

# Il pastello nel Settecento europeo tra sapere scientifico e pratica artistica

Alice Ottazzi

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France / Università degli Studi di Torino, Italia

**Abstract** The study of several French, British and Italian art treatises, articles, essays, and correspondences (mainly from the seventeenth and eighteenth centuries) leads to the analysis of the art of pastel as an example of the relation between scientific knowledge and artistic practice. The importance of following strictly specific recipes, as for the fixative methods as well, reveals not only the presence of a pragmatic purpose, but also aesthetic motives that could be connected to the development of the pastel practice in eighteenth-century Europe.

**Keywords** Pastel practice. Pigments. Recipes. Eighteenth century. Scientific knowledge.

Nel 1709, in occasione della lettura del suo *Traité de la pratique de la peinture* davanti all'assemblea dell'*Académie Royale des Sciences*,<sup>1</sup> Philippe de la Hire (1640-1718) non manca di citare brevemente l'arte del pastello:

Il y a encore une espece de dessein qui represente les couleurs naturelles, mais seulement avec des craions de couleur qu'on appelle *Pastels*. Ces craions de Pastel se font avec toutes sortes de couleurs, & l'on en fait differentes nuances ou teintes en mêlant les couleurs avec le plâtre broïé très-fin & mêlé d'un peu de ceruse ou de blanc de craie [...]. On mélange toutes ces couleurs sur le papier en les frottant d'abord legerement avec des estompes de cotton, car ces pastels doivent être de la consistence à peu

près que la craie de Champagne médiocrement tendre ; [...] Comme toutes ces couleurs tiennent fort peu sur le papier, on est obligé de couvrir les desseins ou tableaux faits au pastel, d'une glace bien transparente & sans couleur, ce qui leur donne une espece de vernix, & rend les couleurs plus douces à la vûë. Ce travail est commode en ce qu'on le quitte & on le reprend quand on veut sans aucun appareil, & on le retouche aussi & on le finit tant qu'on veut.<sup>2</sup>

Publicato nel 1730 all'interno delle *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences*, il passaggio non solo mette in rilievo aspetti pratici, tecnici e teorici con lo scopo di tramandarne la conoscenza,<sup>3</sup> ma risulta anche una testimonianza - sottolineata inoltre dal contesto di pubblicazione - della com-

<sup>1</sup> Su Philippe de la Hire si vedano Pinault 1988 e Becchi, Rousteau-Chambon, Sakarovitch 2013.

<sup>2</sup> De La Hire 1730, 662-3.

<sup>3</sup> De La Hire 1730, 637-8. Si veda anche Burns 2007, 21.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted	2020-09-15
Accepted	2020-09-16
Published	2020-12-11

## Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Ottazzi, A. (2020). "Il pastello nel Settecento europeo tra sapere scientifico e pratica artistica". *Venezia Arti*, n.s., 29, 89-96.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2020/01/005

penetrazione tra sapere scientifico e artistico nella pratica del pastello. Con il termine 'pastello' si indica sia la tecnica disegnativa polverulenta, sia il *medium* grafico. Inteso quale strumento, esso si presenta come un trinomio di carica, legante e pigmento, la cui preparazione non permetteva errori.<sup>4</sup> Il procedimento per formare i pastelli era infatti piuttosto complesso: prevedeva la riduzione in polvere di un pigmento, alla quale si aggiungeva prima una carica inerte - con la quale si creavano le differenti sfumature -, poi un legante, per formare una specie di pasta. Si andavano poi a creare dei piccoli bastoncini con le mani, i quali venivano lasciati seccare lentamente per poi essere riposti in una scatola apposita per proteggerli dagli urti. Gli elementi dovevano dunque essere calibrati con esattezza, seguendo ricette specifiche, in modo da ottenere uno strumento, da un lato abbastanza resistente alla pressione della mano, ma dall'altro sufficientemente duttile da adattarsi alle esigenze dell'artista.

Sebbene i primi accenni sull'impiego del pastello siano ascrivibili a Benvenuto Cellini (1500-1571)<sup>5</sup> e, poco dopo, a Petrus Gregorius (ca 1540-ca 1617),<sup>6</sup> a partire dal XVII secolo la trattatistica inizia ad includere informazioni specifiche sulla composizione di questi strumenti. La versione del 1628 di *Miniatura, or the art of limning* sembra essere uno dei primi trattati a elencare diversi ingredienti utili alla preparazione dei pastelli. L'autore, Edward Norgate (1581-1650), arricchisce inoltre il testo con consigli sul loro impiego, suggerendo talvolta i pigmenti più idonei:

