

SUI RITRATTI DI LUISA ELISABETTA DI BORBONE,
DUCHESSA DI PARMA, PIACENZA
E GUASTALLA (1748-1759) *

L'importazione di capi d'opera, libri e suppellettili, nonché di artisti e artigiani d'Oltralpe, e già il ricorso a collaboratori capaci e fidati (primo fra tutti il ministro Guillaume Du Tillot), consentirono a Luisa Elisabetta di Francia (1727-1759), primogenita di Luigi XV e duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla dal 1748 alla morte, di segnare la via alla straordinaria stagione artistica e culturale parmense del secondo Settecento, che meritò alla *petite capitale* l'appellativo di «Atene d'Italia». Di lì a poco, e per più d'un decennio, Parma sarebbe stata «il punto di incontro di tutte le polemiche, il modello di una trasformazione intellettuale e politica, economica e religiosa» destinata ad assumere un valore esemplare per tutta l'Europa¹ – anche per «la complessa civiltà figurativa che va dagli anni delle riforme settecentesche al 1848»².

Lo scarso interesse suscitato oggi dalla personalità della Duchessa, studiata invece, tra Otto e Novecento, da storici e biografi come Louis de Beauriez, Henry Sage, Casimir Stryienski e Henri Bédarida, è per più aspetti evidente; e si riflette in modo esemplare nella mancanza di un catalogo dei suoi numerosi ritratti, l'importanza dei quali è un fatto ormai acquisito, anche in sede più propriamente storica e biografica (e per le tangenze in-

*) Il presente lavoro si inserisce in un più ampio contributo alla biografia critica del personaggio, di prossima pubblicazione, che permetterà di sondarne appieno anche il profilo culturale e mecenatistico, intrecciando i documenti originali, le preziose cronache coeve e la storiografia francese tra XIX e XX secolo con i più recenti apporti critici dell'indagine storico-artistica. Desidero ringraziare per i preziosi consigli e indicazioni i proff. Carlo Mambriani (Università degli Studi di Parma) e Fernando Mazzocca (Università degli Studi di Milano), e in particolare il prof. Gianfranco Fiaccadori (Università degli Studi di Milano), che ha seguito fin dall'inizio le mie ricerche sul tema.

¹) Venturi 1976, p. 214; cfr. Mamiani 1989, p. 215.

²) La definizione è di Mazzocca 2002, p. 7.

tellettuali col ritratto valgono *a fortiori* le finissime osservazioni di Arnaldo Momigliano sulla «situazione ambigua della biografia»³. Lungi dall'esser trattata in modo esaustivo, la figura di Luisa Elisabetta resta insomma avvolta nell'ombra, e certo offuscata, sul piano politico, culturale e mecenatistico, dal confronto con il primo dei suoi collaboratori, l'onnipresente ministro Du Tillot – quando non sia banalmente ridotta allo stereotipo di principessa francese insofferente dell'Italia, quali furono le sue congiunte del ramo d'Orléans, Margherita in Toscana e Carlotta Aglae a Modena.

Già François Eudes de Mézeray, nella sua *Histoire de France*, sosteneva che la ritrattistica «traccia i lineamenti e rivela l'aspetto del corpo e la sua grandezza, mentre la narrazione racconta le azioni e descrive il carattere. In maniera simile, i dati forniti dalla scrittura registrano le imprese compiute dal principe, e, allo stesso tempo, la fisionomia del suo volto esprime ciò che egli fa per istinto naturale»⁴. Da molto tempo, ormai, è cresciuta l'attenzione degli storici dell'arte e dei biografi (naturalmente più inclini agli aspetti visivi della storiografia) per il ritratto, un genere che offre non solo l'unico modo di risalire alla fisionomia dell'effigiato, ma anche un *medium* sostanziale per intenderne la personalità e, insieme, la percezione da parte dei contemporanei.

Identificare i soggetti, i committenti (che non sempre coincidono con gli effigiati), i destinatari di un certo ritratto scultoreo o pittorico, ed analizzare il contesto che ne ha promosso l'esecuzione, anche alla luce delle descrizioni letterarie offerte da memorie e corrispondenze dei contemporanei, diventa così uno dei compiti più importanti e proficui di chi voglia indagare su personaggi storici dei quali si conosca almeno un'immagine. La scelta degli artisti e la restituzione di messaggi più o meno consapevolmente celati dalla posa, insieme con le opzioni d'ambiente e d'abbigliamento, suscitano spesso un interesse pari, se non superiore, a quello per la qualità o lo stile dei ritratti.

Nel caso di Luisa Elisabetta, si intende qui portare un primo contributo alla definizione del *corpus* di ritratti a lei relativo, nella convinzione ch'esso possa costituire un tassello importante per arricchire e precisare i contorni del più vasto quadro storiografico in cui si compongono i rapporti tra Francia, Spagna e ducati emiliani di metà Settecento.

Numerose difficoltà si presentano tuttavia allo studioso, essenzialmente causate da tre ordini di motivi: la dispersione delle opere, prima nei palazzi reali di mezza Italia (dove talvolta giacciono nei depositi), in séguito nei musei di mezzo mondo; la confusione prodottasi, già in passato, tra la sua persona e quella delle numerose donne della famiglia reale; infine, il sistema

³) Beauriez 1887; Sage 1904; Stryenski 1904 e 1911; Bédarida 1928 [1986], II, pp. 490-494, che pubblica per primo importanti notizie sui ritratti di Luisa Elisabetta, nell'ambito di una monografia tuttora imprescindibile per lo studio dei rapporti tra Parma e la Francia nel Settecento; nonché Momigliano 1971 [1974], 3-9.

⁴) Haskell 1993 [1997], pp. 61-62.

di replica dei ritratti, che sovente vedeva la compresenza di più artisti sulla medesima tela.

Alla corte di Versailles, infatti, data l'esigenza di replicare i ritratti in gran numero, nello stesso o in altro formato, ci si serviva di varî artisti, specializzati nei volti o nell'abbigliamento, oppure di uno solo, incaricato di combinare elementi «fortunati» tratti da più soggetti. Non si ricorda mai abbastanza che in un atelier apposito, il *cabinet du roi*, artisti come Prevost, Hellard Coqueret, Jeurat de Bertry, Nivelon o Frédou licenziavano a ritmo sostenuto copie di nuove e vecchie effigi, abbinando vestiti e pose di Tocqué e di Luis-Michel Van Loo a volti di Nattier⁵.

Al fine di ordinare la materia in esame, e fornire così un primo strumento per le future ricerche, si è ritenuto utile approntare uno schema che raggruppi, per quanto possibile in ordine cronologico, i prototipi conosciuti delle effigi di Luisa Elisabetta e le relative derivazioni (*Fig. 1*): gli uni riprodotti in alto e distinti con lettere da A ad H e il numero 1, le altre a seguire in colonna e indicate quindi con cifre da 2 a 9.

1. I primi ritratti

Nella sua condizione di prima *fille de France*, Luisa Elisabetta, destinata a fungere da garante della riappacificazione tra le corone borboniche di Francia e Spagna mediante il matrimonio con don Filippo, figlio di Filippo V e di Elisabetta Farnese, fu sin dalla nascita circondata da onori e, di conseguenza, immortalata da artisti importanti.

Tra i primissimi ritratti noti spicca quello realizzato da Pierre Gobert (*Fig. 2*). La scelta di questo artista, all'epoca molto apprezzato dalla grande aristocrazia, ma oggi meno famoso di Maurice-Quentin de la Tour che contemporaneamente ritraeva il Delfino, si deve probabilmente alla riconoscenza della regina Maria Leszczyńska per i suoi precedenti servigi⁶.

Nella tela, Luisa Elisabetta – «Babet» com'era vezzeggiata in famiglia – compare ancora bambina insieme con la gemella Enrichetta. La prima impressione di somiglianza o identità delle sorelle, suggerita dalle pose ieratiche, convenienti al rango principesco, e dalla foggia simile delle vesti, viene meno in seguito all'osservazione delle pose e dei volti. Oltre ad accentuare la profondità della composizione, Gobert deve aver sovrapposto la gonna

⁵) *Nattier peintre de la beauté* 1999, pp. 18-19.

⁶) Dopo essere stato nominato *peintre ordinaire du Duc de Lorraine* e aver lavorato per i Condé e i Conti, si recò nel febbraio 1725 a Wissembourg in Alsazia, su richiesta di Madame de Prie, favorita del duca di Borbone, allora primo ministro, per eseguire un ritratto di Maria Leszczyńska da inviare al promesso sposo Luigi XV, che l'accolse con grande entusiasmo (*Nattier peintre de la beauté* 1999, pp. 58-59).

di Luisa Elisabetta a quella di Enrichetta per agevolarne l'identificazione e ristabilirne la precedenza gerarchica. La primogenita, a sinistra, con abito bianco di seta, sopravveste di pizzo e bianca cuffia infiocchettata con due fiori rossi, stringe nella sinistra un ramoscello di ulivo, mentre Enrichetta, vestita di rosa, con cuffia impreziosita da un nastro rosa e fiorellini bianchi, regge a sua volta, nella mano sinistra, una colomba bianca.

Se nessun emblema regale segnala l'illustre condizione delle effigiate (tratto singolare che denoterà tutti i ritratti in seguito commissionati da Luisa Elisabetta), il lignaggio è comunque espresso nel contegno elegante e nello sfondo nobilitato dalla base di colonna con drappo di velluto a sinistra, e dallo scorcio di giardino con statua a destra.

Il rametto d'ulivo e la colomba bianca, simboli di pace, ben s'attagliano alla speranza di benessere e rinnovamento suscitata dall'avvio del regno di Luigi XV, di cui le due principesse, accolte con grande soddisfazione, rappresentarono uno dei primi frutti (il re diciassettenne sperava in un maschio, ma si dimostrò comunque entusiasta delle figlie: «ils croyaient que je n'en pourrais pas faire des enfants, et j'en ai fait deux d'un coup»)⁷. L'età apparente delle gemelle consente di datare l'esecuzione dell'opera non oltre il 1730-1732⁸.

Sempre collegate al tema della pace, ma in forma più ufficiale, Luisa Elisabetta e la sorella compaiono presentate alla Francia dalla Giovinezza e dalla Virtù nel dipinto allegorico di Charles-Joseph Natoire, del 1734, per il sovrapporta della camera della Regina, che si affaccia sul *Salon de la Paix*, a Versailles (inv. MV7163).

