L. A. ROSA

LA TECNICA DELLA PITTURA

DAI PRIMORDI AI NOSTRI GIORNI

SOCIETÀ EDITRICE
LIBRARIA - MILANO

LA TECNICA DELLA PITTURA

DAI TEMPI PREISTORICI AD OGGI

LEONE AUGUSTO ROSA

LA TECNICA DELLA PITTURA

DAI TEMPI PREISTORICI AD OGGI



SOCIETÀ EDITRICE LIBRARIA - MILANO
VIA AUSONIO, 22
1937-XV

PROPRIETÀ LETTERARIA

Milano 1937. — Tip. Società Editrice Libraria

INDICE DEI CAPITOLI

PARTE PRIMA.

Introduzione ..... pag. 3
La Pittura Paleolitica ..... » 16
La Pittura Egiziana ..... » 22
La Pittura Greca e l'Etrusca ..... » 28
La Pittura Romana ..... » 35
La Pittura Medievale ..... » 58
La Pittura della Rinascenza ..... » 78
I Giganti ..... » 87
I Grandi Veneti del '500 ..... » 101
La Pittura del '600 e '700 ..... » 112
La Pittura del Milleottocento ..... » 123
Il Divisionismo ..... » 136

PARTE SECONDA.

La Pittura ad olio ..... pag. 160
Oli ed Essenze ..... » 166
Vernici Grasse e Magre ..... » 175
I Colori ..... » 189
Verifica dei colori e loro alterazioni ..... » 195
Pitture Miste ..... » 204
Tavole e Tele ..... » 214
Altri piani di appoggio ..... » 225
Dell'esecuzione coi colori ad olio ..... » 230
Le Velature ..... » 235
La Pittura a fresco ..... » 240
Cartoni — Colori per l'affresco ..... » 250
Esecuzione dell'affresco ..... » 258
Sgraffito — Fresco-secco — Falso fresco ..... » 269
La Pittura minerale ..... » 271
La Pittura a tempera ..... » 277
La Pittura ad encausto ..... » 291
La Pittura ad acquarello ..... » 303
La Miniatura ..... » 315
La Pittura a pastello ..... » 317

