

ALEXANDRE ROSLIN E PARMA *

Due documenti inediti, conservati nell'Archivio di Stato di Parma, gettano nuova luce sul soggiorno parmense del pittore svedese Alexandre Roslin, nel 1751-52, e sulle scelte artistiche degli allora duchi di Parma, Piacenza e Guastalla, Luisa Elisabetta di Francia e don Filippo di Spagna¹. Si tratta di una lettera in spagnolo di Guillaume («Guillermo») Du Tillot, intendente della Real casa, a don Antonio Rueda, datata 7 aprile 1752, e di un elenco di dipinti in francese, datato 8 aprile 1752 e firmato per conferma «Alex Roslin», con una nota spagnola in calce². L'elenco riguarda i 19 ritratti eseguiti dall'artista per la corte borbonica a conclusione di un lungo periodo di formazione italiana, del quale poco si conosce, anche a causa delle scarse informazioni da lui stesso fornite nelle sue memorie³.

Formatosi a Karlskrona presso il disegnatore dell'Ammiragliato svedese Lars Ehrenbill e, in séguito, nell'atelier di Georg Engelhard Schröder a Stoccolma, Roslin era stato nominato nel 1745 pittore di corte del margravio di Bayreuth. Dopo due anni, aveva ottenuto un congedo per intraprendere il Grand Tour, visitando Venezia, Ferrara, Bologna, Firenze, Livorno, Napoli e Roma. Grazie al marchese de l'Hôpital (ambasciatore francese alla corte partenopea), che lo aveva chiamato a realizzare il proprio ritratto, ed era in contatto con Luisa Elisabetta (rientrato a Versailles, egli sarebbe diventato *premier ecuyer* della sorella Adelaide)⁴, Roslin, sprovvisto di qualsiasi mezzo, si era trasferito nella capitale del piccolo stato borbonico, desideroso di trovare occasioni di lavoro⁵.

L'unica sua opera nota tra quelle realizzate nel periodo parmense è a tutt'oggi il ritratto di don Filippo, custodito a Parma presso l'Ordine Costanti-

*) Desiderio ringraziare il prof. Gianfranco Fiaccadori per i preziosi consigli, e i funzionari dell'Archivio di Stato di Parma e della National Gallery di Ottawa per la grande disponibilità.

¹) Archivio di Stato di Parma, *Computisteria Borbonica, Extraordinarios*, b. 1105a.

²) Cfr. Appendice, [I] e [II] risp.

³) *Alexandre Roslin* 2008, p. 82. *Ibidem* per una biografia del pittore, nato a Malmö, in Svezia, nel 1718, e morto a Parigi nel 1793, e per uno studio esaustivo sulla sua produzione.

⁴) Luynes 1865, p. 221.

⁵) Pacia 2005, p. 388 nt. 25: il pittore, come ricorda nelle sue memorie, aveva con sé appena «due luigi» e fu soccorso dallo scultore francese Jean-Baptiste Boudard.

niano di San Giorgio (*Fig. 1*), ma proveniente dalle collezioni ducali: ascritto a lui da Gunnar Lundberg già nel 1957⁶, sembra ora databile, con ogni probabilità, fra l'estate del 1751 e l'aprile del 1752, giacché la lettera di Du Tillot fa riferimento a una durata di dieci mesi per il suo soggiorno, conclusosi giusto nell'aprile 1752. Definito «grand», per distinguerlo dai «petits», ossia le miniature, il dipinto potrebbe costituire il primo lavoro realizzato a Parma, una sorta di banco di prova superato il quale l'artista poté ottenere le successive commissioni.

In effetti, si tratta di un lavoro assai ben riuscito, come sottolineato anche di recente da Mariangela Giusto⁷: a mio parere, non solo per la magistrale resa dei tessuti o l'indagine psicologica dell'effigiato, ma anche per il "significato nascosto" che la tela potrebbe rivelare. Magnus Olausson si è limitato a definirla un'opera «moderna» che rifiuta la magniloquenza barocca eliminando i preziosi tendaggi damascati, le colonne marmoree e gli attributi sovrani, quali corone su cuscini di velluto e bastoni del comando: l'Infante di Parma si staglia contro uno sfondo neutro, richiamando l'attenzione sul proprio volto e sull'abito⁸.

Come dichiara l'elenco citato, repliche del dipinto furono destinate, oltre che alla corte di Versailles, per il suocero Luigi XV, a quelle di Madrid e Torino: quanto alla prima, non si sa se al fratellastro Ferdinando VI o alla madre Elisabetta Farnese, esiliata dalla corte; circa la seconda, forse alla sorella minore Maria Antonietta, principessa di Piemonte, a stretto contatto comunque col re di Sardegna, occupato in quegli anni a rivendicare Piacenza col suo territorio⁹.