Dopo questi primi ritratti, sconosciuti alla bibliografia parmense, dove appare associata ad Enrichetta, bisogna attendere il decennio successivo per ritrovare un'immagine indipendente di Babet, forse legata al fidanzamento con don Filippo (*Figg. 1: A.1 e 3*). La tela, ora alla Galleria Nazionale di Parma, inv. 2079, è considerata come un suo ritratto nel titolo della scheda del recente catalogo, benché nel testo la si consideri un'effigie della sorella minore Luisa, in base all'iscrizione sul verso. La somiglianza dei nomi di battesimo potrebbe aver creato l'equivoco, risolto peraltro dalla evidente somiglianza dell'adolescente ritratta con Babet, dai tratti più marcati e dal volto più pieno rispetto a Luisa⁹.

⁷) Bonhomme 1874, p. 12.

⁸) Non al 1737, come sostiene erroneamente Antoine 1989, p. 468, copiando pedissequamente Stryiński 1911 e identificando la fanciulla ritratta nel *pendant* di questa tela, sola e con la mano sinistra posata su una gabbia con due uccellini, con Adelaide. La data deve essere corretta, dal momento che Luisa Elisabetta ed Enrichetta non appaiono certo decenni e, nel 1732, Adelaide non era ancora nata. Nella fanciulla dell'altra tela è invece da riconoscere Luisa Maria, che all'epoca aveva quattro anni, e sarebbe morta l'anno successivo.

⁹) *Galleria Nazionale di Parma* 2000, pp. 91-92: ma la data di morte di Luisa, indicata nella scheda al 1781 o 1787, è notoriamente il 23 dicembre 1787.



Fig. 1. - Prototipi conosciuti dei ritratti di Luisa Elisabetta (A-H) e loro derivazioni numerate (2-9), per quanto possibile, in ordine cronologico.



Fig. 2. - Pierre Gobert, Luisa Elisabetta ed Enrichetta di Francia, olio su tela, 1732, Versailles, Musée National du Château (da Nattier peintre de la beauté 1999).



Fig. 3. - Luisa Elisabetta di Borbone, olio su tela, ante 1739, Parma, Galleria Nazionale (da Galleria Nazionale di Parma 2000).



Fig. 4. - Louis-Michel Van Loo, La famiglia di Filippo V di Borbone, olio su tela, 1743, Madrid, Museo del Prado (da El arte 2002).



*Fig. 5. - Louis-Michel Van Loo (copia da?),
Luisa Elisabetta Infanta di Spagna,
olio su tela, 1743 ca., Parma,
Fondazione Cariparma (da Petitot 1997).*



*Fig. 6. - Louis-Michel Van Loo,
Luisa Elisabetta Infanta di Spagna,
olio su tela, 1745 ca., Madrid,
Museo del Prado (foto Museo).*



*Fig. 7. - Jean-Marc Nattier, La Terre. Madama Infanta duchessa di Parma,
olio su tela, 1750, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (da Rénard 1999).*

*Fig. 8. - Jean-Marc Nattier
(replica o copia da),
Madama Infanta come vestale,
olio su tela, ante 1754,
collezione privata
(da Nattier peintre de la beauté 1999).*



*Fig. 9. - Adélaïde Labille-Guiard,
Luisa Elisabetta di Francia col figlio Ferdinando,
olio su tela, 1788-89, Versailles,
Musée National du Château (da Viaggio in Italia 2004).*

2. *Infanta di Spagna*

Dopo lo sfarzoso matrimonio parigino del 1739¹⁰, per il decennio successivo la giovanissima principessa visse presso la corte madrilenica in qualità di Infanta, ed ebbe la possibilità di formarsi alle quotidiane lezioni di politica e mecenatismo impartite dalla suocera, scaltra stratega e appassionata committente, che regnava di fatto al posto del debole re. Elisabetta Farnese dovette colpire la giovane nuora per la determinazione con cui tentava di sistemare degnamente i propri figli, svantaggiati rispetto a quelli di primo letto di Filippo V. Adoperando qualsiasi mezzo, dalle alleanze matrimoniali agli intrighi diplomatici, fino alle campagne militari, ella poté ancora in vita vedere coronati i propri sforzi: don Carlo divenne, com'è noto, dapprima duca di Parma e Piacenza, poi re delle Due Sicilie e infine di Spagna, mentre don Filippo gli succedette nel 1748 nei ducati farnesiani, ampliati con l'aggiunta di Guastalla, dove si era da poco estinto un ramo cadetto dei Gonzaga di Mantova.

Se numerosi furono in quegli anni i ritratti di Luisa Elisabetta, eseguiti dagli artisti di diverse nazionalità presenti alla corte spagnola, come lo svedese Gustav Lundberg inviatole dal nonno Stanislas Leszczyński per immortalarla in un riuscito pastello¹¹, uno fra tutti colpisce per la capacità di attestare il suo legame, finora non sufficientemente indagato, con la suocera, strettosi maggiormente all'indomani della partenza di don Filippo per la guerra di successione austriaca, nel 1742. Si tratta della celebre tela di Louis-Michel Van Loo dal titolo *La famiglia di Filippo V*, licenziata nel 1743 e subito assunta a modello per tutti gli artisti successivi in fatto di ritratto di famiglia (Fig. 4). L'opera, iniziata nel 1737 poco dopo l'arrivo del pittore alla corte spagnola, ebbe una lunga gestazione per la necessità di aggiornare il ritratto di famiglia di Jean Ranc¹², inserendo un numero maggiore di personaggi, salito da sette a quattordici in seguito ai matrimoni e alle nascite.

Nel bozzetto custodito a Versailles i personaggi, dai volti solo accennati, ma già disposti in un fregio secondo la tradizione francese, sono inseriti in un'architettura monumentale, aperta su un angolo di giardino. Filippo V ed Elisabetta Farnese invece di osservare la corona di Spagna sul tavolo al centro, volgono lo sguardo verso una poltrona alla loro sinistra, sulla quale sono poggiati il bastone con la mano della giustizia e la corona di Francia, proprio come nel celebre ritratto di Luigi XIV di Hyacinthe Rigaud (conservato al Louvre), sottolineando le ascendenze della branca iberica dei Borbone. Tale aperto omaggio alla monarchia francese, forse iniziativa dello stesso Van Loo per compiacere Luigi XV, o riferimento agli

¹⁰ Cfr. il saggio di chi scrive, di prossima pubblicazione nel «Bollettino del Museo Bodoniano di Parma».

¹¹ Bertini 2002, p. 428.

¹² Riprodotto *ivi*, p. 123.

sponsali previsti tra le due corone per allentare le tensioni seguite al rinvio dell'Infanta Maria Anna Vittoria nel 1725¹³, unito al tono eccessivamente solenne, non fu del tutto apprezzato dai sovrani, come rivela un secondo bozzetto, conservato nell'Accademia di San Fernando di Madrid. In questa variante la disposizione delle figure rimane inalterata, mentre numerose e profonde modifiche, che conferiscono un tono più festoso, investono l'ambiente: il tappeto è eliminato, le arcate verso il giardino sono abbassate e viene inserita una tribuna con musicisti.

Questi cambiamenti sono ripresi nella vasta tela definitiva, dove Van Loo elimina dalla poltrona a destra i simboli francesi, lasciandovi drappeggiato soltanto un manto regale foderato d'ermellino, che in maniera ambivalente potrebbe riferirsi anche alla dignità regia del vicino don Carlo. Escludendo i sovrani, don Ferdinando e don Luigi, le altre figure sono armoniosamente disposte nello spazio in quattro gruppi di due persone ciascuno. Elisabetta Farnese, vera protagonista della politica spagnola di quegli anni, risalta in mezzo a tutti, severa e imponente, nel centro perfetto della composizione e appoggia il braccio sul tavolo, vicino alla corona.

Alla sua destra sono disposti: don Luigi, il cardinal Infante, che in questa versione definitiva ha cambiato posto e abito; Filippo V, in posizione decentrata, effigiato così realisticamente nell'invecchiamento precoce causato dai disturbi psicologici da dispiacere alla sovrana¹⁴; Ferdinando, principe delle Asturie, in piedi quasi a presentare il padre; sua moglie, Barbara di Braganza, distante dalla Farnese nella tela come nella vita quotidiana, e quasi disinteressata alla scena; infine la principessa del Brasile, Maria Anna Vittoria, figlia di Filippo V ed Elisabetta, e moglie dell'erede al trono del Portogallo. Alla sua sinistra: don Filippo, in posizione arretrata; Luisa Elisabetta; le Infante Maria Teresa e Maria Antonietta, future spose rispettivamente del Delfino di Francia e del principe di Piemonte; Maria Amalia di Sassonia e don Carlo, sovrani delle Due Sicilie. Chiudono in primo piano la composizione le nipotine Isabella e Maria Isabella che, ai suoi piedi, giocano con un cagnolino.

Questo articolato ritratto di famiglia è stato finora interpretato come rappresentazione per eccellenza degli esiti del progetto politico e militare, iniziato nel 1700 dal giovane duca d'Anjou, di legare la corona spagnola a quella francese¹⁵.

¹³) Com'è noto Maria Anna Vittoria, figlia di Filippo V ed Elisabetta Farnese, giunse a Parigi nel 1721 quale promessa sposa del giovane Luigi XV. Un'improvvisa malattia di quest'ultimo, che metteva a rischio la successione della linea principale dei Borbone, ne consigliò il matrimonio con Maria Leszcynska, già in età feconda, e il rinvio in Spagna dell'Infanta, ancora troppo giovane per procreare, scatenando il risentimento della corona iberica.

¹⁴) Lettera di Elisabetta Farnese a don Filippo del 20 dic. 1743: Bertini 2002, p. 428.

¹⁵) Un'analisi dettagliata del dipinto, come «summa» della parabola di Filippo d'Anjou, è in Úbeda de los Cobos 2002, pp. 132-134.

Eppure, in un'epoca improntata alla massima consapevolezza del senso e del valore della rappresentatività, il ruolo emblematico giocato da *La famiglia di Filippo V* sembra andare ben oltre, se analizzato alla luce delle dinamiche storiche e interpersonali. Forse la maestria di Van Loo non si limita soltanto alla tecnica pittorica consumata e alla capacità compositiva, ma va estesa alla perspicacissima resa dei sottili equilibri di forze e delle contrapposte aspirazioni dei membri della famiglia.

Se i rapporti tesi tra la Farnese e i principi delle Asturie sono sottolineati dal vuoto colmato a fatica da Filippo V e quasi arginati dalla presenza della giovane Maria Anna Vittoria, anche la collocazione agli antipodi, quasi simmetrica rispetto al gruppo centrale, riflette bene la intrinseca rivalità fra Ferdinando, ancora senza prole, e don Carlo, che già anelava a salire, dopo la morte del fratellastro, al trono di Spagna.

