turco, poiché si era recato ad Istanbul ed aveva assimilato la maniera di vestirsi alla turca, allora diffusa per moda [fig. 10]. Le nature morte di fiori di Liotard sono poche, come per Chardin. "Il giglio" [fig. 11] della collezione G. Salmanowitz di Ginevra, fece parte della collezione dell'artista, da cui pervenne a Tilanus (uno degli storici dell'opera di Liotard). Dipinto a Begnins, nella campagna valdese, dove Liotard si era ritirato in casa della figlia e del genero Bassompierre. Il 18 luglio 1786 l'artista scriveva al figlio maggiore ed il 21 luglio aggiungeva, in un'altra lettera "uno dei due colori mi è andato benissimo per un fiore di giunchiglia e per colorare un giglio che ho dipinto in un quadro dove c'è questo fiore di giunchiglia e dei gelsomini in un bicchier d'acqua posato su una tavola d'abete. Sul bordo c'è una viola del pensiero". È uno dei quadri di fiori citati nell'inventario steso alla morte del pittore col numero 181-184. "Rosa, papavero e fiordaliso" (Ginevra, collezione G. Salmanowitz) [fig. 12], fece parte della collezione dell'artista. Fu acquistato da L. Rehfoos nel 1935 e fu dipinto nello stesso momento di "Il giglio", a Begnins, durante l'estate 1786. La rosa è descritta come un garofano da Trivas (l'altro grande storico di Liotard) ("GBA", 1936, p. 310) poiché un ritocco aveva modificato in passato l'aspetto del fiore²¹.



Fig. 5

²⁰ J.E. Liotard, L'opera completa, p. 9.

²¹ J.E. Liotard, L'opera completa, p. 121.



Fig. 5a



Fig. 5b



Fig. 5c



Fig. 5d



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

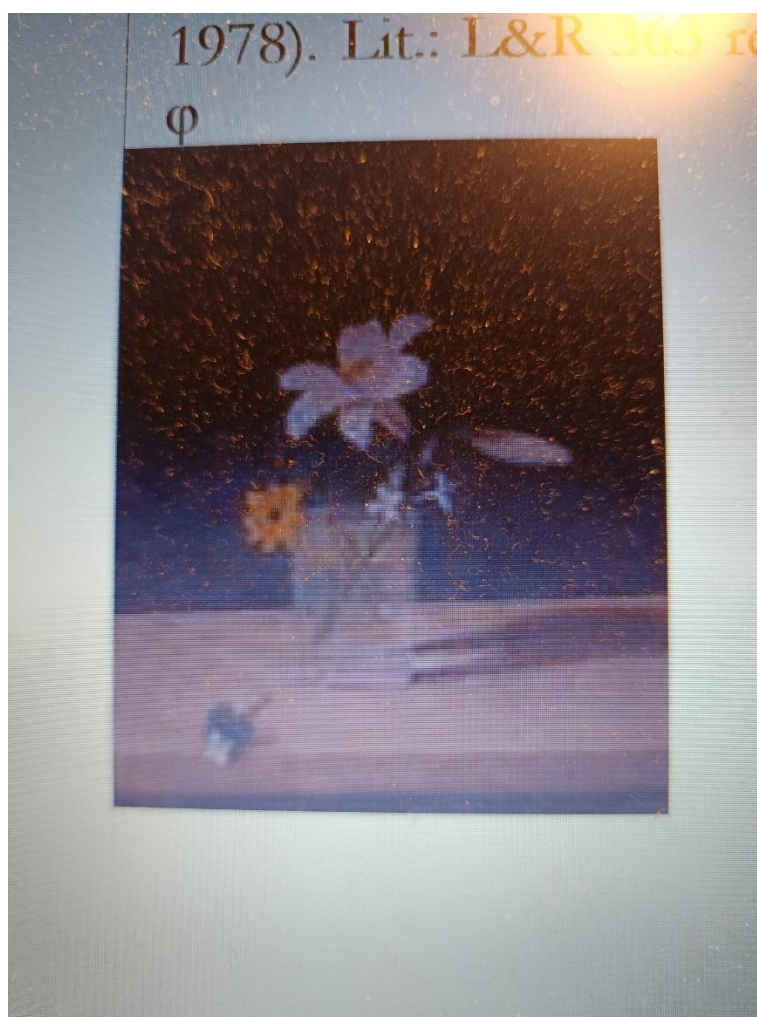


Fig. 11



Fig. 12

Altri due quadri di fiori sono perduti, quadri del 1783-86, nell'inventario steso alla morte del pittore nel 1789²². Notiamo le ombre dei due quadri. A proposito di queste, vediamo cosa diceva Liotard nel suo "Traité": "Una grandissima imperfezione dell'arte è quella di non riuscire ad imitare le forti ombre della natura. La pittura è quasi altrettanto impotente nei colori chiari; il bianco più bello, che si può paragonare alla lucentezza del vetro, al raso bianco e a tutti i corpi lucidi, appare scuro. Per arrivare ad un buon effetto pittorico, cioè alla grande e giusta distanza che c'è in natura fra il chiaro e l'ombra, bisogna dunque mettere meno digradazione nei chiari e nelle ombre. Che il colore di un oggetto sia più bello nella parte illuminata e che diminuisca in bellezza man mano che lo è meno, fino all'ombra più intensa che non ha colore... Bisogna, per quanto è possibile, mettere fondi uniti dietro le figure e gli oggetti che sono in primo piano²³. Un'altra interpretazione della natura morta di fiori, applicata alle cosiddette arti minori, ma non solo, abbiamo con Jean Jacques Bachelier (Parigi 1724-1806). Pittore, fu direttore della sezione di pittura nelle manifatture delle porcellane di Sèvres. Nel 1767 fondò la scuola gratuita di disegno e, per primo, ideò l'insegnamento dell'arte applicata all'industria. Fu pittore di fiori, ma viene ricordato come educatore che non come artista [figg. 13,14,15 e 15a]²⁴.