Proprio in quegli anni la coppia ducale chiedeva al re di Francia continui aiuti economici, che puntualmente otteneva, per riattare le proprie residenze. Non volendo far fronte da solo a questo impegno, Luigi XV avrebbe spinto il re di Spagna a procurare ai duchi una rendita speculare alla pensione da lui erogata¹⁰. Gli Infanti erano peraltro convinti che la permanenza in Emilia sarebbe stata soltanto temporanea ed essi avrebbero presto cambiato il piccolo trono con uno più prestigioso, come quello napoletano. Se nel ritratto di don Filippo l'assenza del bastone del comando può essere spiegata con la rinuncia di questi alla remunerativa carica di Grande ammiraglio di Spagna, incompatibile col nuovo rango sovrano, l'assenza della corona o di altre insegne del potere, riscontrabile anche nei ritratti della moglie, potrebbe alludere a un imminente cambiamento di condizione¹¹. Solo se appoggiata dalla Francia tale promozione regia avrebbe potuto andare ad effetto, dal momento che la Spagna era governata dal fratellastro poco amato e dalla cognata Maria Barbara di Braganza, che reggeva di fatto il potere indirizzando la politica spagnola verso un'alleanza con il Portogallo e l'Inghilterra: ciò potrebbe spiegare l'assenza del Toson d'oro e l'importanza

⁶) Su questo dipinto vd. *Principi in posa* 2006, pp. 40-42, e *Alexandre Roslin* 2008, p. 27.

⁷) *Principi in posa* 2006, p. 42.

⁸) *Alexandre Roslin* 2008, p. 27.

⁹) Vd. Maddalena 2008.

¹⁰) Dopo la lunga sosta del 1749, Luisa Elisabetta si recò nuovamente a Versailles nell'autunno 1752 per piangere la morte della gemella Enrichetta, e soprattutto per chiedere aiuti economici al padre e organizzare il matrimonio della primogenita Isabella: Malinverni 2009, pp. 495-498.

¹¹) Sui ritratti di Luisa Elisabetta vd. un primo contributo di chi scrive: Malinverni 2008.

conferita alla stella del Saint-Esprit e alla relativa fascia marezzata del *cordon bleu*, che copre quasi completamente quella dell'ordine di San Gennaro.

Attraverso il pennello di un valente artista, non ancora legato a una corte vera e propria, e destinato a trasferirsi a Parigi, don Filippo si presentava dunque non solo come elegante gentiluomo (e la sua cura per l'abbigliamento era notoria), ma in figura di principe "francese" più che di Infante spagnolo, connotando così la tela di un forte valore politico. Un simile messaggio è riscontrabile anche in opere successive di Roslin, come i ritratti di Gustavo di Svezia con i fratelli Carlo e Federico Adolfo (Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 1010) e del solo Federico Adolfo (Gripsholm, Collezione Nazionale dei ritratti, inv. NM Grh1991), eseguiti nel 1771: i giovani principi esibiscono il *cordon bleu* durante un soggiorno parigino non a caso dettato dalla necessità di ottenere un ampio sostegno politico dalla Francia.

Il successo del ritratto di don Filippo è documentato non solo dalle repliche «grandes» destinate ad importanti personaggi presenti a Parma in quel periodo, come il cardinale Portocarrero, ambasciatore del re cattolico al battesimo dell'erede al trono don Ferdinando (settembre 1751), o il marchese di Crussol, rappresentante diplomatico francese, ma anche dagli esemplari realizzati in séguito da copisti meno dotati, come quello incastonato negli stucchi sovrapposta di una sala al piano terra della villa già Zileri Dal Verme a Mamiano di Traversetolo (Parma), oggi sede della Fondazione Magnani Rocca¹², e quello della Pinacoteca Stuard (cat. nr. 141)¹³.

Roslin dipinse anche il ritratto a olio della duchessa, senza replicarlo. Luisa Elisabetta aveva già potuto posare alla corte paterna, tra la fine di dicembre 1748 e il settembre 1749, per uno dei ritrattisti francesi più famosi e ricercati: Jean-Marc Nattier¹⁴. Forse la maniera di Roslin non incontrò esattamente il suo gusto: pur scrivendo per lui una lettera di raccomandazione alle sorelle a Versailles¹⁵, le quali peraltro avrebbero lasciato passare quasi dieci anni prima di ricorrere ai servizi dell'artista, ella non si sarebbe avvalsa del suo pennello durante i successivi soggiorni in Francia del 1752-53 e del 1757-59, preferendogli Louis-Michel Van Loo (che l'aveva già ritratta in Spagna), Jean-Etienne Liotard e ancora Nattier.

Roslin eseguì anche tre pastelli per la corte di Parma, con le effigi di don Filippo, Luisa Elisabetta e della loro primogenita, Isabella, non ancora rintracciati, al pari di quasi tutte le altre opere. Per ritrovarle, andrebbe completata una sistematica ricognizione di tutti i dipinti parmensi trasferiti dopo l'Unità nelle residenze sabaude, ricordando anche che alcuni di essi, un tempo documentati nei palazzi reali italiani, sembrano finiti oggi in collezioni private o in musei stranieri: è il caso dei ritratti di Luisa Elisabetta con Isabella fatto da Nattier e di quello di don Filippo ad arazzo (Fig. 2), un tempo a Palazzo Reale di Milano¹⁶, ora rispettivamente all'Hillwood Museum di Washington (inv. 51-4) e a Versailles (inv. MV 7851).

¹²) Fondazione Magnani Rocca 2001, fig. a p. 279.

¹³) Cirillo - Godi 1987, p. 229, fig. 192, p. 253.