Degna di nota, a paragone delle altre principesse, è quindi la figura di Luisa Elisabetta (*Fig. 1: B.1*). Seduta, con un abito di corte – dai colori simili a quello della sovrana, di Maria Amalia e della principessa del Brasile – che ne lascia intravedere le forme prosperose, ella regge il ventaglio quasi fosse un bastone di comando, come Filippo V nel ritratto di Van Loo o Luigi I in quello di Ranc¹⁶. Per posizione, fra le donne, è la più vicina ad Elisabetta Farnese, al punto che la corona di questa, ambigualmente potrebbe sembrare anche la sua. Un'analisi più attenta della relazione privilegiata tra la sovrana e la nuora francese permette d'individuare la presenza di un quadro nel quadro, formato dalla coppia più affine per sentimenti ed intenti alla regina: don Filippo, a quella data ancora privo di un trono, in evidenza col suo abito azzurro che si staglia sullo sfondo rosso, e Luisa Elisabetta – entrambi dietro il tavolo con la corona.

Soltanto il primo bozzetto è dunque interpretabile come rappresentazione del desiderio di legare la corona spagnola a quella francese, mentre la tela oggi conservata al Prado restituisce piuttosto la consacrazione del *secreto de los Farnesios*, ossia la missione della regina di legare le proprie ambizioni personali e dinastiche alla politica spagnola, riportandola a guardare all'Italia. E nel quadro Luisa Elisabetta, grazie al rapporto privilegiato col padre, rappresenta l'appoggio della Francia, indispensabile alla Farnese per procurare un *establecimiento* a don Filippo: al di là dell'immagine, ormai consacrata dalla storiografia, di una sovrana avida di domini per i figli, non va dimenticato che la corona spagnola non garantiva ai cadetti e alle regine vedove incarichi e appannaggi considerevoli come quelli concessi in Francia¹⁷.

¹⁶ *El arte* 2002, pp. 411 e 457.

¹⁷ Cfr., per esempio, la lettera di La Marck ad Amelot, 29 dic. 1738, che riporta il seguente di discorso di Elisabetta: «Les Enfants d'Espagne n'étaient pas dans le cas des princes du sang de France, à qui l'on donnait des apanages considérables, tandis que les rois d'Espagne ne pouvaient donner à leurs fils que des charges, des emplois et du viager» (Baudrillart s.d., IV, p. 477).

Non è forse un caso che i personaggi siano disposti sulla tela nell'ordine della rispettiva collocazione geopolitica: partendo da sinistra, ossia da ovest, Portogallo, Spagna, Francia (con l'appoggio della quale Elisabetta mirava a riconquistare Parma e Piacenza – rivendicate come feudi di famiglia – con l'aggiunta del Milanese) e Due Sicilie¹⁸.

Il 20 dicembre 1743 la regina scriveva al figlio Filippo, sul campo di battaglia, che la grande tela era conclusa, e giudicava il suo volto il più riuscito – insieme a quello della moglie, della figlia e di don Ferdinando¹⁹. Non a caso, l'8 agosto precedente, gli aveva inviato una copia del ritratto singolo di Babet, che lodava per la verosimiglianza²⁰:

Je suis aussi [contente] de que le portrait de l'Infante ait esté de votre gout et pour ce que regarde de la ressemblance elle y est toute et elle est pour le moins aussi grasse, que son portrait; elle n'est pas tout a fait si blanche; mais pour ce qui regarde à la coiffure je vous dirai que ce portrait là a esté tiré de celui qu'on fit au Pardo pour le grand portrait, ainsi il n'a touché à rien à la coiffure, il a seulement touché au visage et à la corporance.

Data la consapevolezza ritrattistica della regina, pittrice per diletto che ben conosceva i capolavori della quadreria farnesiana, è indubbio che l'effigie rappresenti la più fedele fisionomia di Babet in quegli anni. Estrapolata con evidenza dal ritratto di famiglia è anche la tela conservata oggi alla Fondazione Cariparma (inv. F. 1141; *Figg. 1: B.2 e 5*)²¹, che potrebbe così qualificarsi come la versione ammirata da Elisabetta e inviata a don Filippo, o almeno come una copia diretta di quella.

Babet vi indossa i gioielli da parata su un abito più semplice e dai colori più contrastanti, di gusto spagnolo. Era già sviluppata in lei la passione per le gioie, poi esplicitata nelle lettere con passaggi molto tecnici sull'autenticità

¹⁸) Anche la collocazione dell'Infanta Maria Antonietta, tra i rappresentanti della Francia e quelli delle Due Sicilie, è coerente con il suo futuro ruolo, forse già vagheggiato in quegli anni dai genitori, di principessa di Piemonte.

¹⁹) «Ici il n'y a rien de nouveau si ce n'est que Van Loo a achevé selon lui le grand tableaux des portraits et selon moi il n'y a que celui du Prince de Asturie, le votre et celui de l'Infante. Celui du Roy est infame et il faut qu'il le reface, ceux d'Amito [don Luigi] et de Marie Therese ressemblent mais tres fort en mal et celui de Maria Antonia point du tout. Celui de la petite [Isabella] est fort joli» (la lettera è pubblicata e commentata in Bertini 2002, p. 428).

²⁰) *Ibidem*.

²¹) Dello stesso tipo Antonio Guardi fece poi una versione per il maresciallo von der Schulenburg (*Fig. 1: B.3*), quale *pendant* del ritratto di don Filippo ricavato però da un prototipo diverso rispetto al ritratto di famiglia di Van Loo: Morassi 1973, I, p. 331, ripreso anche in *Petitot* 1997, p. 281. Don Filippo vi appare infatti nelle vesti di Grande ammiraglio di Spagna, carica cui dovette poi rinunciare per volere di Ferdinando VI che la riteneva inconciliabile con quella di sovrano. Secondo Bédarida 1928 [1986], p. 491, quale *pendant* di questa tela per la Sala del Baldacchino, fu previsto nel 1760 un ritratto di Luisa Elisabetta costruito partendo dallo studio della testa di Van Loo.

delle pietre e sul disegno dei monili per la dote di Isabella²²; una passione che con gli anni sfiorerà l'eccesso, teste il conte Durfort de Cheverny²³:

Madame Infante, singulièrement grasse, aimait la parure [...]. Elle parut un jour [a Versailles] avec une robe de satin cramoisi, retroussé par des attaches faites avec tous les diamants de la Couronne, le Pitt, le Sancy, le Régent. Je n'ai de ma vie vu une parure si riche et de si mauvais goût.

Di qualità differente, ma dello stesso tipo iconografico di quest'opera della Fondazione Cariparma, sono due tele finora ignote agli studi sulla ritrattistica parmense. La prima, conservata a Stupinigi (*Fig. 1: B.4*), meno riuscita sul piano formale, potrebbe essere quella fotografata da Glauco Lombardi ai primi del Novecento, solo descritta da Giuseppe Cirillo come «tela dall'inquadratura più ristretta»²⁴. La seconda, firmata da Louis-Michel Van Loo e custodita al museo del Prado (inv. 2281; *Figg. 1: B.5 e 6*), colpisce per l'altissimo livello qualitativo e la ricchezza dell'ambiente, molto più ampio. Nella sala di un palazzo, di cui si percepiscono una colonna coperta da un drappo di velluto, un pilastro scanalato e una nicchia con statua, l'Infanta siede su una poltrona dallo schienale simile a quello del ritratto di famiglia, con le braccia e le mani atteggiate però in altro modo: la destra indica lo stesso cuscino del ritratto di gruppo, qui semplificato e privo di corona. Colpiscono decisamente la capigliatura corvina – forse uno di quei «toupet vieux que l'on faisoit tenir avec un peigne recourbé: c'est la mode d'Espagne», subito da lei abbandonati rientrando in Francia nel 1749²⁵ – e l'assenza di diamanti nei capelli e di braccialetti a quattro fili di perle, nonché i tratti meno gradevoli e l'ingegnoso espediente adottato dal pittore per snellire la figura dell'effigiata: oltre al solito corpetto nero, qui provvisto di diamanti e pietre preziose sulla scollatura, l'abbondante mantello è drappeggiato in modo da nascondere la corporatura e simulare un restringimento alla vita. Il medesimo volto è ripreso nel ritratto *en vestale* di Versailles (inv. MV8548; *Fig. 1: B.6*).

3. *Le lusinghe di Nattier*

Nel dicembre 1748, all'indomani della pace di Aquisgrana, Luisa Elisabetta, con la figlia Isabella, lasciò la Spagna per i nuovi possedimenti italiani, facendo però sosta a Versailles, spinta da ragioni affettive e in-

²²) Cfr. le lettere al marito del 7 mag. e dell'11 giu. 1759, in Beuriez 1887, pp. 161 e 174.

²³) Dufort de Cheverny 1909, p. 238.

²⁴) Scheda in *Petitot* 1997, p. 281.

²⁵) *Memoires* 1862, VIII, p. 272.

sieme politiche: riabbracciare i propri cari dopo un decennio, perorare l'annessione di Sabbioneta e Bozzolo (la cui sovranità era rimasta difatti in sospenso), ottenere una pensione annua per sé e il marito tale da spingere Ferdinando VI, nel frattempo succeduto al padre, a concederne una simile, e infine recuperare arredi per le residenze ducali spogliate da don Carlo quindici anni prima.

Durante questo soggiorno, protrattosi da dicembre ad ottobre, ella affidò la propria immagine e quella della figlia al pittore più in auge alla corte francese, Jean-Marc Nattier²⁶, «pour le quel toutes les femmes se battent», come annotava il conte di Tessin, ambasciatore svedese a Parigi²⁷.

Luisa Elisabetta, che aveva già ottenuto in Spagna copie dei ritratti delle sorelle, non poté rimanere indifferente al pennello di Nattier, capace di distillare da ogni volto la sua *beauté idéale* e lusingare l'amor proprio, come ricorda Étienne La Font de Saint-Yenne²⁸:

[il] a eu l'art de présenter aux yeux et surtout à ceux des dames, des miroirs d'elles mêmes, d'autant plus enchanteurs qu'ils sont moins vrais, et que par-là, ils ont chez le plus grand nombre la préférence sur les glaces trop sincères.

Grazie a questa dote, il pittore aveva ricevuto, poco prima dell'arrivo di Babet, commissioni dalle figure più eminenti di Francia: Luigi XV, che già nel 1745 e 1746 gli aveva chiesto una replica e un originale di Enrichetta e Adelaide per Choisy, lo aveva incaricato di eseguire i ritratti delle figlie minori ospiti dell'abbazia di Fontevault; Madame de Pompadour si era fatta ritrarre nelle sembianze di Diana; Maria Leszczyńska gli aveva commissionato un proprio ritratto privato. Tutti e tre i personaggi sarebbero assurti in seguito a modelli mecenatistici della duchessa di Parma.