As far example, if yow are to use a Pastill for a browne Complexion, grind uppon your stone Serouse. Red leade (or if yow please virmillion

for that is a Collour more usefull in this kinde of worke then In Lymning) English oker and a little Pinke [...]. The Collours most difficulte to worke in thus kinde, is Crimson, which is made of Lake, and that is a light and hard Colloure; Insteade of that yow must use India Lake, or Rossett, observing ever to mix white Cerouse with all your other Collours or Shadowes whatsoever. [...] Tempering your Greenes with white, Pinke, Bise. Masticott, Smalte & Indicoe to make them high, deepe, or light as yow please.<sup>7</sup>

Tali raccomandazioni vengono riprese nelle decadi successive anche da altri trattatisti britannici, tra i quali William Sanderson<sup>8</sup> (1586-1676), Alexander Browne<sup>9</sup> (ca 1659-1706), William Salmon<sup>10</sup> (1644-1713) o Edward Luttrell (1650-1737). Quest'ultimo si sofferma in particolare sulla durezza dei singoli pigmenti aggiungendo che con l'ocra, la terra d'ombra bruciata, lo *stil de grain* o la cocciniglia, si potevano produrre direttamente dei pastelli, mentre gli altri elementi sono o troppo duri (*Cherry-stone black* e *Ivory black*) o troppo soffici (*India Red*, *Flake white*, nerofumo etc.) e necessitano quindi di ulteriori componenti per poter essere lavorati, come d'altronde le polveri di vermiglio, ultramarino, ossido di piombo e orpimento.<sup>11</sup>

La trattatistica francese di fine Seicento, invece, resta più vaga nella descrizione di ogni singolo ingrediente, limitandosi a elencare le cariche e i leganti più comuni e prestando maggiore attenzione al processo di fabbricazione.<sup>12</sup> Una lista di circa trenta ingredienti appare soltanto nel 1708, grazie alla pubblicazione di un primo trattato sulla pittura a pastello, annesso al *Traité de la peinture en miniature* attribuito al pittore francese Claude

<sup>4</sup> La letteratura sull'arte del pastello è molto vasta. Nonostante il contributo di Sée 1911, i primi studi che propongono un'analisi dello sviluppo del pastello emergono principalmente in ambito francese: Ratouis de Limay 1925, 1946; Monnier 1983. Per un'analisi dei pigmenti minerali o animali per la produzione di pastelli, Schwartz et al. 1984. Thea Burns ha dedicato diversi articoli alla tecnica del pastello, per questioni di sintesi si rinvia in questa sede al suo volume Burns 2007. Tra i contributi più recenti: Shelley 2002; Monbeig Goguel 2009; Shelley, Baetjer 2011; Burns, Saunier 2014; Burns 2018. Tra le opere fondamentali per uno studio delle tecniche grafiche si rinvia a Watrous 1957; Meder 1978; James et al. 1991; Tordella 2009.

<sup>5</sup> «Alcune volte si è fatto pastelli grossi quanto una penna da scrivere, i quali si fanno di biacca con un poco di gomma arabica» (Milanesi 1857, 215). Il passaggio è citato in Tordella 2009, 114, 154. Cf. Burns 2007, 4.

<sup>6</sup> Meder 1978, 100; Schwartz et al. 1984, 123-4; Corrigan 1991, 56; Tordella 2009, 114, 154-5. Cf. Burns 2007, 5-6.

<sup>7</sup> Norgate 1977, 231-2. Alcuni passaggi sulla tecnica del pastello vengono omessi nell'edizione successiva del trattato pubblicata nel 1648, Jeffares, [www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf](http://www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf), 4.

<sup>8</sup> Sanderson 1658, 77-80. Alcuni estratti del testo sono riportati anche in Tordella 2009, 179-81. Si veda inoltre Harley 1982, 15.

<sup>9</sup> La prima edizione del testo di Browne riporta una ricetta per il pastello marrone praticamente identica a quella proposta da Norgate; Browne 1669, 92. La questione dei pigmenti rossi e verdi è invece introdotta nella seconda edizione, Browne 1675, 27. Si veda anche Harley 1982, 15-17.

<sup>10</sup> Se la prima edizione del *Poligraphice* datata al 1672 dona una breve ricetta per la composizione dei cosiddetti «*Pastils* [...] of several Colours», la quinta edizione introduce ricette per pastelli di diversi colori, Salmon 1685, cap. II, 4-7. Su Salmon si veda Harley 1982, 17-18; Jeffares 2016, 8.

<sup>11</sup> Luttrell 1683, 39-40. Manoscritto non pubblicato, citato in Shelley 2002, 4, e trascritto in parte in Jeffares, [www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf](http://www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf), 9-10.

<sup>12</sup> De Piles 1684, 91-6; Corneille 1694, *ad vocem*.