¹⁴) Malinverni 2008.

¹⁵) *Alexandre Roslin* 2008, p. 33.

¹⁶) Bertini 2006, pp. 366, 377.

La tecnica del pastello, forse appresa dal maestro Schröder, già allievo di Rosalba Carriera, era stata praticata da Roslin già prima del soggiorno parmense, a Bayreuth, per la serie di ritratti dei cantanti e dei maestri di danza e di musica attivi presso la piccola corte tedesca¹⁷. Tra i pochissimi ritratti della famiglia ducale borbonica eseguiti a pastello, ma difficili da accostare alla maniera di Roslin, sono quello di don Filippo custodito a Versailles (inv. mv 5937), di alta qualità ma sconosciuto alla storiografia artistica parmense e forse attribuibile a Giuseppe Baldrighi (Fig. 3): il duca vi appare più maturo rispetto alla tela dell'Ordine Costantiniano; e quello di Isabella conservato nella Biblioteca Palatina di Parma (inv. 88408), unanimemente riferito dagli studiosi all'artista italiano. Altri *petits portraits* di don Filippo furono poi realizzati da Roslin, non meno impegnativi di quelli «grands», visto il costo inferiore di soli dieci zecchini, da inserire in tabacchiere, anelli e braccialetti, secondo la moda, diffusissima all'epoca, dei ritratti montati su oggetti preziosi; e a lui si devono, infine, un ritratto a olio di Isabella e la copia di un ritratto di Enrichetta, gemella della duchessa: forse quello della splendida serie realizzata a pastello da Liotard intorno al 1749-50¹⁸, essendo improbabile che il pittore svedese si sia cimentato nella copia di un ritratto mitologico, così lontano dal suo stile, quale *Enrichetta in veste di Flora*, pendant di *Madame Adelaide in veste di Diana*, di proprietà di Luisa Elisabetta fin dai tempi della sua residenza presso la corte madrilenica (1739-48).

Il notevole impegno lavorativo di Roslin a Parma permette di giustificare un soggiorno così prolungato nella piccola capitale. Da tempo mèta del Grand Tour grazie alle opere di Correggio e Parmigianino, ma anche alle collezioni artistiche farnesiane, la città aveva subito il contraccolpo del trasferimento di queste ultime a Napoli ad opera di don Carlo di Borbone, ma stava acquistando proprio nei primi anni Cinquanta un nuovo respiro europeo, grazie agli sforzi di Luisa Elisabetta e di Du Tillot¹⁹. Da due anni in Emilia, la coppia ducale, in particolare don Filippo, intendeva forse promuovere le arti, ma certo necessitava di un valido ritrattista, dal momento che l'assenza, per quasi un ventennio, di una corte stabile ne aveva scoraggiato la permanenza²⁰. Dal canto suo, Roslin aveva bisogno di denaro e di un trampolino per Parigi. Lavorare al servizio della figlia prediletta del re di Francia e della sua famiglia rappresentava quindi un'occasione perfetta, che lo avrebbe messo in contatto con l'ambiente d'Oltralpe in modo ancor più diretto rispetto all'*Académie* romana frequentata con ogni probabilità mesi prima²¹. E così avvenne: nell'aprile 1752 egli si mise

¹⁷ *Alexandre Roslin* 2008, pp. 26, 71-77.

¹⁸ Oggi la serie è custodita nella Palazzina di caccia di Stupinigi: Malinverni 2008, pp. 175-178.

¹⁹ Sul ruolo di Luisa Elisabetta nell'importazione dell'arte e della cultura francese mi permetto di rinviare al mio Malinverni c.s.

²⁰ Olausson, in *Alexandre Roslin* 2008, p. 82, sostiene che don Filippo avesse bisogno di un buon ritrattista per l'Accademia che stava creando: in realtà l'istituzione avrebbe iniziato a funzionare in modo discontinuo e non ufficiale proprio nel 1752, in coincidenza con la partenza di Roslin per Parigi, e sarebbe stata inaugurata ufficialmente solo cinque anni dopo: vd. *La galleria delle arti* 2007.

²¹ Del soggiorno romano di Roslin non si conoscono i dettagli: cfr. Pacia 2005, pp. 383-384.

in viaggio con la citata lettera della duchessa giungendo in maggio nella capitale francese.

A Parigi ritrovò Baldrighi, col quale non solo condivise la pratica del pastello e la ricerca di tecniche fissative²², ma anche una serie di frequentazioni artistiche: Roslin era protetto dal conte di Caylus e amico, fra gli altri, dei pittori Joseph-Marie Vien (forse conosciuto a Roma) e François Boucher. Presso l'atelier di quest'ultimo Baldrighi era stato inviato dalla corte di Parma, entrando a sua volta in contatto con la cerchia di artisti riunita attorno a Caylus – che avrebbe caldeggiato la nomina del giovane Ennemond-Alexandre Petitot a *premier architecte du duc de Parme* (1753). Roslin fu aggregato all'Académie royale de peinture et de sculpture il 28 luglio 1753, seguito tre anni dopo dal collega italiano.