Eseguiti a Compiègne due studi dal vero delle teste di Isabella e Luisa Elisabetta (*Fig. 1: C.1*; quest'ultimo oggi a Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. 3839), nel luglio del 1749 Nattier le ritrasse insieme in una tela destinata a don Filippo (*Fig. 1: C.2*; ora a Washington, DC, Hillwood Museum, inv. 51-4)²⁹.

Luisa Elisabetta compare qui priva di simboli che ne indichino la nuova condizione ducale, seduta all'ombra di un albero, con un giglio nella mano destra, davanti alla figlia in piedi³⁰: quasi una ripresa del tema, araldico e

²⁶) Per una trattazione esaustiva, cfr. Renard 1999 e *Jean-Marc Nattier* 1999, con bibliografia precedente.

²⁷) Bernard-Folliot 1985, p. 34.

²⁸) Cochet 1998, p. 109.

²⁹) Cfr. *Jean-Marc Nattier* 1999, p. 212; lo studio per la testa di Isabella è attualmente disperso.

³⁰) Il ritratto è riprodotto in *Jean-Marc Nattier* 1999, p. 212. Di questa tela, o di altra similissima, rimane traccia nell'inventario dei manufatti artistici parmensi trasferiti a Milano

virginale a un tempo, già usato nel ritratto anteriore al matrimonio, nonché un passaggio di testimone alla figlia, nella speranza che trovasse un partito prestigioso e si considerasse sempre francese (lo stesso desiderio espresso in seguito al figlio Ferdinando, scrivendogli da Versailles: «Aimez la France, mon fils. C'est là votre origine, vous lui devez pour vous-même respect et déférence») ³¹. Pur sottoposta al miglioramento dei tratti tipico di Nattier, Luisa Elisabetta vi appariva «très ressemblante, en agréable et en mignon, et la fille très flattée», a detta di Madame de Luynes, dama di compagnia della regina, che così ne scriveva al marito nell'ottobre 1750 ³².

La stessa testa era stata impiegata pochi mesi prima da Nattier, su commissione del Delfino, attraverso Lenormant de Tournehem, *directeur des bâtiments du roi*, per derivarne un ritratto che componesse, con quelli delle sorelle Enrichetta, Adelaide e Vittoria, le allegorie dei quattro elementi per i sovrapporta del suo *cabinet* (ora sostituite da opere di Charles-Joseph Natoire) ³³.

Il ritratto della duchessa di Parma quale *Terre* (Figg. 1: C.3 e 7) fu terminato per primo, nel 1750, seguito a distanza di un anno da quello di Enrichetta, effigiata come vestale, a incarnare il *Feu*; Adelaide, in guisa di Giunone sulla nuvola trainata da pavoni in un cielo colorato dall'arcobaleno, a simboleggiare l'*Air*; Vittoria, assisa sul bordo di un ruscello, il braccio sinistro appoggiato su un'urna rovesciata, a evocare l'*Eau* ³⁴. Luisa Elisabetta è seduta in posizione speculare rispetto al ritratto con la figlia, il volto pieno ed espressivo, il naso pronunziato, le labbra carnose e sensuali, la carnagione perlacea in risalto contro il cielo fosco, il braccio destro appoggiato su un globo e la mano sinistra colma di fiori e di frutti: la sua figura è un misto di severità imponente e di audacia provocante ma contenuta.

negli anni Sessanta dell'Ottocento, redatto fra il 1872 e il 1876: al n. «255» un quadro arrivato nel 1865, «alto m 1,38 per m 1,07 (lacero)», è così descritto: «a tre quarti di figura al vero rappresentante due Principesse con fiori e l'altra nelle mani tenente un giglio nella destra [...] dipinto da Nattier nel 1750» (Bertini 2006, p. 366); le misure corrispondono a quelle della tela di Washington.

³¹) Beuriez 1887, p. 112.

³²) *Mémoires* 1862, p. 357, anche in Beuriez 1887, p. 112.

³³) I quattro sovrapporta si trovano in Brasile, al Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: *la Terre*, inv. 47; *le Feu*, inv. 48; *l'Air*, inv. 49; *l'Eau*, inv. 50.

³⁴) In assenza di dati certi sulla collocazione originaria nella stanza, certo non casuale, numerose sono state le ipotesi. Secondo Ettore Camesasca (1988), l'ordine poteva seguire l'età delle principesse in senso decrescente, proprio come nel *Livret du Salon* del 1751. In questo caso, il ritratto di Madame Infante sarebbe stato collocato a sinistra, al di sopra della porta che dava accesso alla stanza del Delfino, con a destra Enrichetta, e perpendicolarmente Adelaide sulla porta a sinistra, e Vittoria a destra sopra l'accesso al piccolo *cabinet* privato. Luiz Marquès (*Jean-Marc Nattier* 1999, pp. 226-227) ha invece proposto un ordine degli elementi in senso antinomico: alla parete con *Terre* e *Air* doveva corrispondere quella con *Feu* e *Eau*.

Fra le quattro allegorie, l'unica ad aderire alla personalità dell'effigiata è proprio la *Terre*: il paesaggio con le architetture italiane allude ai suoi nuovi domini, i frutti e i fiori all'abbondanza della campagna emiliana e all'augurio di una numerosa progenie (visto che lei sola, oltre al Delfino, avrebbe dato nipoti a Luigi XV). Nel 1753 Jean-Joseph Baléchou trasse un'incisione da questo ritratto (*Fig. 1: C.4*), accompagnata da una quartina che, al pari della scelta iconografica, pare evocare l'incessante lavoro dell'effigiata per ottenere una sistemazione più prestigiosa: «C'est du soleil que je recoy / Une vertu toujours active. / Il n'est point de saison où je demeure oisive / Le bonheur des humains est ma suprême loy»³⁵.

Lo studio per il volto di Luisa Elisabetta (oggi a Copenaghen) fu nuovamente utilizzato nove anni dopo anche per il ritratto, voluto e pagato 1800 livres da don Filippo, nel quale Babet è raffigurata a busto intero, in abito di corte e mantello d'ermellino appuntato sulla spalla destra, firmato «Nattier p[in]x[it] 1758» e passato sul mercato antiquario a New York (*Fig. 1: C.6*)³⁶; una copia del quale, firmata e datata 1759, era stata individuata da Tencaioli nel castello di Bargone (*Fig. 1: C.7*)³⁷. La stessa testa figura nell'ovale anonimo a Versailles (inv. MV3741; *Fig. 1: C.8*), montata però sul busto ripreso dalla Maria Leszczynska di Louis Tocqué (Versailles, inv. MV4390).

Probabilmente nello stesso soggiorno versagliese del 1749 (o al più in quello successivo del 1752-53), Luisa Elisabetta aveva posato per un ritratto nei panni di vestale, oggi conosciuto soltanto attraverso repliche e/o copie, tra cui una in collezione privata (*Fig. 1: B.7 e 8*) e una recentemente se-

³⁵ I ritratti di Enrichetta, Adelaide e Vittoria furono incisi rispettivamente da Jacques-Nicolas Tardieu, Jacques-Firmin Beuvarlet e René Gaillard (Renard 1999, pp. 107 e 118). Dall'incisione del ritratto di Luisa Elisabetta realizzata da Joseph Beléchou, già autore nel 1746 di quella del ritratto di don Filippo di Louis-René de Vialy («Mercure de France», dic. 1746), discende secondo X. Salmon il disegno (*Fig. 1: C.5*) conservato presso il Museo Glauco Lombardi di Parma (*Jean-Marc Nattier* 1999, p. 230), finora ottimisticamente ritenuto bozzetto autografo di Nattier. Tale ipotesi, basata anche sul fatto che il volto appare in controparte, come nell'incisione, non è stata però recepita né discussa nel più recente catalogo del museo: *Museo Glauco Lombardi* 2003, p. 130. Della fortuna di questa *suite* di ritratti potrebbe dar prova ulteriore la notizia circa due statuette in porcellana giunte al Palazzo Reale di Milano nel 1868: in sintonia con le effigi di Babet e Vittoria, la prima rappresentava «l'agricoltura in figura di donna nuda sdraiata con due alberi a tergo, colla destra appoggiata su mappamondo e colla sinistra tenente forse una cornucopia rovesciante fiori e frutta, con un gallo che se ne pasce e due putti ai lati, uno dei quali in atto di zappare»; l'altra «un fiume in figura di donna nuda sdraiata con a tergo arbusti acquatici, alla destra un putto seduto con un granchio nella mano sinistra ed alla sinistra avente un otre capovolto rovesciante acqua» (nn. «104» e «105» dell'inventario dei manufatti artistici parmensi trasferiti a Milano negli anni Sessanta dell'Ottocento, di cui supra, nt. 30: Bertini 2006, p. 361).

³⁶ *Jean-Marc Nattier* 1999, pp. 212-213.

³⁷ Tencaioli 1969, p. 94.

gnalata a Varsavia (*Fig. 1: B.8*)³⁸. Oltre che una certa sintonia con la moda del tempo, questo curioso travestimento riflette forse una scelta consona al gusto di Nattier, abilissimo ad armonizzare somiglianza e artificio – e già molto ammirato nei ritratti mitologici delle sorelle ricevuti a Madrid e in quelli allegorici di Versailles.

Si può avanzare l'ipotesi che il ritratto fosse concepito quale ideale *pendant* di quello con la gemella Enrichetta *en vestale* nel sovrapporta del *cabinet* del Delfino a Versailles, di cui Nattier realizzò due ulteriori versioni, una a Compiègne per 1.300 livres³⁹, forse dopo la repentina morte della principessa nel 1752, e un'altra ancora nel 1761⁴⁰.

La stessa impaginazione e la stessa posa *en vestale* appaiono in un diverso ritratto a figura intera sempre di Nattier, la cui effigiata, identificata erroneamente in Luisa Enrichetta di Conti, duchessa di Chartres, rimane oggi ignota⁴¹. Le dimensioni molto più ampie e l'assenza di data dell'opera, ora al Detroit Institute of Arts, rendono arduo stabilire quale dei due ritratti sia stato il primo dipinto da Nattier con questo schema compositivo.

Sul ritratto *en vestale*, lettere scambiate fra Guillaume Du Tillot, allora intendente della Real Casa a Parma, e Claude Bonnet, agente e banchiere a Parigi, forniscono importanti notizie, che permettono non solo di qualificarlo come uno dei meglio riusciti e più apprezzati dalla Duchessa a metà degli anni Cinquanta, ma anche di datarlo con certezza a prima della metà 1753, data in cui fu inviato in copia a Parma⁴².