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Pag. 14 Veronese, « Le Nozze di Cana » (Museo del Louvre, Parigi).
» 17 Mano stampata sulla roccia (Epoca paleolitica). Grotta di Altamira, Spagna.
» 17 Mano contornata (Epoca paleolitica). Caverna di Castillo, Spagna.
» 18 Toro, cervi, cavallo (Epoca paleolitica). Grotte di Covalanas e Altamira.
» 19 Bisonte (Epoca paleolitica). Caverna di Font de Gaume, Francia.
» 20 Cavallo in corsa (Epoca paleolitica). Caverna di Font de Gaume.
» 21 Bisonte policromo (Epoca paleolitica). Grotta di Altamira.
» 23 Pittore tibetano che dipinge. Museo Guimet, Parigi.
» 24 Il dio Horus (particolare di stela egizia dipinta). Museo del Cairo.
» 25 Cignani, Allegoria (particolare). Regia Pinacoteca di Torino.
» 26 Le Figlie di Amenothes IV, pittura egiziana da El-Amarna.
» 27 Regola per ingrandire proporzionalmente una superfice data.
» 27 Schema per la costruzione di una testa secondo Villard di Honnecourt.
» 29 Morta eroicizzata (da Pesto), Museo di Napoli.
» 30 Frammento di pittura romana (Epoca Repubblicana). Museo di Conservatori, Roma.
» 37 Macchiette di un paesaggio romano. Museo delle Terme, Roma.
» 38 Disegno di G. B. Tiepolo. Galleria Corsini, Roma.
» 38 Tempera ellenistica-egiziana (particolare). Louvre, Parigi.
» 39 Eucausto (?) ellenistico-egiziano. Galleria Nazionale, Londra.
» 40 « Genietto », Pittura romana. Antiquarium, Roma.
» 41 Effetto di luce normale su di una palla.
» 42 Leighton « Ero » (particolare). Corporazione di Manchester.
» 43 Maschera (particolare di decorazione murale). Pompei.
» 43 « Maschera » (particolare di pittura romana). Museo di Napoli.
» 45 Parete di casa romana. Museo delle Terme. Roma.
» 46 « Achille », Particolare della Resa di Briseide. Museo di Napoli.
» 48 « Maschera » particolare di parete di casa romana. Museo delle Terme, Roma.
Pag. 49 « Maschera » (preparazione). Museo delle Terme. Roma.
» 49 « Maschera di Satiro » (preparazione). Museo delle Terme, Roma.
» 50 « Sacerdotessa » (?), Pittura romana. Museo delle Terme, Roma.
» 51 « Genio del padrone della Casa dei Vettii ». Pompei.
» 52 Ulisse rampogna Achille. Palazzo di Domiziano, Roma.
» 53 Cavallo (da Urna etrusca dipinta). Museo di Tarquinia.
» 54 Dea con specchio. Particolare di parete dipinta. Museo delle Terme, Roma.
» 56 « Giovane incoronato », Particolare di pittura romana. Museo di Napoli.
» 60 « Testa di Santo », Pittura del IX sec. S. Maria Egiziaca, Roma.
» 61 Madonna bizantina (VI-VII sec.). Chiesa di S. Clemente, Roma.
» 62 « Apostolo », Particolare dell'« Assunta » del IX sec. S. Clemente, Roma.
» 62 Mano di una Madonna del X sec. S. Maria d'Aracoeli, Roma.
» 64 « Cristo bizantino », XI sec. Collezione privata, Parigi.
» 64 Cristo bizantino del XIV sec. Pinacoteca Vaticana, Roma.
» 65 Madonna del XII sec. (particolare). S. Maria del Perpetuo Soccorso, Roma.
» 67 Particolare del « Miracolo del Mar Nero » XI sec. S. Clemente, Roma.
» 69 Disegno di Villard di Honnecourt. Biblioteca Nazionale, Parigi.
» 69 Disegno di Villard di Honnecourt. Biblioteca Nazionale, Parigi.
» 70 Regola per disegnare una testa di putto vista di profilo. Rubens (?).
» 70 Regola per disegnare una testa di putto vista di fronte. Rubens (?).
» 70 Disegno di Leonardo (?) dal De Divina Proportione di Fra Luca Pacioli.
» 70 Linee d'inviluppo.
» 70 Linee di contrasto.
» 71 Schema del Yin e del Yang secondo le regole cinesi.
» 71 Ramo eseguito secondo la regola del Yin e del Yang.
» 71 Ramificazioni più angolari secondo la medesima regola.
» 71 Ramo più complesso sempre secondo i principi del Yin e del Yang.