Testimonia il loro rapporto – e/o comunque il rapporto tra Roslin e Parma – il triplice ritratto conservato alla National Gallery di Ottawa (inv. 3697; Fig. 4), a torto identificato dagli studiosi italiani con quello della collezione del conte Alessandro Contini-Bonacossi esposto a Palazzo Pitti nel 1922, in occasione della mostra sulla pittura italiana del '600 e del '700²³. Solo recentemente la tela di Ottawa è stata rivalutata, dopo che per decenni la critica parmense l'ha ritenuta “di qualità inferiore” rispetto alla versione conservata presso la Galleria Nazionale di Parma (inv. 289, proveniente nel 1856 dalla collezione di Angelo Masi), mettendola allo stesso livello di una seconda, sempre presso la Galleria, e di una terza nella Biblioteca Palatina²⁴.

Anche a uno sguardo superficiale la tela di Ottawa si impone sulle altre tre per la miglior esecuzione delle mani, delle parrucche, degli incarnati e degli abiti, in particolare dei racemi su quello a sinistra. La diversa qualità delle quattro opere, dalle dimensioni pressoché identiche, induce a ritenere che siano state realizzate da altrettanti artisti. Fino ad oggi soltanto Amalia Pacia ha proposto l'attribuzione a Roslin del dipinto canadese, condivisibile non solo in base ad analogie tecniche e materiche nella resa dei tessuti tipiche della sua produzione, ma ancora, a mio avviso, alla posizione centrale e frontale che la sua figura occupa (più consueta in un autoritratto), allo sfondo neutro e alla tipologia della terna di effigiati – caratteri, questi, presenti in molte altre sue opere²⁵.

²² In una lettera del 24 febbraio 1754, oggi in collezione privata, Baldrighi scrive di aver realizzato una «testa dipinta sopra di un puro foglio à pastelli che o' fatto fisare a' posta, [...] e che la si puole pasare liberamente la mano di sopra senza corere alcun risico, questa e una scoperta, che sorprendera più d'uno, e particolarmente i Pittori, che per questo mezo potranno conservare i Pastelli senza, che perdino la loro qualita, de secoli interi come se fosse dipinto a guazo» (Cirillo - Godi 1991, p. 175). Anche Roslin continuò a cimentarsi con il pastello a Parigi ricercando nuove tecniche per fissarlo: Pacia 2005, p. 391.

²³ *Mostra 1922*, p. 25 s. e fig. 5. A Eleonora Frattarolo (*Galleria Nazionale* 2000, p. 95) e a quanti l'hanno preceduta è d'altronde sfuggito il catalogo della National Gallery di Ottawa, per cui il dipinto del conte Alessandro Contini-Bonacossi «n'est pas le tableau d'Ottawa, à en juger par les photographies» (*Peinture* 1987, p. 11): mi chiedo se non si tratti di una copia diretta di questo.

²⁴ *Galleria Nazionale* 2000, pp. 95-98.

²⁵ Tra le diverse opere, oltre all'autoritratto del 1767 con la moglie che disegna la testa di Henrik Vilhelm Peill (collez. privata): la famiglia Grill del 1775 con Adolf di profilo, la sorella Anna Johanna al centro, frontale, e la loro madre a destra, di tre quarti (Göteborg, Konstmuseum,

Gli studiosi, se da una parte hanno sottovalutato il capolavoro di Ottawa, dall'altra si sono mostrati unanimi nel ricondurre a Giuseppe Baldrighi la tela della Galleria Nazionale di Parma²⁶, mentre le altre due, di qualità oggettivamente inferiore, forse anche in séguito a cattivi restauri, sono state attribuite, senza troppa convinzione, a Pietro Melchiorre Ferrari e a Gaetano Callani, o comunque ad allievi di Baldrighi o frequentatori dell'Accademia parmense²⁷.

Per identificare i tre personaggi raffigurati sono state avanzate, dalla seconda metà dell'Ottocento, numerose ipotesi²⁸. Quelle più interessanti sono fondamentalmente tre, diverse ma comunque solidali nell'attribuzione del miglior esemplare parmense a Baldrighi: secondo Giuseppe Cirillo, il dipinto ritrarrebbe Baldrighi a sinistra, Rousselet al centro e Joseph-Marie Vien a destra, come dichiara una scritta, che si vorrebbe coeva, su un esemplare dell'incisione tratta dal dipinto e firmata «Martini 1763», in collezione privata²⁹; la Pacia, invece, riconosce Baldrighi a sinistra, Roslin al centro e Jean-Baptiste Boudard a destra³⁰; infine, secondo la Giusto, gli effigiati sarebbero Baldrighi a sinistra, Roslin al centro e Vien a destra³¹.

Se l'identificazione del personaggio centrale con Roslin è ormai accertata, in base alla stringente somiglianza con i suoi numerosi autoritratti³², più difficile è stabilire con esattezza l'identità degli altri due effigiati: la fisiognomica, campo con forti margini di soggettività, si rivela assai labile quando si tratti di volti di profilo o fortemente scorciati, costringendo a procedere per ipotesi. Riguardo al personaggio di destra, anch'io propendo per la sua identità, più che con Boudard, con Joseph-Marie Vien, conforme il ritratto di questi che Roslin realizzò nel 1757 (Versailles, inv. MV 5889; Fig. 5)³³. I due pittori furono molto legati, come indica la partecipazione dello svedese, in qualità di testimone, al matrimonio di Vien nel 1759³⁴.