Di certo, nel gennaio del 1754 la marchesa di Leyde, *camarera mayor* di Babet, ne possedeva in Francia l'originale o una replica ben riuscita⁴³. La tela le fu chiesta in prestito per ricavarne una copia promessa da Luisa Elisabetta a Madame Gourdan, la quale si mostrò impaziente di riceverla e di poterla esporre in segno di riconoscenza per l'onore ricevuto, e incaricò così il cavaliere di Crenai⁴⁴ di sollecitarne a Bonnet la più veloce esecuzione.

³⁸) *Nattier peintre de la beauté* 1999, p. 16. La tela conservata presso l'ambasciata italiana a Varsavia è riprodotta in *Principi in posa* 2006, p. 44.

³⁹) Renard 1999, p. 212.

⁴⁰) X. Salmon, in *Jean-Marc Nattier* 1999, p. 227, senza sciogliere i dubbi circa la replica di Compiègne, identifica quella del 1761 col ritratto di Enrichetta *en vestale* passato sul mercato antiquario di New York nel 1987, replica del sovrapporta di Versailles rielaborata nel taglio e in numerosi particolari: le sue misure (cm 111,7 × 97,7) confrontate con la tela di Babet a Varsavia (cm 114 × 94) rendono plausibile l'ipotesi che i due ritratti viaggiassero in coppia.

⁴¹) *Nattier peintre de la beauté* 1999, pp. 40-41.

⁴²) ASPr, CBEF, b. 46: lettera di Bonnet da Parigi senza data, ma databile a metà maggio 1753.

⁴³) *Ivi*, b. 47, lettera di Bonnet, 15 gen. 1754.

⁴⁴) Il cavaliere di Crenai (o Crenay o Cresnay) in qualità di *Chef d'Escadre des Armées Navales* comandò le quattro galere che scortarono Luisa Elisabetta nel 1752 da Genova ad Antibes ("Mercur de France", set.). Nel 1757 ottenne la carica di capitano dei vascelli del

Informando Du Tillot di non riuscire a compiacere la Gourdan poiché Madame de Leyde tardava a fargli avere il quadro⁴⁵, sul quale si lavorava forse per una copia destinata all'abate de Canillac (incaricato d'affari a Roma e protettore di Gabriel-François Doyen)⁴⁶, il banchiere convenne con lui di far realizzare anche una cornice⁴⁷.

Il 10 settembre 1754, a nove mesi dalla commissione per la Gourdan, Bonnet, in una lettera nella quale deplorava la pessima qualità delle copie dei ritratti degli Infanti, da imputare alla scarsa perizia dei copisti, avvisò Du Tillot che l'agognato dipinto, costato solo 15 luigi e realizzato da tale «Vorio» (plausibilmente Guillaume Voriot, allievo di Nattier)⁴⁸, era riuscito bene ed era stato prontamente consegnato⁴⁹. Il mese successivo Madame Gourdan, ancora attraverso il cavaliere di Crenai, ringraziò Bonnet del ritratto, dicendosi però rammaricata dall'assenza di attributi che permettessero l'identificazione dell'effigiata e chiedendo di far realizzare armi araldiche da applicare agli angoli della cornice. Bonnet, sempre molto scrupoloso, comprendendo la delicatezza di una simile richiesta che riguardava un regalo commissionato personalmente da Madama Infanta, rimise la decisione a Du Tillot, permettendosi di suggerire un eventuale riquadro nel quale inserire lo stemma sormontato dalla corona⁵⁰. Il 4 novembre Du Tillot gli trasmise l'ordine di recuperare il ritratto e inviarlo a Parma, promettendone un altro a Madame Gourdan⁵¹.

Nel frattempo, col patrocinio di uno dei maggiori dignitari di corte, *Monsieur le Premier* (ossia il *Grand Ecuyer* della *Petite Ecurie du Roi*, carica in quegli anni rivestita dal marchese di Beringhen)⁵², Nattier aveva ultimato un altro ritratto di Luisa Elisabetta, con lo stesso formato di quello *en vestale* e lo stesso volto: richiedeva per questo dipinto la notevole somma di 100 livres⁵³, considerando «originaux tous les portraits qu'il fait luy même sur d'autres qu'il a fait précédemment»⁵⁴.

re, forse proprio grazie ai servizi resi alla Duchessa (*Dictionnaire de la noblesse* 1869, *ad vocem*).

⁴⁵) ASPr, CBEF, b. 47, lettera di Bonnet, 25 feb. 1754.

⁴⁶) *Ivi*, lettera di Bonnet, 25 mar. 1754. Cfr. Bédarida 1928 [1986], II, p. 495

⁴⁷) ASPr, CBEF, b. 47, lettera di Bonnet da Parigi, 15 gen. 1754.

⁴⁸) *Jean-Marc Nattier* 1999, p. 66.

⁴⁹) ASPr, CBEF, b. 47, lettera di Bonnet da Parigi, 10 set. 1754.

⁵⁰) *Ivi*, lettera di Bonnet da Parigi, 7 ott. 1754.

⁵¹) *Ivi*, lettera di Bonnet da Parigi, 4 nov. 1754.

⁵²) Cfr. Newton 2000, p. 508. I legami con i coniugi Beringhen dovevano essere molto stretti dal momento che il marchese si era occupato dei viaggi di Luisa Elisabetta da Versailles a Parma (AAEF *Parme* 11 e 15) e la marchesa era un'amica d'infanzia di Madame de Leyde (*Journal* 2004, t. I, p. 112).

⁵³) ASPr, CBEF, b. 47, lettera di Bonnet a Du Tillot da Parigi, 10 set. 1754: il quadro consegnato da Nattier risulta «copié aussi pour la tête sur celui de Mad. de Lede».

⁵⁴) *Ivi*, lettera di Bonnet da Parigi, 4 nov. 1754.

Bonnet, che reputava la cifra spropositata, era convinto che il quadro, ormai inviato a Parma, fosse destinato al *cabinet* di don Filippo a Colorno⁵⁵. Mancando nella sua lettera ulteriori descrizioni della tela, si potrebbero considerare due opzioni: si trattava o di una replica del ritratto *en vestale* che, se rifiutata da Du Tillot per il costo eccessivo, potrebbe esser rimasta nello studio di Nattier (nel 1763 vi figurava un ritratto di «Madame Infante en vestale, bordure dorée»⁵⁶); o forse, più verosimilmente, dell'originale, poi disperso, con il volto mutuato da quello *en vestale*, e però con un elegante abito bianco e oro sullo sfondo d'un giardino, di cui resta traccia in una copia – tale per rigidità del disegno e scarsa sensibilità pittorica – oggi alla Galleria Nazionale di Parma (inv. 2070; Fig. 1: B.9)⁵⁷. Se così fosse la datazione finora proposta per questa tela al 1752 andrebbe posticipata almeno di due anni.

Tale ritratto è costruito combinando lo studio della testa e la posa della vestale con la foggia dell'abito e l'impostazione generale del quadro con la delfina Maria Giuseppina di Sassonia, commissionato dal marito nel 1751. Nella tela seriore, in luogo della fontana di Latona e dell'*allée du tapis verte* presenti alle spalle della Delfina⁵⁸, sono dipinti la *pièce d'eau des Suisses* e il *parterre de l'Orangerie*, ossia la porzione di parco presso l'*Aile des Princes*, ove Luisa Elisabetta aveva trascorso l'infanzia⁵⁹. La prospettiva assiale qui impiegata è però visibile, con una piccola forzatura, soltanto dalle finestre all'angolo del corpo principale, quelle del *Salon de la Paix*.

4. *I pastelli di Liotard*

Un altro artista francese molto apprezzato da Luisa Elisabetta fu il ginevrino Jean-Étienne Liotard (1702-1789), che al pari di Rosalba Carriera

⁵⁵) *Ivi*, lettera di Bonnet a Du Tillot da Parigi, 10 set. 1754: il quadro «est parti vendredi; l'Infant l'a ordonné pour le mettre je crois dans son cabinet».

⁵⁶) Cfr. Renard 1999, p. 217.

⁵⁷) *Galleria Nazionale di Parma* 2000, pp. 114-116; *Principi in posa* 2006, pp. 44-45 con bibliografia precedente.

⁵⁸) Vd. la riproduzione in *Jean-Marc Nattier* 1999, p. 233. La corretta identificazione di questo sfondo spetta a Salmon (*ivi*, p. 232), citato ma travisato sia in *Galleria Nazionale* 2000 sia in *Principi in posa* 2006, ove gli sfondi sono ritenuti identici. All'intuizione di Salmon si può aggiungere la probabile fonte iconografica allo sfondo della Delfina, ossia la *Vue du bassin de Latone* di Rigaud, riprodotta fra gli altri in Lablaude 2005, p. 130.

⁵⁹) Identico nell'impostazione e nello sfondo, il ritratto della figlia di Babet, Luisa Maria di Borbone, attribuito a Baldrighi e ora in deposito presso la Galleria Nazionale di Parma (*Principi in posa* 2006, pp. 58-61), è più ampio su tutti i lati e rivela a destra la discesa dell'*escalier de Cents Marches* nel *parterre de l'Orangerie*, fornendo ulteriore sostegno all'ipotesi che il citato ritratto della madre (Galleria Nazionale di Parma, inv. 2070) sia una copia da un perduto originale di dimensioni maggiori.

(1675-1757) e Maurice-Quentin de la Tour (1704-1788), riuscì a svincolare la tecnica del pastello dalla dimensione di semplice schizzo, ottenendo effetti sorprendentemente realistici, grazie all'eliminazione di ogni traccia del gesto pittorico e alla capacità di assorbire e catturare la luce in un colorito perfettamente disteso e omogeneo, così da attenuare i contrasti e definire «pittoricamente» le relazioni tra lo spazio e i volumi delle figure: «non si vedono certo pennellate nelle opere della natura», avrebbe scritto nel suo *Traité sur les principes et les règles de la picture* (1781)⁶⁰.

Durante la sosta del 1749 Luisa Elisabetta con Isabella posò dunque per Liotard – ch'era stato introdotto a Versailles dal maresciallo di Sassonia presso la Delfina e fu quindi sostenuto dalla Pompadour, ma ebbe in Francia, tutto sommato, effimero successo. Racconta il duca di Luynes che il 26 ottobre 1749, dodici giorni dopo la partenza di Babet, il re, di ritorno da Choisy, fu invitato dalla nuora a vedere i lavori del pittore⁶¹:

[...] on lui fit voir les portraits faits par le nommé Liotard, peintre habile; c'est un François, qui a été à Rome et dans plusieurs cours étrangères, et entre autres à Constantinople; il a conservé l'habillement turc et la barbe. Il a peint Madame Infante, Mesdames toutes trois et l'Infante Isabelle. Tous ces portraits sont fort bien, excepté celui de Madame Victoire, dont le Roi ne fut pas aussi content; il a fait aussi un portrait de Madame la Dauphine, mais qui n'a pas réussi.