Boutet.<sup>13</sup> Anonimo, dunque, il testo offre al lettore una vasta panoramica delle combinazioni possibili per ottenere «tant des Couleurs [...] que de leur Teintes & Nuances».<sup>14</sup> Mediante la raffigurazione di due schemi circolari divisi in settori colorati, che si ricollegano al disco newtoniano,<sup>15</sup> l'autore traduce graficamente ciò che egli definisce come l'*Encyclopédie des couleurs*: nel primo schema sono descritti i quattro colori primari (giallo, rosso, cremisi e blu)<sup>16</sup> e i tre colori composti (arancione, viola e verde), mentre nel secondo sono illustrati i cinque colori derivati dall'unione dei precedenti sette (giallo dorato, un'altra tonalità di rosso, porpora, verde mare e verde giallastro).<sup>17</sup> Infine, per ognuno dei dodici colori che compongono l'*Encyclopédie des couleurs*, vengono proposti altri cinque impasti per ulteriori gradazioni, portando dunque a sessanta il numero di *nuances* fruibili dall'artista. Per esempio, per il colore detto 'giallo dorato':<sup>18</sup>

- Jaune doré
1. Massicot doré
  2. Massicot doré, Occre jaune & peu de Mine
  3. Occre jaune, Stil de grain clair & peu de Mine
  5. Stil de grain brun & Mine ; ou bien Occre brun et Lacque
  6. Terre d'Ombre & Lacque ; ou bien Stil de grain brun & Brun Rouge

Sebbene non vi siano indicazioni sulle quantità degli ingredienti – le proporzioni sono infatti detta-

te dall'ordine di scrittura –,<sup>19</sup> la grande precisione nella descrizione di ogni singolo composto rivela la natura di questo trattato, redatto per coloro che si avvicinavano alla pratica del pastello quale esercizio amatoriale.<sup>20</sup> I 'segreti di bottega' erano infatti tramandati da maestro ad allievo e, come testimoniato dagli ormai celebri esempi della corrispondenza di Christiaan Huygens (1629-1695)<sup>21</sup> e di Rosalba Carriera (1673-1757),<sup>22</sup> gli artisti già possedevano la conoscenza pratica per la fabbricazione di pastelli di buona qualità. Nonostante il progressivo incremento del commercio di materiali per la pratica artistica a partire dalla fine del XVII secolo,<sup>23</sup> i trattati continuarono a consigliare per tutto il Settecento di confezionare i pastelli autonomamente.

L'illustrazione in maniera sistematica di ogni singola *nuance* è ripresa, ancora più dettagliatamente, in una sezione di *Method of learning to draw in perspective, made easy*, pubblicato anonimamente nel 1735 in Inghilterra per i tipi di John Peele. Come sottolineato da Neil Jeffares, lo stesso capitolo appare, nel medesimo anno, all'interno del *Dictionary polygraphicum* di John Barrow (1713-post 1774) e, nel 1749, in *Arts companion, or A new assistant for the ingenious*.<sup>24</sup> Il giallo, per esempio, è diviso in sette diverse gradazioni – di seguito le prime due:

*First. Take some Grounds of Starch and Flour of Brimstone, mix them well with a Knife upon*

**13** Boutet 1708. Il trattato sul pastello è alle pp. 149-74, mentre la lista degli ingredienti è a p. 155. Se gli specialisti si riferiscono a tale volume come un'opera di Boutet (Meder 1978; Kosek 1998; Burns 2007), la sua autorialità è talvolta messa in discussione. Cf. Kuehni 2010.

**14** Boutet 1708, 157-8.

**15** La letteratura su tali questioni è molto vasta; circa le relazioni tra le teorie sul colore di Newton e la pratica degli artisti si veda Shapiro 1994.

**16** «Mais comme il y a deux sortes de Rouge primitifs, l'un tenant du Jaune, comme le Rouge de Feu, ou de Vermillon, & l'autre du Bleu, comme le Rouge Cramoisi, ou de Lacque, on peut compter quatre Couleurs primitives» (Boutet 1708, 152-3). Già il fisico e mineralista fiammingo Anselmus de Boodt nel suo libro *Gemmarum et lapidum historia*, pubblicato nel 1609, introdusse due rossi, uno tendente al giallo e l'altro al blu. Kuehni 2010, 7.

**17** Boutet 1708, 154-5. L'edizione del 1766 di Roger de Piles curata da Jombert riporta lo stesso passo della descrizione dei due cerchi e del sistema di colori primari e secondari, De Piles 1766, 186.

**18** Boutet 1708, 158.

**19** «Notez qu'il faut toujours mettre davantage des Couleurs qui sont nommées les premières, ainsi pour le Pourpre, il est dit qu'il faut prendre Laque & Outremer, & pour le Violet, Outremer & Laque ; cela veut dire que pour le Pourpre, il faut prendre plus de Laque que d'Outremer, & pour le Violet plus d'Outremer que de Laque, & ainsi des autres» (Boutet 1708, 162).