Identificando l'uomo sulla destra con Boudard, a motivo d'una flebile somiglianza con il ritratto dello scultore, realizzato da Biagio Martini (1761-1840) e conservato nella Biblioteca Palatina di Parma (ms. Parm. 3716/63), la Pacia data la tela al 1751: Roslin l'avrebbe eseguita durante il soggiorno a Parma, a ricordo dell'amicizia con i due artisti frequentati presso la corte borbonica³⁵.

inv. GKM 1027), la famiglia Jennings del 1769 (Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 1566) e Gustavo III di Svezia con i due fratelli del 1771 (Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 1010).

²⁶ Ghidiglia Quintavalle 1956, pp. 36-37, ha proposto il nome di Roslin per la tela parmense, nonostante la scarsa qualità dei particolari.

²⁷ *Galleria Nazionale* 2000, pp. 96-98.

²⁸ Sintesi delle diverse proposte in *Galleria Nazionale* 2000, pp. 95-98.

²⁹ *Petitot* 1997, pp. 283-284 nt. 6; Cirillo 2004, p. 88.

³⁰ Pacia 2005, pp. 387-388.

³¹ *Principi in posa* 2006, pp. 40, 42.

³² Oltre a quelli citati da Pacia 2005, pp. 384-385, e da Giusto in *Principi in posa* 2006, p. 42, si possono ricordare: quello con la moglie, la pastellista Marie-Suzanne Giroust, di cui *supra*, nt. 25; l'ovale di Stoccolma del 1775 (Stoccolma, Kungliga Akademien för de fria Konsterna); quello del 1780 circa (Musée Jacquemart-André, inv. MJAP-P 1669); o ancora quello tardo del 1790 (Malmö, Konstmuseum, inv. MMK 891).

³³ *Alexandre Roslin* 2008, fig. a p. 96.

³⁴ *Ivi*, p. 35.

³⁵ Pacia 2005, pp. 387-389 e fig. 6, non vede alcuna somiglianza fra il ritratto di Vien e l'uomo raffigurato a destra.