Un simile entusiasmo finì per contagiare anche il sovrano: riferisce il figlio di Liotard che, accolta l'esortazione di Madame de Pompadour a posare per l'artista «poiché coglie molto bene la somiglianza», Luigi si fece poi ritrarre «ancora un'altra volta di sua totale iniziativa»⁶².

Di questo dipinto che la riguardava e dei *pendants*, con le sorelle e la figlia, Luisa Elisabetta ottenne gli originali o repliche delle stesse dimensioni nel 1752, oggi a Stupinigi⁶³, e versioni in miniatura per oggetti di lusso, come le piccole *gouaches* su pergamena incastonate nel libro astuccio in oro e lacca posseduto più tardi da Adelaide (cui era forse giunto attraverso l'eredità di Babet) e poi donato alla sua dama di compagnia, la duchessa di Narbonne, già al servizio di Madama Infanta⁶⁴. Questo piccolo capolavoro di arte sontuaria raccoglie ritratti da gruppi diversi: quello della Delfina è desunto da Nattier, quello di Luisa Elisabetta da un prototipo ignoto (*Fig. 1: E.1*), molto probabilmente nella serie delle figlie di Luigi XV in abito da parata di Stupinigi, dal quale discende con varianti il dipinto,

⁶⁰) Jarassé 2002, p. 110.

⁶¹) Mémoires 1862, p. 21.

⁶²) Loche - Roethlisberger 1978, p. 99

⁶³) ASPr, CBEF, b. 46, lettere di Mauro, 27 lug. 1751, e di Bonnet, 6 giu. 1752.

⁶⁴) Cfr. *Principi in posa* 2006, p. 46.

qualitativamente deteriore, alla Galleria Nazionale di Parma, inv. 2072, non riconosciuto finora quale effigie di Babet (*Fig. 1: E.2*).

Il prototipo «mancante» potrebbe esser quello citato nella corrispondenza di Bonnet, Du Tillot e Mauro, a meno che non si tratti del ritratto a busto intero di tre quarti con mantella azzurra bordata di pelliccia di Stupinigi (*Fig. 1: D.1*). Da una lettera di Mauro a Du Tillot, in data 24 dicembre 1754, sappiamo che Luisa Elisabetta aveva commissionato un proprio ritratto a Liotard, incaricando il cardinale di Tencin, ministro di Stato, della trattativa e della buona riuscita dell'opera⁶⁵. Il 4 febbraio del 1755 Mauro metteva al corrente Du Tillot e Bonnet del compenso di 80 luigi d'oro preteso da Liotard attraverso il Cardinale. Bonnet rispose che, prima di pagare una somma così alta per un ritratto, bisognava avere da Parma tutte le assicurazioni del caso⁶⁶. Il 7 febbraio Prassede, sorella di Mauro, incalzata da un ufficiale inviato dal Cardinale, con la piena approvazione della Duchessa, per sollecitare il pagamento, si risolse a dare di persona, pur con difficoltà, gli 80 luigi richiesti, non volendo compromettere Du Tillot – che avrebbe poi approvato⁶⁷ – agli occhi della sovrana; spedì quindi il ritratto a Parma, consigliando di fissarlo alla cornice non con chiodi, ma con viti, per evitare possibili danni⁶⁸. Ma da una lettera del 7 marzo apprendiamo che il dipinto giunse a Parma in cattivo stato. Prassede avrebbe voluto farlo trasportare da un mulattiere, ma si era fidata di Liotard, nel frattempo recatosi a Londra, che le aveva assicurato la buona tenuta dei suoi quadri, per i quali sarebbero bastati un corriere e semplici imballaggi⁶⁹. In attesa del rientro in Francia del pittore, Du Tillot fece inviare il ritratto a Lione⁷⁰; avvertito dell'incidente, Liotard espresse la propria sorpresa, avendo egli trasportato senza graffi due quadri sei volte più grandi e rilegati in vetro: si offriva, però di sistemare il dipinto al suo rientro, previsto entro un paio di mesi, a giugno⁷¹ – ma protrattosi in realtà per due anni. Nel maggio del 1757 Mauro incontrò per caso il pittore ai giardini delle Tuilleries e, subito ricordando il dipinto pagato 80 luigi d'oro e giacente a Lione, gli chiese di accomodarlo, ottenendo in risposta di inviarlo a Genova, ove il pittore intendeva recarsi⁷².

Della tormentata vicenda non si conoscono sviluppi successivi all'agosto 1759⁷³, ma essa rivela come Luisa Elisabetta, per procurarsi opere d'arte,

⁶⁵) ASPr, CBEF, b. 47, lettera del 24 dic. 1754.

⁶⁶) *Ivi*, lettera di Mauro, 4 feb. 1755.

⁶⁷) *Ivi*, lettera di Prassede, 28 feb. 1755.

⁶⁸) *Ivi*, lettere di Prassede, 7 feb. 1755 e 21 feb. 1755.

⁶⁹) *Ivi*, lettera di Prassede, 7 mar. 1755.

⁷⁰) *Ivi*, lettera di Prassede, 4 apr. 1755.

⁷¹) *Ivi*, lettere di Liotard, apr. 1755, e di Mauro, 13 mag. 1755.

⁷²) *Ivi*, b. 48, lettera di Mauro, 31 mag. 1757.

⁷³) *Ivi*, b. 49, lettera di Mauro, 17 ago. 1759.

ricorresse anche ad altri canali, oltre a quelli noti di Du Tillot, Bonnet e Mauro (sempre incaricati di saldare i conti): in questo caso il cardinale di Tencin, in altri forse *Monsieur Le Premier* o diversi personaggi di rango. In secondo luogo, va osservato che Babet era disposta a spendere cifre reputate eccessive dai suoi fiduciari pur di assicurarsi opere dei pittori più in voga; e che, non diversamente dalle sorelle, preferì l'arte del pastello di Liotard a quella di Quentin de la Tour, per il quale posavano allora la Pompadour e la Leszczyńska.

5. *Il ritratto di famiglia a Parma*

Tra le poche immagini di Luisa Elisabetta di mano parmense spicca quella incastonata nel «gruppo di famiglia» eseguito da Giuseppe Baldrighi (1723-1803), vero banco di prova per l'artista, nominato primo pittore di corte alla fine del 1756, dopo i quattro anni di perfezionamento a Parigi, a spese della corte, presso François Boucher (1703-1770). Nell'opera, iniziata nei primi mesi del 1757, Babet, in procinto di partire per Versailles, è divenuta, da comprimaria nella grande tela di Van Loo, a vera protagonista, con il marito e i tre figli⁷⁴.

Tra i primi cenni a un ritratto della famiglia ducale parmense è da segnalare il travagliato viaggio, da Parma a Parigi via Lione, di un «portrait de la famille de l'Infant»⁷⁵ inviato da Du Tillot il 10 settembre 1754 all'indirizzo di Bonnet, di cui però non si hanno ulteriori notizie.

Muovendo forse da un suggerimento a carboncino dello stesso Boucher, in gran parte disatteso, Baldrighi coglie la coppia ducale nella quotidianità, in compagnia dei figli, Isabella, don Ferdinando e Luisa Maria, e della loro governante, Caterina de Gonzales. Meno celebrativo del ritratto madrilenico di Van Loo, il cui ricordo doveva essere ben vivo in Luisa Elisabetta, il dipinto parmense ne riprende alcuni spunti, come i fanciulli che giocano in primo piano e l'alternanza di figure in piedi e sedute. L'ambiente, per tradizione individuato come una sala del Palazzo di Colorno, potrebbe in realtà essere una sala del palazzo di città, per via della porta finestra alla francese, con l'infisso che scende a livello del pavimento, tipo di apertura presente nella reggia extraurbana soltanto al centro della Sala Grande (che non corrisponde a quella di Baldrighi), ma impiegato nel palazzo urbano in tutte le sale del piano nobile, a partire dalla ristrutturazione delle facciate

⁷⁴) Su questo ritratto e i bozzetti preliminari cfr. soprattutto Briganti 1969, pp. 48-49; Riccòmini 1977, pp. 100-104, 110-112; *L'arte a Parma* 1979, p. 109 (cat. 142-144); *Galleria Nazionale di Parma* 2000, pp. 100-103; *Museo Glauco Lombardi* 2003, p. 129.

⁷⁵) ASPr, CBEF, b. 47, lettera di Mauro, 24 dic. 1754.

del 1750, dovuta a François Carlier e Jean-Marie Bigaud (questa *facies* fu demolita nel 1766, per far spazio al mai realizzato palazzo di Ennemond-Alexandre Petitot)⁷⁶.

Articolando una complessa composizione con sei personaggi a grandezza naturale, Baldrygh ritrae Luisa Elisabetta in posa rilassata e con espressione sognante, al centro non della tela ma del gruppo familiare, facendola risaltare più del marito grazie alla luminosa veste di seta bianca scollata con maniche corte di pizzo (*Fig. 1: F.1*). La Duchessa regge nella mano destra un prezioso rocchetto sul quale avvolge con la sinistra un filo da ricamo, usato per lavori a piccolo punto, come gli arazzini da poltrona (la citata corrispondenza di Bonnet menziona più volte aghi, filo e canovacci inviati dalla Francia appositamente per Luisa Elisabetta).

Baldrygh immortalava così Luisa Elisabetta e i suoi familiari intenti ai passatempi quotidiani e agli affetti domestici: un'immagine certamente artificiosa ma permeata di «quella fiducia nei sensi, quel prevalere del senso della vista che misura e quindi conosce le cose» profondamente radicati nella cultura dei Lumi⁷⁷, in particolare nel pensiero sensista importato a Parma da Condillac, la cui chiamata alla corte ducale in veste di precettore di don Ferdinando è da attribuire alla stessa Babet (anche per suggerimento di Maria Leszczyńska)⁷⁸.

Dal volto di Babet discendono due ritratti ovali (*Fig. 1: F.2-3*), uno nel Museo Lombardi (inv. 415), l'altro riprodotto da I. Stanga (1946, p. 303).

6. Piccoli ritratti preziosi

La passione della Duchessa, sottolineata da Omero Masnovi, nel far regali a chiunque, in ogni occasione, oltre i limiti delle proprie risorse⁷⁹, rivela una notevole consapevolezza circa l'utilizzo della propria immagine. In numerosi passi delle lettere scambiate fra Du Tillot, Bonnet e Mauro riguardanti piccoli ma preziosi doni destinati a gratificare le persone del seguito o a ingraziarsi ministri e ambasciatori a Versailles, risulta che Luisa Elisabetta si occupava personalmente e con severità della qualità delle proprie effigi in miniatura, da incastonare nelle tabacchiere, negli orologi e

⁷⁶) Cfr. Pellegrini 1965, tav. 3; Mambriani 1996, p. 36.