**20** Boutet 1708, 3.

**21** Citata in numerose occasioni dalla letteratura di settore, la missiva del 1663 di Lely in risposta alla lettera di Huygens offre una lunga descrizione dei materiali più adatti alla creazione di pastelli e una lista dettagliata dei differenti pigmenti e del modo di mescolarli. Huygens 1888-1950, 4: 361-2, 370-2. Si vedano anche Burns 2007, 18, 23-5; Tordella 2011, 86-7.

**22** In particolare le lettere tra Rosalba Carriera e Giovanbattista Casotti del 29 marzo e 26 aprile 1718, Sani 1985, 326, 329. Ulteriori informazioni sul metodo per comporre i pastelli dell'artista italiana, si trovano in un manoscritto recentemente pubblicato da Brusatin, Mandelli 2005.

**23** Ratouis de Limay 1946, *passim*; Kosek 1998, 5; Shelley 2002, 5; Burns 2007, 20; Shelley, Baetjer 2011, 20; Gombaud, Sauvage 2016, nel quale si offre una panoramica dei maggiori produttori di pastelli nell'Europa del Settecento.

**24** Barrow 1735, al lemma *Crayon*; *Arts companion* 1749, 18-28. Jeffares, [www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf](http://www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf), 15.

a polished Marble, so that they produce the Colour of Straw, or a Yellow as faintly will shew itself; then pour a little Milk to them, or a little pale Ale wort, till the Colour become like a Paste; then spread the Paste on a smooth piece of Chalk, with a broad Knife, till it is about the third Part of an Inch thick, and let it lie till 'tis half dry, then with a sharp Knife cut it in Lengths of an Inch and half, about the fourth Part of an Inch wide, and roll it thin between two little pieces of Board, till they are round like a Straw, and point them as I have directed for the Chalk. If you please you may use ground Chalk, instead of Grounds of Starch.

*2d Yellow.* It is made of yellow Oker, ground well with fair Water, and then dried and beat. Mix this with ground Chalk, in such Quantity as it will be a little deeper than the former Colour, and mix them up with pale Ale wort, in which a little white Sugar-candy may be dissolved: And make these Crayons as the former.<sup>25</sup>

Si inaugura così un modello di trattatistica in costante tensione verso una maggiore completezza di informazioni che possa sopperire alla mancanza sia di un'adeguata conoscenza fisica e chimica degli elementi, sia di una pratica artistica consolidata. In altri termini, se gli artisti si appoggiano alla propria esperienza, gli amatori e i dilettanti necessitano di una traccia da seguire. Si passa dunque da testi che mettono in scena il sapere, a testi che lo mettono a disposizione.

*The handmaid to the arts* (1758) di Robert Dossie (1717-1777) ne è un esempio eloquente poiché dedica un paragrafo ad ogni ingrediente, sia esso un pigmento, una carica o un legante. Inoltre dà fondamentali ragguagli sul possibile cambiamento cromatico di un determinato componente<sup>26</sup> oppure sulle affinità o i contrasti che la grande varietà di cariche inerti e leganti possono avere con ogni pigmento.<sup>27</sup> Sui pastelli gialli scrive:

The prepared orpiment, or pigment, called King's yellow, forms the brightness and fullest coloured

yellow crayon: but the poisonous quality, and yellow scent of it, are such faults as render it on the whole much inferior to that next mentioned.

The King's yellow may, however, be formed into a crayon with ale-wort inspissated by boiling, and the addition of gum tragacanth; but it must be dried without any heat.

The turpeth mineral well levigated, and washed over, makes a very fine crayon, of a cool, but very bright yellow colour. It may be treated for this end exactly in the manner above directed for vermilion.

Dutch pink and English pink make crayons of a pretty good yellow colour, but are not so secure from flying as the two abovementioned. When they are of a firm texture, they may be used as the chalk, without any other preparation than cutting them into a proper form: but where they are of a more soft and crumbly substance, they must be worked up with the inspissated ale-wort.

Yellow oker may also be formed into a crayon in the same manner as chalk; or it may be ground and washed over; and then used with the inspissated ale-wort.

More diluted teints of yellow may be procured by mixing chalk with any of the above-mentioned pigments; and forming them into crayons in the manner beforementioned for the Other colours.<sup>28</sup>

Il testo diventa la maggior autorità, nella seconda metà del XVIII secolo, per tali questioni nonché una risorsa documentaria consueta per il reperimento di indicazioni legate alla sfera artistica.<sup>29</sup>

Nel 1772, John Russell (1745-1806) pubblica a Londra *Elements of painting with crayons*. Sebbene prosegua nella stessa direzione degli altri testi precedentemente citati, Russell propone la ricetta per una pasta di base<sup>30</sup> alla quale viene aggiunto, in un secondo momento, il pigmento.<sup>31</sup> In luogo dell'indicazione di una combinazione di più pigmenti per ottenere diverse sfumature, il metodo del più celebre pastellista inglese del XVIII secolo prevede quindi

<sup>25</sup> *Method of learning* 1735, 19. Il testo è riprodotto interamente in Jeffares, [www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf](http://www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf), 15-17.