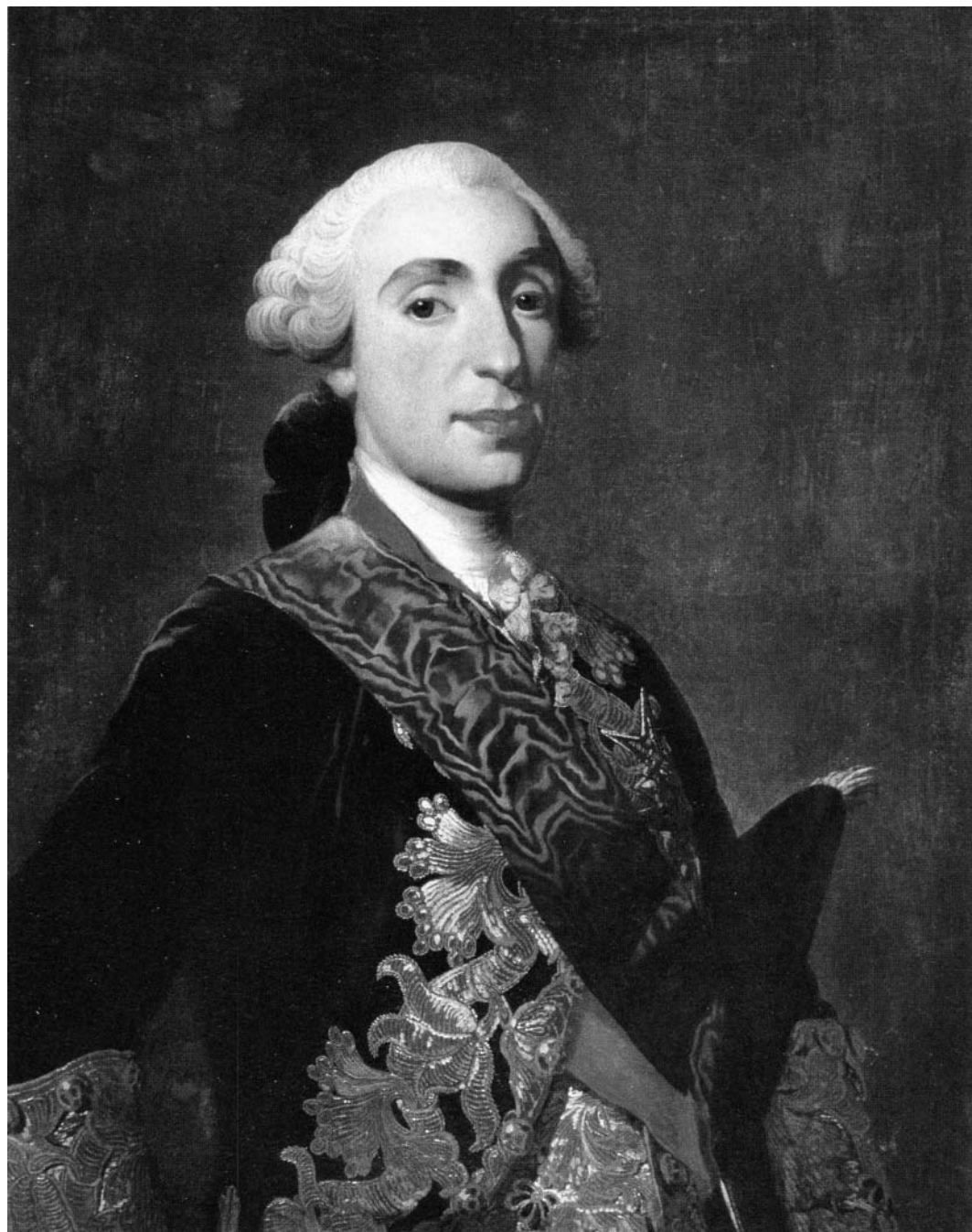


Fig. 1. - Alexandre Roslin, «Don Filippo di Borbone», olio su tela, 1751-52, Parma, Ordine Costantiniano di San Giorgio.



Fig. 2. - Don Filippo di Borbone, pastello su carta, Versailles, Musée National du Château.



Fig. 3. - Don Filippo di Borbone, arazzo, Versailles, Musée National du Château.



Fig. 4. - Alexandre Roslin (attr.), «Autoritratto con Giuseppe Baldighi o Claude-Joseph Vernet e Joseph-Marie Vien», olio su tela, Ottawa, National Gallery.

ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano

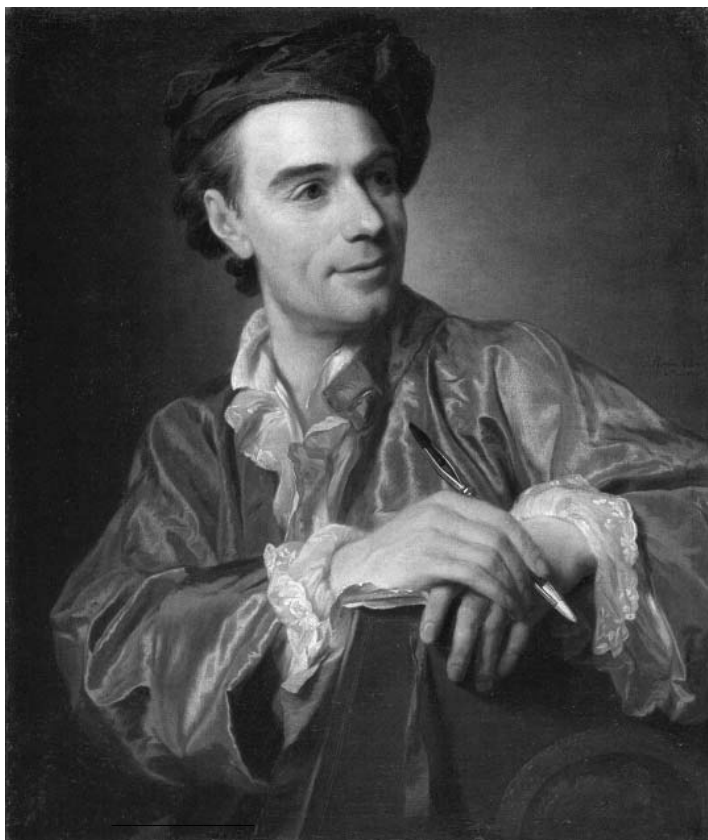
Volume LXIII - Fascicolo II - Maggio-Agosto 2010

www.ledonline.it/acme/

*Fig. 5. - Alexandre Roslin,
«Joseph-Marie Vien»,
olio su tela, 1757, Versailles,
Musée National du Château.*



*Fig. 6. - Alexandre Roslin,
«Claude-Joseph Vernet»,
olio su tela,
1767, Stoccolma,
Nationalmuseum.*



Circa l'identificazione del soggetto a sinistra, tutti vi riconoscono concordemente Baldrighi, in base volta a volta alla somiglianza con il presunto autoritratto insieme alla moglie nella Galleria Nazionale a Parma (inv. 701), con un disegno di pittore che si conserva nella Biblioteca Palatina (ms. Parm. 3716 nr. 83), derivato dal triplice ritratto, con due disegni della Raccolta Ortalli della Palatina (nrr. 16238-39) realizzati da Jean Cortina, nei quali Baldrighi è raffigurato come Democrito e come Eraclito³⁶, e con due esemplari dell'incisione dal triplice ritratto, sempre nella Raccolta Ortalli (nrr. 16468-69), il cui inventario manoscritto fa qui esplicito riferimento a Baldrighi. Ma i dubbî rimangono. Nel primo caso lo scorcio della testa nasconde in parte la fisionomia del pittore, e una veste da camera indossata con il turbante non può certo essere assunta come elemento canonico per l'effigie dell'artista. Nel secondo caso, che riproduce la testa del triplice ritratto, ma in abito differente e con tavolozza e pennelli nella mano sinistra, la scritta, a mio parere ottocentesca, «Giuseppe Baldrighi Piacent^o Pittore», offre soltanto un'identificazione corrente *ab antiquo* con l'artista italiano e nulla più. Nei disegni di Cortina, che riproducono due autoritratti di Baldrighi in tarda età, le somiglianze con il triplice ritratto sono, a mio giudizio, inesistenti. Quanto alle due incisioni, che recano pure in basso a destra la scritta «Martini 1763» (Pietro Antonio Martini, allievo di Baldrighi), esse, come quella in collezione privata citata da Giuseppe Cirillo, rappresentano solo un *terminus ante quem* e nulla dicono sugli effigiati; poco attendibile è, del resto, l'identificazione (assai localistica) dei tre personaggi con Martini, Ferrari e Baldrighi riscontrabile nell'inventario, opera di Giovanni Mantelli, conservatore delle stampe dal 1843³⁷.