⁷⁷) Ceschi Lavagetto 1990, p. 245.

⁷⁸) Oltre alle indicazioni in *Bibliografia generale* 1974, II, p. 294, e a Mamiani 1989, cfr. Venturi 1976, pp. 214-236, e Artocchini 2003; e ora anche Quarfood 2002, con ampia bibliografia su Condillac e il suo tempo.

⁷⁹) Masnovi 1922, p. 180.

nei braccialetti, spesso commissionati per suo volere al famoso gioielliere parigino Jacquemin⁸⁰.

A Parma non era facile produrre in numero sufficiente piccoli ritratti di buona qualità da inserire nei *bijoux*, per cui si faceva ricorso alle botteghe parigine specializzate nel confezionarli a partire dalle effigi dei grandi artisti⁸¹, nonostante i prezzi «horriblement chères»⁸². Bonnet afferma che soltanto dal prototipo realizzato da Nattier nel 1752 si erano tratte circa cinquanta miniature⁸³. I doni preziosi per i coniugi de Crussol, ordinati a Jacquemin nel luglio del 1754 da Luisa Elisabetta attraverso il duca d'Aiguillon, comprendevano due suoi ritratti incastonati in un braccialetto di diamanti da 4.000 livres e in una scatoletta da 8.000, il tutto per un totale di 12.486 «monté et choisi avec avantage, de manière que les diamans paroissent d'un prix plus considerable qu'ils ne sont, comme doivent etre ces sortes de choses»⁸⁴.

7. Immagini per ricordare

Scomparsa Luisa Elisabetta nel dicembre del 1759, il Duca incaricò Du Tillot di farne eseguire nuovi ritratti commemorativi. Per economia il ministro, attraverso Bonnet, acquistò da Nattier e da Van Loo precedenti studi della sola testa (il primo ne aveva eseguiti due, circa nel 1752 e nel 1759, il secondo uno solo), con l'intenzione di far completare le parti rimanenti da Baldrighi o da un suo allievo⁸⁵. A questa notizia si è voluto collegare *tout court* il ritratto conservato alla Galleria Nazionale di Parma, inv. 1030 (Fig. 1: F.4), tuttora discusso dal punto di vista attributivo⁸⁶: di fatto vi appare evidente il richiamo, nell'abito e nella postura, alla *Maria Leszczyńska* di Carle Van Loo (1747), una copia del quale era presente a Parma (oggi a Firenze, in Palazzo Pitti); la testa, come correttamente ha notato Mariangela Giusto, è invece desunta dal ritratto di famiglia di Baldrighi.

Sono invece con certezza opera di Nattier i due importanti ritratti conservati a Versailles ed eseguiti a partire da uno dei due studi di testa,

⁸⁰) ASPr, CBEF, b. 47, in part. la lettera di Bonnet da Parigi, 4 nov. 1754.

⁸¹) *Ivi*, lettera di Bonnet, 18 mar. 1754.

⁸²) *Ivi*, bb. 46 e 47, lettere di Bonnet, 7 mag. 1753 e, risp., 4 nov. 1754.

⁸³) Lettera del 1760, in Bédarida 1928 [1986], II, pp. 493-494; Briganti 1969, p. 52; e *Jean-Marc Nattier* 1999, p. 288.

⁸⁴) *Ivi*, b. 47, lettere di Bonnet, 1 lug. e 29 ott. 1754.

⁸⁵) Lettere di Bonnet a Du Tillot, tra 1759 e 1760, in Bédarida 1928 [1986], II, pp. 491-492.

⁸⁶) Per le dispute attributive sulla tela cfr. Briganti 1969, p. 52; *L'arte a Parma* 1979, pp. 166-167, fig. 150; M. Giusto, scheda n. 688, in *Galleria Nazionale di Parma* 2000, pp. 81, 84 e fig. (p. 83), con bibliografia precedente.

con ogni probabilità il più recente, poiché entrambe le derivazioni mostrano il volto scorciato di tre quarti e piuttosto pieno, ossia un tipo non riscontrabile nei ritratti precedenti. Il primo, licenziato nel 1760 per 1.900 livres, ritrae Madama Infanta in abito da caccia⁸⁷ e fu commissionato dalla sorella Adelaide, ormai la più anziana delle figlie del re dopo la morte di Enrichetta (nel 1752) e di Babet. Definito da Bonnet «il miglior ritratto che le sia stato fatto», esso venne replicato per la corte di Parma⁸⁸. Di questa tela si conoscono almeno tre versioni (*Fig. 1: G.1-3*). La prima firmata J.M. Nattier e datata 1760 si trova a Versailles (inv. MV3875); la seconda, di altissima qualità, oggi in collezione privata, proviene forse dalle collezioni parmensi; la terza, di dimensioni minori, è conservata a Versailles (inv. MV4510). Pur essendo postuma, tale iconografia coglie perfettamente la personalità della Duchessa, ammirata dai contemporanei per la bonomia mista a dignità, e ne celebra la passione cinegetica, condivisa con il padre e il marito. Com'è noto, Luisa Elisabetta e don Filippo si mostrarono sempre molto esigenti in fatto di arte venatoria: oltre all'acquisto di cavalli, mute di cani, fucili e abiti, nel 1753 riuscirono a convincere il signor d'Aprémont a stabilirsi a Parma, dopo avergli riconosciuto il titolo di capocaccia, il monopolio sugli equipaggiamenti e uno stipendio di 24.000 livres che, con altri vantaggi, destò l'indignazione dell'ambasciatore spagnolo Roberto Rice⁸⁹.

Elegantemente vestita, con un bel tricorno, Babet, dall'aspetto fisico quasi leggiadro, è colta durante una pausa della partita venatoria, seduta sul tronco di un albero caduto, in un angolo di foresta. Con movimento leggero ma singolarmente preciso, ella solleva la mano destra per indicare un corno da caccia posato accanto a sé, mentre sullo sfondo un cacciatore ne suona un altro, facendo assalire il cervo dai cani, con probabile riferimento alla dolorosa e improvvisa scomparsa dell'effigiata. Forse resosi conto che l'artificiosa moda delle sacerdotesse volgeva al termine, Nattier presentò l'originale al Salon del 1761, per reagire al celebre attacco di Diderot alla sua *Vestale* esposta due anni prima⁹⁰.

Nonostante una visione indubbiamente più legata alla realtà e l'intento celebrativo, se non adulatorio, nei confronti del padre della defunta, appassionato cacciatore, il nuovo dipinto incorse ugualmente nella censura di Diderot che lo trovò «détestable» – «Cet homme-là n'a donc point d'amis qui lui dise la verité»⁹¹.

⁸⁷) Renard 1999, pp. 136 e 216.

⁸⁸) Bédarida 1928 [1986], II, p. 493; per le copie giunte a Parma, *Jean-Marc Nattier* 1999, p. 291.

⁸⁹) Bédarida 1928 [1986], I, p. 159.

⁹⁰) Diderot 2003, p. 126.

⁹¹) *Ivi*, p. 126. La notizia che Diderot qualificasse «per opera magistrale» questo ritratto, riportata in Tencaioi 1969, p. 93, si somma quindi alle diverse inesattezze del contributo.

Il secondo ritratto, realizzato partendo dal medesimo studio di testa⁹², e concepito come *pendant* a quelli dello stesso pittore raffiguranti Enrichetta che suona la viola e Adelaide che tiene in mano uno spartito⁹³, è il più bel ritratto ufficiale di Luisa Elisabetta come duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla (Fig. 1: G.4). All'interno d'un palazzo di fantasia, sotto un'ampia cortina, ella indossa un abito da parata con mantello gigliato e bordato d'ermellino, a simboleggiare le ascendenze reali francesi associate allo status sovrano; tiene il ventaglio in mano a mo' di scettro come nella grande tela di Van Loo, mentre sul tavolo vicino è appoggiata una corona. La principessa però non la indica, come di solito avviene in ritratti di questo genere – forse perché simbolo di un dominio considerato transitorio. Si è visto come Babet non si fosse curata dei ritratti in veste di duchessa, nella speranza di poter accrescere il proprio rango e farsi ritrarre nei panni di regina, e nella convinzione di essere prima di tutto una *fille de France*, titolo che con orgoglio reputava superiore a ogni altro.

Ancora Adelaide, a distanza di molti anni, nel 1788, decise di affidare alla pittrice Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) una rievocazione della sorella maggiore, quale *pendant* al proprio ritratto e a quello di Vittoria (col quale fu esposto al Salon del 1789)⁹⁴. Madame Première, poi Infanta, unica delle sorelle liberata dalla dimensione familiare e cronachistica grazie al matrimonio e al rango sovrano, aveva giocato un ruolo attivo, per quanto limitato, nella storia europea. Questo bel ritratto d'apparato la mostra in una loggia affacciata sulla natura: ella si appoggia alla balaustra e con sguardo dolce e riflessivo si rivolge allo spettatore, tenendo la mano del figlioletto (Figg. 1: H.1 e 9)⁹⁵. A differenza delle sorelle, ritratte più realisticamente nei due dipinti citati, Luisa Elisabetta appare del tutto idealizzata, circa ventiseienne a giudicare dall'età di don Ferdinando, con un'acconciatura tipica degli anni Ottanta, la silhouette perfetta, avvolta in abiti aggiornati sulla moda inglese dell'epoca, di satin nero e di broccato d'oro, con maniche a spacchi foderati di rosso, e merletti al collo e alle braccia. Il variopinto uccello sulla sinistra (una pregiatissima ara, come quella già inclusa nel gruppo familiare di Baldighi) ricorda l'inclinazione di Babet all'esotismo e allude, per la stessa sua rarità, al suo alto lignaggio. Ciò che più conta, la luce crepuscolare e la sospesa ambientazione della scena, a mezza via tra l'interno e l'esterno in cui appaiono rispettivamente Adelaide e Vittoria,

⁹²) A differenza di quanto si sostiene in *Principi in posa* 2006, p. 44, dove si propone come partenza per questo ritratto lo studio di testa conservato a Copenaghen (inv. 3839; Fig. 1: C.1), che però è frontale e non di tre quarti.

⁹³) Riprodotti in *Jean-Marc Nattier* 1999, pp. 253 e 283.

⁹⁴) Cfr. *Passez* 1973, pp. 180-188, figg. LXVI-LXVII, e pp. 210-213, fig. LXXVIII-LXXIX.

⁹⁵) Grazie a questi ritratti, la pittrice, già rivale della Vigée Le Brun, ottenne dal re il titolo di *premier peintre des Mesdames*: *Passez* 1973, p. 303.

contribuiscono a suggerire un'aura astratta e senza tempo, quasi a proiettare il dipinto *sub specie aeternitatis*.