<sup>26</sup> «particularly rose pink, English pink, lake, and Prussian blue, which are apt to turn pale, and sometimes entirely lose their hue: and with respect to white, the use of flake white, or white lead is best avoided, on account of their frequently turning black» (Dossie 1758, 184).

<sup>27</sup> Si vedano inoltre i contributi di Corrigan 1991, 57; Shelley, Baetjer 2011, 17-18; Kosek 1998, 4, nota 32.

<sup>28</sup> Dossie 1758, 196.

<sup>29</sup> Harley 1982, 21-3.

<sup>30</sup> Russell 1772, 35-6.

<sup>31</sup> «The simple Colour being prepared, the next step is to compose the different Teints by a mixture with Whiting; the proportion to be observed consisting of twenty gradations to one, which may be clearly understood by the following directions. Take some of the simple Colour, and levigate it with Spirits of Wine, adding about one part of washed Whiting to three parts of Carmine, of which, when properly incorporated, make two parcels. The next gradation should be composed of equal quantities of Carmine and Whiting, of which four Crayons may be made. The third composition should have one fourth Carmine, and three fourths Whiting» (Russell 1772, 37-8).

la fabbricazione di una sola pasta per colore.<sup>32</sup> Questo procedimento è simile a quello che verrà descritto una decina d'anni dopo da Louis-Marie Blanquart de Septfontaines (1751-1830) all'interno del volume *Arts et Métiers Mécaniques* dell'*Encyclopedie méthodique*. Il discrimine è riscontrabile nella natura delle cariche poiché Septfontaines cita il *blanc de Troyes* e una particolare argilla utilizzata per formare le pipe da tabacco, la *terre à pipe*, mentre Russell indica solo il *whiting*, ovvero gesso e guscio d'uovo pestato.<sup>33</sup>

L'opera più importante per quanto riguarda la tecnica del pastello viene pubblicata nel 1788, per i tipi di Defer de Maison neuve, sotto il titolo di *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*. L'autore, inizialmente anonimo, si rivela essere Paul-Roman de Chaperon (1732-1793). Nella prefazione al testo viene sottolineato il bisogno di un'impresa simile, che sopperisca alla mancanza di un testo dedicato esclusivamente al pastello, nel *mare magnum* delle pubblicazioni settecentesche. Lo scopo è quello di far luce su una delle tecniche più complesse con cui gli artisti abbiano dovuto misurarsi e per la quale è richiesto estremo interesse per le questioni inerenti alla preparazione degli strumenti e la loro messa in pratica. Probabilmente mosso da una volontà di semplificazione delle indicazioni, Chaperon indica nel secondo capitolo la necessità di possedere soltanto una decina di pigmenti,<sup>34</sup> per i quali si appresta poi all'analisi minuziosa delle «diverses manipulations qu'exigent les différentes substances».<sup>35</sup> L'attenzione portata dai trattatisti non solo alla descrizione delle ricette, ma anche alla conformazione fisica dei bastoncini di pastello riflette l'esigenza dell'artista di possedere uno strumento malleabi-

le, non fragile, ma sufficientemente morbido per lasciare una traccia sul supporto cartaceo. Tale aspetto viene inoltre enfatizzato nei testi che trattano dei diversi metodi per fissare il pastello sulla carta: numerose sono infatti le testimonianze settecentesche sulla fragilità delle opere a pastello danneggiate dalla precoce perdita di materia polverulenta, ciò che porta ad una partecipazione attiva degli artisti, e degli uomini di scienza, nella creazione di fissativi adatti per la pittura a pastello.<sup>36</sup>

La buona consistenza del bastoncino a pastello permette inoltre di ottenere quella particolare freschezza e luminosità dei colori denominata dai trattatisti francesi come *le velouté*. Antoine-Joseph Pernety (1716-1801) nel suo *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (1757) introduce questa questione come elemento fondamentale nel processo di apprezzamento del pastello poiché tale caratteristica visiva accentua il gioco percettivo di resa fedele della pelle umana, acquistando un ulteriore valore nella ritrattistica, genere prediletto della tecnica a pastello.<sup>37</sup> La *ressemblance*, che qui partecipa alla volontà accademica dell'imitazione della natura, si qualifica a livello ottico sia attraverso il carattere vellutato appena evocato, sia mediante l'ampia gamma di colori disponibili: se nel 1708 il *Traité de la peinture au pastel* offre al lettore ricette per sessanta gradazioni differenti, nel 1772 Russell ne conta duecentottanta.<sup>38</sup> Oltre a Pernety, anche Charles-Antoine Jombert evidenzia tali qualità, rese possibili grazie al perfezionamento, occorso durante il XVIII secolo, della conoscenza nell'uso dei vari ingredienti per la creazione dei pastelli:

Plusieurs peintres de nos jours, tels que MM. de la Tour, Roslin, Lundberg, Perronneau, &c. ont

<sup>32</sup> La ricetta per il giallo e le sue gradazioni è dunque la seguente: «KING'S-YELLOW. Is the most useful and the most brilliant, levigated with Spirits of Wine, and compose the different Teints as before directed. Yellow Oker and Naples yellow ground with spirits will make useful Crayons» (Russell 1772, 41).