Se l'ipotesi circa Baldrighi non è comunque inverosimile, non va taciuta una forte somiglianza dell'uomo in profilo con l'effigie del pittore Claude-Joseph Vernet, qual è ritratto da Roslin nel 1767 (Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 1533; Fig. 6): la piccola fossa sulla guancia, il naso dritto, il taglio degli occhi, i capelli spettinati, ricordano da vicino l'uomo a sinistra nel triplice ritratto. Le opere del celebre vedutista, amico di Roslin e di Baldrighi³⁸, erano d'altronde apprezzatissime a Parma: nei primi anni Sessanta traduzioni incisorie di esse furono inviate da Claude Bonnet, agente dei duchi a Parigi, a Du Tillot, grande estimatore e collezionista di Vernet³⁹.

Dati precisi e suggestivi indizi permettono dunque d'ipotizzare che la tela di Ottawa sia stata eseguita a Parigi, e non a Parma, da Roslin, il quale avrebbe ritratto se stesso al centro, con Vien alla sua sinistra e Baldrighi o Vernet a destra. Se la figura a sinistra è Baldrighi, la tela risalirebbe al 1752-56, ossia al soggiorno francese dell'artista. Se invece si tratta di Vernet, la data del quadro andrebbe posticipata ai primi anni Sessanta, dal momento che non sembra esservi un'evidente differenza di età rispetto al ritratto del 1767. Certo la veste e il turbante, più che a un giovane Baldrighi, si addicono probabilmente al vedutista,

³⁶) Cirillo - Godi 1991, pp. 175-176.

³⁷) Pacia 2005, p. 381 nt. 7.

³⁸) Bédarida 1928, p. 199.

³⁹) *Ivi*, pp. 283, 297.

ormai famoso e consapevole del proprio valore, al punto da farsi immortalare da Roslin, di lì a qualche anno, in una tenuta molto simile.

Destinatario del dipinto poteva essere Baldrighi o un personaggio di corte come Du Tillot, in segno di riconoscenza per il lontano soggiorno parmense e a futura memoria di una carriera tutta svolta in un'importante e coesa cerchia di artisti – indicazione eloquente, in un caso e nell'altro, di un rapporto con Parma che doveva poi mantenersi negli anni, teste l'invio di incisioni da parte di Roslin ancora nel maggio 1766⁴⁰. È comunque verosimile che, a Parma, il dipinto abbia suscitato notevole entusiasmo, come attestano copie e incisioni distribuite in un brevissimo arco di tempo⁴¹.

Giunta nella piccola capitale emiliana, la tela sarebbe stata apprezzata e riprodotta da Baldrighi nel primo esemplare della Galleria Nazionale (che il trattamento delle mani avvicina al presumibile autoritratto di lui con la moglie) e da altri due pittori, in verità meno dotati, nella seconda copia della Galleria e in quella della Palatina. Documentano poi la fortuna del dipinto le incisioni del 1763, in altro modo difficilmente spiegabili a tanti anni di distanza dal soggiorno parmense dell'artista, e il piccolo disegno della Palatina. Né mai si è osservato, infine, che queste eleganti trasposizioni grafiche riprendono precisamente la versione di Ottawa, come dimostra il particolare del tessuto smerlato sul turbante dell'uomo a sinistra, assente nelle copie a olio della Galleria Nazionale e della Biblioteca Palatina.

APPENDICE

[1]

Muy E.mio: He de merezer a Vm me embie, antes del Lunes p.º venidero, una Libranza de Quinientos sequines de Roma, como pareze de l'ad junta quenta a favor de M^r Roslin Pintor Sueco, quien ha hecho diferentes Retratos de los Señores Infantes durante diez meses, que se ha quedado aquí por Orden de S.A.R. [...] Parma 7 abril 1752

[...] de Vm
su mas seg.º serv^{or}
Guillermo Du Tillot

S^r. dⁿ Antonio Rueda

⁴⁰) Archivio di Stato di Parma, *Computisteria Borbonica*, b. 1094b. Ancora nel 1779 Roslin avrebbe consigliato il cugino ritrattista Adolph Ulric Wertmüller, in caso passasse da Parma, di salutargli «M. Baldrighi, Ier Peintre de L'Infant, qui est une des mes anciens amis» (Pacia 2005, p. 390).

⁴¹) Le date del 1751 o 1753 proposte da Pacia e dagli altri studiosi implicano che le traduzioni all'incisione sarebbero state condotte rispettivamente dodici e sette anni più tardi.