Degli altri artisti, quella che si avvicina di più a Chardin è Anne Vallayer Coster (1744-1818). Dopo aver studiato con il padre, la Vallayer Coster si specializzò molto presto in originali composizioni di fiori, frutta e frutti di mare come "Pennacchi di mare, litofite e conchiglie" [fig. 16] (1769 – Parigi, Musée du Louvre). Nel 1770 presentò, per l'ammissione all'Académie Royale, "Gli attributi della pittura, della scultura e dell'architettura" e "Strumenti musicali". Diderot giudicò che l'autrice, nel suo genere, fosse seconda solo a Chardin. Tuttavia, l'estetica dei due artisti è profondamente differente: la Vallayer Coster è più descrittiva, più attenta alla resa scrupolosa dei dettagli che alla ripartizione equilibrata delle masse; la qualità del suo lavoro risente della tradizione nordica,

²² J.E. Liotard, L'opera completa, p. 121.

²³ J.E. Liotard, L'opera completa, p. 86.

²⁴ J.E. Liotard, Secolo XVIII, 2, Milano, c1998, p. 306.

interpretata con virtuosismo, ma non senza una certa freddezza. La pittrice fu anche autrice di un notevole “Doppio ritratto” (1776) che ricorda i quadri inglesi dell’epoca; durante la Rivoluzione e l’impero perse a poco a poco la fama che aveva conquistato, rifiutò di innovare il suo stile e seguì ad esporre vaste tele decorative come “Vaso, astice, frutta e selvaggina”²⁵. In “Fleurs” il suo gusto si manifesta nell’arrangiamento più naturale, la scelta delle specie più semplici e la qualità del colore [fig. 17]²⁶. Roland de la Porte iscrive il suo nome nell’evoluzione di un genere che è diventato la traduzione della vita intima del secolo. La materia è estremamente resa, gli oggetti si staccano su fondo chiaro [fig. 18]²⁷.

Un caso a parte risulta André Bouys (1656-1740). Esponente di spicco della natura morta francese, la sua produzione presenta anche scene di genere in cui viene associato al repertorio inanimato la figura umana [fig. 19]²⁸. Pierre Antoine Bellangé (1758-1837), divenuto *Maître Ebéniste* nel 1778, godette il favore di Napoleone, ma la maggior parte dei mobili a lui sicuramente attribuibili sono del periodo della Restaurazione, quando divenne *Ebéniste* ufficiale di Luigi XVIII, ricevendo poi un incarico ufficiale anche da Carlo X. Lavorò seguendo svariati stili, da quello Impero a quello Troubadour. Fra i suoi mecenati fu anche Monroe, Presidente degli USA, il quale gli commissionò i mobili per la Casa Bianca di Washington, tuttora al loro posto. Suo fratello Louis François lavorò anche lui come mobiliere e fu attivo dagli anni immediatamente precedenti la Rivoluzione. Pierre Antoine Bellangé ha applicato la pittura floreale ai mobili [fig. 20], contribuendo così a diffondere questo genere di pittura nelle cosiddette arti minori²⁹. Infine, è d’uopo parlare, in questo quadro che vede dominare in maniera schiacciante la pittura francese, di un artista che ha dipinto nature morte soprattutto di oggetti di culinaria, con una sporadica presenza di fiori. Luis Eugenio Meléndez [fig. 21] (viene spontaneo il parallelo con Magini, il quale riprese come lui una natura morta di cibi che si rifaceva a forme arcaiche). Come Magini ritornava ad un caravaggismo seicentesco, Meléndez studia con passione i saggi arcaici di Sánchez Cotán e di Vélazquez, ne riprende il severo tono morale ed il gusto quasi mistico delle cose quotidiane. Pochi artisti hanno saputo raggiungere lo stupefacente virtuosismo di Meléndez nella riproduzione delle superfici più disparate, e la sua delicatezza nell’uso delle luci³⁰. La frutta, i vasi di ceramica o i cesti collocati su di una mensa sono resi con grande verismo: il senso della struttura, della qualità e armonia dei colori sotto la luce intensa sono realizzati dal volume delle composizioni triangolari. La sua pittura, di una rustica semplicità, è un ritorno alla sobrietà e alla solidità di Sánchez Cotán e Zubaran ed è in questa concezione plastica che sta la sua differenza con Chardin, pittore con il quale egli è stato paragonato in considerazione dei temi e non dei valori pittorici³¹.

²⁵ La pittura in Europa, Il dizionario dei pittori, 3, Milano c2002, p. 918-919

²⁶ Le Dix-huitième Siècle Français, Paris 1956, p. 21

²⁷ Le Dix-huitième Siècle, p. 21.

²⁸ Veca, La natura, p. 49.

²⁹ S. Fleming-H. Honour, Dizionario delle arti minori e decorative, Milano 1980, pp. 69-70.

³⁰ La natura morta, p. 109.

³¹ A. Bonet Correa, Pittura spagnola dal Seicento ai nostri tempi, 2, Bergamo, c1963, p. 67.



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 15a



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21