<sup>33</sup> Blanquart de Septfontaines 1789, 62. Anche il *Dictionarium* di Barrow espone nel dettaglio due metodi precisi di fabbricazione dei pastelli: il primo, contiene del gesso di Parigi o alabastro calcinato; il secondo, (*tobacco pipe clay*), Barrow 1735, al lemma *Crayon*. Watrous 1957, 114; Kosek 1998, 4.

<sup>34</sup> «Craye de Troies [...] Ochre jaune [...] Ochre de rue [...] stil grain jaune ou doré [...] cinabre [...] carmin [...] laque fine carminée [...] bleu de Prusse [...] terre d'ombre [...] terre de Cologne [...] noir d'ivoire» (Chaperon 1788, 28-9). Si veda inoltre Gombaud, Sauvage 2016, 117-20.

<sup>35</sup> Questo è il titolo del terzo capitolo, Chaperon 1788, 45. Le informazioni per ogni colore sono estremamente dettagliate: per esempio, al giallo sono dedicate trentadue pagine, Chaperon 1788, 76-108.

<sup>36</sup> La questione delle ricette dei fissativi per pastelli e dei diversi procedimenti di fissaggio è troppo vasta per essere trattata in questa sede. Per una panoramica si rinvia a Schwartz et al. 1984, 132; Ellis 1996; Burns 1998, 2007, 145-52; Coural 2009; mi permetto di rinviare anche al mio recente contributo: Ottazzi 2017.

<sup>37</sup> «l'espece de velouté que forme cette poussiere est plus propre que toute autre peinture à représenter les étoffes, & le moëlleux avec la fraîcheur des carnations; la couleur en paroît plus vraie; mais pour réussir parfaitement, il faut être extrêmement habile» e ancora «La Peinture au pastel a une grande vivacité & un velouté qui approche de plus près celui du naturel que dans les autres espèces de Peinture» (Pernety 1757, CXXVIII, 445). Jeffares, [www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf](http://www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf), 22.

<sup>38</sup> Kosek 1998, 7; Shelley 2002, 5-6; Burns 2007, 23. La necessità di possedere una grande varietà di pastelli di diverse gradazioni cromatiche, tali da poter ottenere tutte le sfumature necessarie all'imitazione della natura, è una questione sollevata anche in *Arts companion* 1749, 26. Si veda inoltre Gombaud, Sauvage 2016 per un approfondimento sul noto fabbricante di pastelli svizzero Bernard Stoupan. Su Stoupan si rinvia anche a Currat 2018.

porté cette sorte de peinture à un très haut degré de perfection, leurs portraits au pastel ne cèdent en rien aux tableaux peints à huile, soit pour la vérité avec laquelle ils ont rendu la nature, soit pour la force & la vivacité des couleurs.<sup>39</sup>

Questo passaggio è testimonianza inoltre del dibattito, in atto lungo tutto il Settecento, circa la predominanza della pittura ad olio sul pastello – in particolare nella ritrattistica –, dibattito che ingloba ad un tempo la controversia sulla natura stessa della tecnica a pastello, considerata talvolta come disegno, talvolta come pittura. Tale dialettica riflette, in effetti, l'evoluzione del pastello, da strumento ausiliario alla creazione, impiegato per la definizione dell'apparato cromatico, a opera d'arte autonoma. Se alla fine del XVII secolo De Piles dichiara la preminenza della pittura ad olio,<sup>40</sup> un secolo più tardi Jacques Lacombe, nel *Dictionnaire encyclopédique* (1792), afferma invece l'assoluta superiorità del pastello «pour la vivacité, fraîcheur et l'éclat du colo-

ris & la fidélité de l'imitation».<sup>41</sup> Sebbene Lacombe non prosegua il proprio discorso con una celebrazione sull'arte del pastello, ma piuttosto con una descrizione minuziosa dei procedimenti di fabbricazione dei pastelli e dei procedimenti di fissaggio, diverse sono le voci che alla fine del Settecento ne esaltano le qualità artistiche ed estetiche. Nel 1788, per esempio, Chaperon scrive che nessun altro genere artistico eguaglia il pastello nell'imitazione della natura e che qualora vi sia una mancanza di forza («force»), caratteristica evocata da De Piles, essa è da ritrovare nella mano dell'artista.<sup>42</sup> Nello stesso anno della pubblicazione del dizionario di Lacombe, nel *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* di Claude Henri Watelet e Pierre Charles Lévesque, Jean-Baptiste-Claude Robin ritorna anch'egli sulla questione dell'imitazione della natura<sup>43</sup> come ideale a cui aspirare affinché il pastello possa affermare la propria posizione quale genere artistico, proprio attraverso il sapiente uso del colore.