[II]

Note des portraits faits par M^r Alexandre Roslin pour LL. AA. RR.

Sçavoir

Sept portraits de l'infant a l'huile

Grands dont on a donné

a M ^r Le Cardinal portocarero		a	30
a M ^r de Boudadreal	1	a	30 sequin
a M ^r De Crussol	1	a	30
Envoyé a Madrid	1	a	30
A Turin	1	a	30
A Versailles	1	a	30
Resté icy	1	a	30
	7		210 seq ^s

Un portrait de Madame a l'huile grand resté icy 1a 30

Portraits en pastel

Un de l'infant resté icy	1	30
Un de Madame idem	1	30
Un de Madame Isabelle	1	30
	3	

Petits Portraits

Un de l'infant en brasselet donné		
a M ^r De l'hospital	1	20
Un en tabatiere	1	20
Un en bague	1	20
		390 seq ^s

//

De lautre part cy 390 seq^s

Deux en tabatiere l'un donne a

M^r de morosini et l'autre a M^r

De l'hospital 2 40

Un de l'infant en bague 1 20

Une copie de Madame Enriette 20

Un portrait a l'huile de M^e Isabelle 30

500 seq^s

quy font monoye de parme

21250:1:11

Alex. Roslin

Los quinientos zequines de Roma, hacen veinte y una mil doscientas veinte y cinco libras de esta moneda de las quales dió el Intendente General Dⁿ Guillermo Dutillot, el correspondiente libramiento a favor de Dⁿ Alex Roslin y con mi intervencion en Parma a 8 de Abril de 1752.

Antonio de Rueda

ALESSANDRO MALINVERNI
Università degli Studi di Milano
amalinverni82@libero.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alexandre Roslin* 2008 *Alexandre Roslin. Un portraitiste pour l'Europe* (Versailles, 19 fevr. - 18 mai 2008), sous la dir. de M. Olausson - X. Salmon, Paris 2008.
- Bédarida 1928 H. Bédarida, *Parme et la France de 1748 à 1789*, Paris 1928.
- 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.
- Cirillo 2004 G. Cirillo, *Nuovi apporti al catalogo e alla storia della pittura parmense del Settecento*, «Parma per l'arte» 10 (2004), pp. 55-107.
- Cirillo - Godi 1987 G. Cirillo - G. Godi, *La Pinacoteca Stuard di Parma*, Parma 1987.
- Cirillo - Godi 1991 G. Cirillo - G. Godi, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Parma 1991.
- Fondazione Magnani Rocca* 2001 *Fondazione Magnani-Rocca: catalogo generale*, a cura di S. Tosini Pizzetti, con la collaborazione di S. Roffi, Firenze 2001.
- Galleria Nazionale* 2000 *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Settecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano - Parma 2000.
- Ghidiglia Quintavalle 1956 A. Ghidiglia Quintavalle, *La Galleria Nazionale*, Bologna 1956.
- La galleria delle arti* 2007 *La galleria delle arti dell'Accademia di Parma: Parma 1752-2007*, a cura di M. Dall'Acqua - L. Fornari Schianchi, Parma 2007.
- Luynes 1865 C.P. d'Albert duc de Luynes, *Mémoires sur la cour de Louis XV (1735-1758)*, éd. par L. Dussieux - E. Soulié, XII, Paris 1865.
- Maddalena 2008 C. Maddalena, *Le regole del principe. Fisco, clero, riforme a Parma e Piacenza (1756-1771)*, Milano 2008.
- Malinverni 2008 A. Malinverni, *Sui ritratti di Luisa Elisabetta di Borbone, duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla (1748-1759)*, «Acme» 61 (2008), pp. 158-186.

- Malinverni 2009 A. Malinverni, *Sulle lettere di Luisa Elisabetta alla contessa di Tolosa*, «Archivio storico per le Province parmensi», s. IV, 60 (2009), pp. 488-509.
- Malinverni c.s. A. Malinverni, *Un miroir de France en Italie (1749-1759). La politique des arts chez Lvoise Elisabeth de Bourbon duchesse de Parme*, «Annales du Centre Ledoux», in corso di stampa.
- Mostra 1922 Comune di Firenze, *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, Catalogo, Roma - Milano - Firenze 1922².
- Pacia 2005 A. Pacia, *Alexandre Roslin e Giuseppe Baldrighi tra Parma e Parigi*, «Aurea Parma» 89 (2005), pp. 379-396.
- Peinture 1987 *Peinture, sculpture et arts décoratifs européens et américains*, Catalogue du Musée des Beaux-Arts du Canada, sous la dir. de M. Laskin - M. Pantazzi, Ottawa 1987.
- Petitot 1997 *Petitot: un artista del Settecento europeo a Parma* (Parma, 6 apr. - 29 giu. 1997), con saggi a cura di G. Cusatelli, schede a cura di G. Cirillo, Parma 1997.
- Principi in posa 2006 *Principi in posa. Ritratti del Settecento alla Galleria Nazionale di Parma. Nuove acquisizioni e restauri* (Parma, 20 gen. - 17 apr. 2006), a cura di D. Gasparotto - M. Giusto, Cinisello B. (MI) 2006.