Diversamente dal *pendant* con Adelaide (ove ai medaglioni con i profili del Re, della Regina e del Delfino, ormai defunti, ella va apponendo la frase *Leur image est encore le charme de ma vie*), il ritratto di Babet non comprende alcuna immagine del padre, pur tanto amato, e nemmeno i maestosi gigli, emblema dei Borbone, che si stagliano invece rigogliosi sul piedistallo della statua nel dipinto con Vittoria⁹⁶.

L'apparente semplicità del contesto, senza nulla togliere alla nobiltà dell'effigiata, ma anzi accentuandola, sembra opporre polemicamente l'immagine «nostalgica» di Luisa Elisabetta a quella di Maria Antonietta con i figli esposta dalla Vigée Le Brun al Salon precedente⁹⁷. Il dipinto della Labille-Guiard propone infatti – retrospettivamente – una rappresentazione della maternità quale veicolo degli stessi valori già celebrati nei ritratti delle sorelle: le virtù femminili, l'orgoglio dinastico e la continuità ideologica col regno precedente. Di questi valori le due zie di Luigi XVI si erano fatte interpreti, notoriamente, in opposizione ai turbamenti procurati da Maria Antonietta (l'«autrichienne») all'etichetta e alla vita della corte di Francia⁹⁸.

La valenza politica si associa naturalmente a quella celebrativa e commemorativa. Così la luce del tramonto, che infonde alla scena una dolce malinconia, proietta sul muro l'ombra di Luisa Elisabetta, quasi presagio di un destino e simbolo di un'assenza ribaditi dal luttuoso colore della veste. L'immagine che si vuol tramandare è quella di una donna legata alla propria stirpe da affetto ed orgoglio così intensi da renderla spesso esigente e spregiudicata, ma senza privarla, nel giudizio di chi la conobbe, di quella «bonhomie qui, sans nuire à sa dignité, perçait dans toutes ses actions»⁹⁹.

ALESSANDRO MALINVERNI
amalinverni82@libero.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|-----------------|--|
| Antoine 1989 | M. Antoine, <i>Louis XV</i> , Paris 1989. |
| Artocchini 2003 | C. Artocchini, <i>L'infanzia di don Ferdinando e il suo precettore</i> , «Archivio Storico per le Province Parmensi», s. IV, 55 (2003), pp. 335-340. |

⁹⁶) I ritratti di Adelaide e Vittoria sono riprodotti anche in *Viaggio in Italia* 2004, p. 58.

⁹⁷) Su questa tela e le sue vicende cfr. *Marie Antoinette* 2008, pp. 314-317.

⁹⁸) Vd., per esempio, *Cortequise* 2001.

⁹⁹) *Dufort de Cheverny* 1909, p. 238.

- Baudrillart s.d. A. Baudrillart, *Philippe V et la cour de France, d'après des documents inédits tirés des archives espagnoles de Simancas et d'Alcala de Renares*, IV, Paris s.d. [1890-1900].
- Beauriez 1887 L. Beauriez, *Une fille de France et sa correspondance inédite*, Paris 1887.
- Bédarida 1928 [1986] H. Bédarida, *Parma e la Francia 1748-1789* (1928), trad. it., I-II, Parma 1986.
- Bernard-Folliot 1985 D. Bernard-Folliot, *Le Comte de Tessin à Paris 1739-1742*, «Gazette des Beaux-Arts» 105 (1985), pp. 33-36.
- Bertini 2002 G. Bertini, *La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma*, in *El arte* 2002, pp. 417-433.
- Bertini 2006 G. Bertini, *Dipinti ed oggetti d'arte del Palazzo Reale di Milano provenienti dalle residenze ducali parmensi*, «Aurea Parma» 90 (2006), pp. 353-398.
- Bibliografia generale* 1974 *Bibliografia generale delle antiche Province Parmensi*, a cura di Felice da Mareto, II, Parma 1974.
- Bordes 2006 P. Bordes, *L'essor d'un genre continental: portraits de famille dans les cours européennes*, «Studiolo: Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome» (2006), pp. 77-96.
- Briganti 1969 C. Briganti, *Curioso itinerario delle collezioni ducali parmensi*, Parma 1969.
- Bonhomme 1874 H. Bonhomme, *Louis XV et sa famille après des lettres et des documents inédits*, Paris 1874.
- Ceschi Lavagetto 1990 P. Ceschi Lavagetto, *La pittura del Settecento a Parma e a Piacenza*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, I, Milano 1990², pp. 237-252.
- Cochet 1988 V. Cochet, *Le fard au XVII^e siècle. Image, maquillage, grimage*, in *Imaginaire et création artistique à Paris sous l'ancien régime (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris 1988.
- Cortequisse 2001 B. Cortequisse, *Mesdames de France*, Paris 2001.
- De La Chenaye-Desbois - Badier 1869 F.A. De La Chenaye-Desbois - J. Badier, *Dictionnaire de la noblesse*, Paris 1869.
- Diderot 2003 D. Diderot, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris 2003.
- Dufort de Cheverny 1909 J.-N. Dufort de Cheverny, *Mémoires*, éd. par R. de Crèveccœur, Paris 1909.
- El arte* 2002 *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de la exposición (Madrid, 29 oct. 2002 - 26 ene. 2003), Madrid 2002.

- Galleria Nazionale di Parma* 2000 *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Settecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano - Parma 2000.
- Jarrassé 2002 D. Jarrassé, *Pittura francese del '700. Dal Rococò al Neoclassicismo*, Santarcangelo di Romagna (RN) 2002.
- Jean-Marc Nattier* 1999 *Jean-Marc Nattier: 1685-1766*, catalogue de l'exposition (Versailles, 26 oct. 1999 - 30 jan. 2000), éd. par X. Salmon, Paris 1999.
- Journal* 2004 *Journal de cour du duc de Croÿ*, éd. par L. Sortais, VI, Clermont-Ferrand 2004.
- Haskell 1993 [1997] F. Haskell, *Le immagini della storia* (1993), trad. it. di E. Zoratti, Torino 1997.
- Lablaude 2005 P.A. Lablaude, *Les jardins de Versailles*, Paris 2005.
- L'arte a Parma* 1979 *L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, catalogo della X Biennale d'Arte Antica: *L'arte del Settecento emiliano* (Parma, 22 sett. - 22 dic. 1979), Bologna 1979.
- Loche - Roethlisberger 1978 R. Loche - M. Roethlisberger, *L'opera completa di Liotard*, Milano 1978.
- Mambriani 1996 C. Mambriani, *Dalla corte alla città. Le trasformazioni della Pilotta dagli ultimi Farnese a oggi*, in L. Fornari Schianchi (a cura di), *Il palazzo della Pilotta a Parma*, Parma - Milano 1996, pp. 34-48, 81-89.
- Mamiani 1989 M. Mamiani, *Francesco Venini: un philosophe a Parma 1764-1772*, «Giornale Critico della Filosofia Italiana», 68 (70), s. VI, 9 (1989), pp. 213-224.
- Marie-Antoinette* 2008 *Marie-Antoinette*, catalogue de l'exposition (Paris, 15 mars - 30 juin 2008), éd. par X. Salmon, Paris 2008.
- Masnovi 1922 O. Masnovi, *Un capitolo ignorato della politica dei matrimoni nel secolo xviii*, «Rivista d'Italia» 25, 1 (1922), pp. 312-332.
- Mazzocca 2002 F. Mazzocca, *L'ideale classico. Arte in Italia fra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza 2002.
- Mémoires* 1862 *Mémoires du Duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735-1758)*, éd. par L. Dussieux, E. Soulié, XII, Paris 1862.
- Momigliano 1971 [1974] A. Momigliano, *Lo sviluppo storico della biografia greca* (1971), trad. it., Torino 1974.
- Morassi 1973 A. Morassi, *Guardi: Antonio e Francesco*, Venezia 1973.
- Museo Glauco Lombardi* 2003 *Museo Glauco Lombardi. Maria Luigia e Napoleone. Testimonianze*, a cura di F. Sandrini, Milano 2003.

- Nattier peintre de la beauté* 1999
Newton 2000
Passez 1973
Pellegrini 1965
Petitot 1997
Principi in posa 2006
Quarfood 2002
Renard 1999
Stanga 1946
Stryiński 1904
Stryiński 1911
Tencaioli 1969
Úbeda de los Cobos 2002
Venturi 1976
Viaggio in Italia 2004
- Nattier peintre de la beauté*, n. monogr., «Dossier de l'Art» 62 (1999).
W.R. Newton, *L'espace du roi. La cour de France au château de Versailles*, Paris 2000.
A.M. Passez, *Adélaïde Labille-Guiard 1749-1803*, Paris 1973.
M. Pellegrini, *Ennemondo Alessandro Petitot, architetto francese alla Real Corte dei Borbone di Parma (1727-1801)*, Parma 1965.
Petitot: un artista del Settecento europeo a Parma, catalogo della mostra (Parma, 6 apr. - 29 giu. 1997), con saggi a cura di G. Cusatelli, Parma 1997.
Principi in posa. Ritratti del Settecento alla Galleria Nazionale di Parma. Nuove acquisizioni e restauri, catalogo della mostra (Parma, 20 gen. - 17 apr. 2006), a cura di D. Gasparotto - M. Giusto, Cinisello B. (MI) 2006.
C. Quarfood, *Condillac, la statue et l'enfant: philosophie et pédagogie au siècle des lumières*, Paris 2002.
Ph. Renard, *Jean-Marc Nattier. Un artiste parisien à la cour de Louis XV*, Saint-Rémy-en-l'Eau 1999.
I. Stanga, *Donne e uomini del Settecento Parmense*, Cremona 1946.
C. Stryiński, *Le gendre de Louis XV, don Philippe, infant d'Espagne et duc de Parme*, Paris 1904.
C. Stryiński, *Mesdames de France. Filles de Louis XV*, Paris 1911.
O. Tencaioli, *Una duchessa di Parma ed un ritratto ignorato di G.M. Nattier*, «Parma nell'arte» 1, 1 (1969), pp. 89-94.
A. Úbeda de los Cobos, *Felipe v y el retrato de corte*, in *El arte* 2002, pp. 89-140.
F. Venturi, *Settecento riformatore*, II, Torino 1976.
Viaggio in Italia di una donna artista. I «Souvenirs» di Elisabeth Vigée Le Brun 1789-1792, a cura di F. Maz-zocca, Milano 2004.

ABBREVIAZIONI

- AAEF Archives du Ministère des Affaires Etrangères de France.
ASPr Archivio di Stato di Parma.
CBEF *Carteggio borbonico estero, Francia.*