<sup>39</sup> De Piles 1766, 283. Jeffares cita tale passaggio in un'altra edizione di Roger de Piles a cura di Charles-Antoine Jombert père pubblicata nel 1767. Jeffares 2016-, 35.

<sup>40</sup> «pour ceux dont la pratique dans le Coloris n'est pas excellente, rien n'est plus dangereux que le Pastel, lequel ne peut imiter ainsi que fait la Peinture à huile la force la vigueur du naturel, & c'est sans doute à cause de cette imperfection, qu'on dit indifféremment dessiner au Pastel & peindre au Pastel» (De Piles 1684, 96).

<sup>41</sup> Lacombe 1792, 771.

<sup>42</sup> «Aucun autre [genere artistico] n'approche autant de la nature. Aucun ne produit des tons si vrais. C'est de la chair, c'est Flore, c'est l'Aurore. S'il n'a pas quelquefois autant de force que la Peinture à l'huile, c'est moins sa faute que celle de la main qui l'employe» (Chaperon 1788, 13). Citato in Burns 2018, 17.

<sup>43</sup> «Si l'on ne considéroit comme peinture que celle qui s'opère avec le pinceau, le pastel en seroit exclu, & regardé comme un simple dessin; mais il suffit que le résultat de l'ouvrage montre une imitation de la nature, par le moyen de matières colorées pour tenir rang dans les manières de peindre» (Watelet, Lévesque 1792, 4: 651). Citato in Jeffares, [www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf](http://www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf), 91.

## Bibliografia

### Fonti primarie

- Arts companion, or A new assistant for the ingenious (1749). Dublin.
- Barrow, J. (1735). *Dictionarium Polygraphicum: Or, The Whole Body of Arts Regularly Digested*. 2 vols. London.
- Blanquart de Septfontaines, L.M. (1789). «Pastels et les crayons de diverses espèces. (Art de composer les)». *L'Encyclopédie méthodique... Arts et Métiers Mécaniques*. Paris, 62-6.
- Boutet, C. (1708). *Traité de la Peinture en Mignature. Pour apprendre aisément à Peindre sans Maître. Au quel on a ajouté Un petit Traité de la Peinture au Pastel*. La Haye.
- Browne, A. (1669). *Ars pictoria, or an Academy treating of drawing, painting, limning and etching*. London.
- Browne, A. (1675). *Ars Pictoria: or an Academy Treating of Drawing, Painting, Limning, Etching. The Second Edition, Corrected and Enlarged by the Author*. London.
- Chaperon, P.R. (1788). *Traité de la peinture au Pastel, du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer; avec l'indication d'un grand nombre des couleur*. Paris.
- Corneille, T. (1694). *Dictionnaire des arts et des sciences*. Paris.
- De La Hire, P. (1730). «Traité de la pratique de la peinture». *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences (1666-1699)*, 9, 637-730.
- De Piles, R. (1684). *Eléments de peinture pratique*. Paris.
- De Piles, R. (1766). *Les premiers éléments de peinture pratique. Nouvelle édition entièrement refondue et augmentée considérablement par Charles-Antoine Jombert père*. Amsterdam; Leipzig.
- Dossie, R. (1758). *The Handmaid of the Arts*. London.
- Huygens, C. (1888-1950). *Œuvres complètes*. Le Haye.
- Lacombe, J. (1792). *Dictionnaire encyclopédique des amusements des sciences mathématiques et physiques, des procédés curieux des arts, des tours récréatifs et subtils de la magie blanche, et des découvertes ingénieuses et variées de l'industrie*. Paris.
- Luttrell, E. (1683). *Epitome of painting, containing breife directions for drawing, painting, limning and cryoons*. Unpublished ms., Yale Center for British Art, NE1815. L88 E65 1683.
- Method of learning to draw in perspective, made easy* (1735). London.
- Norgate, E. (1997). *Miniatura, or the Art of Limning*. Ed. by J.M. Muller and J. Murrell. New Haven.
- Russell, J. (1772). *Elements of painting with crayons*. London.
- Salmon, W. (1685). *Poligraphice, or, The art of drawing, engraving, etching, limning, painting, washing, varnishing, colouring, and dying in three books*. London.
- Watelet, C.H.; Lévesque, P.C. (1792). *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*. 4 vols. Paris.

### Fonti secondarie

- Becchi, A.; Rousteau-Chambon, H.; Sakarovich, J. (éds) (2013). *Philippe de La Hire 1640-1718 entre architecture et sciences*. Paris.
- Brusatin, M.; Mandelli, V. (2005). *Maniere diverse per formare i colori nella pittura tratte dalle memorie manoscritte della Rosalba Carriera*. Milano.
- Burns, T. (1998). «The Political Construction of Fragility and French Arts Policy Around 1750». Roy, A.; Smith, P. (eds), *Painting Techniques: History, Materials and studio practice, Contribution to the Dublin Congress*. London, 190-3.
- Burns, T. (2007). *The Invention of Pastel Painting*. London.
- Burns, T. (2018). «Matte Surfaces: Meaning for Audiences of 18th-Century Pastel Portraits and the Implications for their Care Today». *Kermes*, 29(101-102), 17-23.
- Burns, T.; Saunier, P. (2014). *L'Art du pastel*. Paris.
- Corrigan, C. (1991). «Le tecniche del disegno». James, C. et al. (a cura di), *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi*. Firenze, 51-63.
- Coural, N. (2009). «Aperçu sur les fixatifs des pastels au XVIIIe siècle». *Support tracé: revue de l'association pour la recherche sur les arts graphiques*, 9, 24-9.
- Curat, C. (2018). «Bernard-Augustin Stoupan: l'art de la fabrication des pastels». Wuhrmann, S.; Couvreur, A. (a cura di), *Pastels, du 16e au 21e siècle = Catalogo della mostra* (Losanna, 2 febbraio-21 marzo 2018). Losanna, 57-60.
- Ellis, M.H. (1996). «The Shifting Function of Artists' Fixatives». *Journal of the American Institute for Conservation*, 35, 239-54.
- Gombaud, C.; Sauvage, L. (2016). «Liotard, Stoupan and the Colours Available to 18th-Century European Artists». Eyb-Green, S. et al. (eds), *Sources on Art Technology. Back to Basics = Proceedings of the Sixth Symposium of the ICOM-CC Working Group for Art Technology Source Research, held at the Rijksmuseum* (Amsterdam, 16-17 June 2014). London, 115-23.
- Harley, R.D. (1982). *Artists' Pigments c. 1600-1835. A Study in English Documentary Sources*. London.
- James, C. et al. (a cura di) (1991). *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi*. Firenze.
- Jeffares, N. (2016-). «Treatises & other historical texts related to Pastels & pastellists». *Pastels & pastellists website*. Updated 17 November 2019. <http://www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf>.
- Kosek, J.M. (1998). «The Heyday of Pastels in the Eighteenth Century». *The Paper Conservator: The Journal of the Institute of Paper Conservation*, 22, 1-9.
- Kuehni, R.G. (2010). *Traité de la peinture au pastel. An English translation with a speculative essay on its authorship*. <http://www.iscc-archive.org/pdf/TraitePastel.pdf>.
- Meder, J. (1978). *The Mastery of Drawings*. Transl. by W. Ames. New York. Transl. of: *Die Handzeichnungen. Ihre Technik und Entwicklung*. Wien, 1919.
- Milanesi, C. (a cura di) (1857). *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*. Firenze.
- Monbeig Goguel, C. (2009). «Pour une histoire du pastel en Italie. Pratique des artistes, passion des

- collectionneurs». *Support tracé: revue de l'association pour la recherche sur les arts graphiques*, 9, 32-40.
- Monnier, G. (1983). *Le Pastel*. Genève.
- Ottazzi, A. (2017). «Témoignages d'une condicio sine qua non. La réception des procédés de fixage des pastels dans la littérature artistique du XVIIIe siècle». Jouve, B.; Delaporte, A. (éds), *Réception critique de la restauration. XVIIIe-XXe siècles*. Paris, 23-30.
- Pinault, M. (1988). «Note sur Philippe de La Hyre». Rosenberg, P.; Thuillier, J. (éds), *Laurent de La Hire 1606-1656. L'homme et l'œuvre*. Milano, 76-80.
- Ratouis de Limay, P. (1925). *Les pastels du XVIIe et du XVIIIe siècle*. Paris.
- Ratouis de Limay, P. (1946). *Le Pastel en France au XVIIIe siècle*. Paris.
- Sani, B. (1985). *Rosalba Carriera: lettere, diari, frammenti*. 2 voll. Firenze.
- Sée, R.R.M. (1911). *English pastels 1750-1830*. London.
- Shapiro, A.E. (1994). «Artists' Colors and Newton's Colors». *Isis*, 85, 600-30.
- Shelley, M. (2002). «An Aesthetic Overview of the Pastel Palette: 1500-1900». Stratis, H.K.; Salvesen, B. (eds). *The Broad Spectrum. Studies in the Materials, Techniques, and Conservation of Color on Paper*. London, 2-9.
- Shelley, M; Baetjer, K. (2011). *Pastel Portraits: Images of 18th-Century Europe*. London.
- Tordella, P.G. (2009). *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*. Milano.
- Tordella, P.G. (2011). *Ottavio Leoni e la ritrattistica a disegno protobarocca*. Firenze.
- Watrous, J. (1957). *The Craft of Old-Master Drawings*. Madison.