Pag. 71 Costruzione di un'ornato indiano in quattro tempi.
» 72 *Preparazione di una testa d'angelo secondo* il procedimento del Cavallini. Chiesa di S. Cecilia, Roma.
» 75 Scuola di Michelangelo « Madonna ». Galleria Nazionale, Londra.
» 79 Paolo Uccello « Adamo ed Eva ». Chiostro di S. Maria Novella, Firenze.
» 80 G. P. Rizzi, « Madonna con Bambino ». Galleria Brera. Milano.
» 82 G. Bellini « Pietà ». Galleria degli Uffizi, Firenze.
» 83 van Eyck « S. Barbara ». Galleria di Anversa.
» 84 Scuola Michelangiolesca « Deposizione ». Galleria Nazionale, Londra.
» 85 Cima da Conegliano, « Madonna e Santi », Galleria di Edimburgo.
» 88 Leonardo, « S. Gerolamo ». Pinacoteca Vaticana, Roma.
» 89 Leonardo, « I Re Magi » (particolare). Galleria degli Uffizi, Firenze.
» 90 Leonardo, « I Re Magi » (particolare). Galleria degli Uffizi, Firenze.
» *91 Fra Bartolomeo* « Madonna e Santi » (particolare). Museo di S. Marco, Firenze.
» 92 Pseudo Fra Bartolomeo « Madonna ». Istituto Courtauld, Londra.
» 93 Rembrandt, « Susanna e i vecchioni ». Museo Imperatore Federico, Berlino.
» 94 Melozzo da Forlì, Particolare di un frammento ». Pinacoteca Vaticana, Roma.
» 95 Correggio, « Allegoria ». Galleria Doria, Roma.
» 98 Michelangiolo, Particolare del « Giudizio Finale. Cappella Sistina, Roma.
» 102 Tiziano, « Laura Dianti e Alfonso d'Este, Museo del Louvre, Parigi.
» *103 Scuola del Tiziano, Madonna (incompiuta).* Galleria degli Uffizi, Firenze.
» 104 Tiziano, « Particolare dell'Assunta ». Chiesa dei Frari, Venezia.
» 105 T. Cremona, « Studio ». Collezione Privata, Milano.
» 106 Fra Sebastiano del Piombo « Ritratto di Paolo III. Museo di Napoli.
» 107 Vermeer, « Pittore al lavoro ». Galleria del Conte Czernin, Vienna.
» 107 Ignoto cinquecentista, « S. Luca e la Madonna », Galleria S. Luca, Roma.
» 108 Rubens, Appannatura della tavola.
» 108 Rubens, Particolare dello « Studio pel S. *Giorgio », Louvre, Parigi.*
» 110 Luini, Madonna e Santi » (particolare), Galleria Brera, Milano.
» 113 Rubens, « I Fauni ». Pinacoteca d'Arte Antica. Monaco di Baviera.
» 113 Rubens, « Ritratto del figlio ». Galleria Lichtenstein, Vienna.
» 114 Rubens, « La vittoria di Enrico IV » (particolare), Uffizi, Firenze.
» *115* Tiziano, « Cristo alla colonna ». Galleria Borghese, Roma.
» 117 Gainsborough, « Ritratto delle figlie ». Galleria Nazionale, Londra.
» 120-121 G. B. Tiepolo (?), « Madonna ». Accademia Albertina, Torino.
» 123 Turner, « Naufragio ». Galleria Tate, Londra.
» 123 Turner, « Laguna », Galleria Tate, Londra.
» 124 Turner. Preparazione del « Notturno », Galleria Tate, Londra.
Pag. 125 Giulio Ferrari, « Bozzetto scenografico ». Collezione dell'Autore.
» *129 David, « Le Jeu du paume ». Palazzo di* Versailles.
» 131 S. J. Salomon, Quattro studi didattici eseguiti pel libro: « The practice of oil painting ».
» 133 L. A. Rosa, Studio. Proprietà privata.
» 134 Hodler, « Il boscaiolo » (particolare). Museo di Winterthur.
» 139 Domenichino, « La Verità ». S. Andrea della Valle, Roma.
» 140 Canaletto, Particolare tratto da una « Veduta di Venezia », Galleria Corsini, Roma.
» 141 Segantini, Particolare del quadro « Alla Stanga », Galleria d'Arte Moderna, Roma.
» *142 Pennellate di tinte diverse sovrapposte e* applicate a guisa di nevicata.
» 143 Disposizione a stella dei colori dello spettro.
» 144 Esempi di colori messi a divisionismo e dei medesimi mescolati insieme e applicati a pasta e a velatura.
» 146 Pellizza da Volpedo, Preparazione del « Giro tondo ». Galleria d'Arte Moderna, Milano.
» 147 Pellizza da Volpedo, Particolare del « Campo fiorito ». Galleria d'Arte Moderna, Roma.
» 148 Pellizza da Volpedo, Particolare del « Sole » Galleria d'Arte Moderna, Roma.
» 149 Esempio di divisionismo su *tela mesticata* di marrone.
» 149 Divisionismo su mestica di ocra gialla.
» 149 Divisionismo su mestica rosa.
» 151 Morbelli, Preparazione del « Natale » della Galleria d'Arte Moderna di Torino.
» 152 Morbelli, Particolare del « Natale » (I e II tempo). Palazzo Pesaro, Venezia.
» 153 Morbelli, « Natale ». Palazzo Pesaro, Venezia.
» *154* L. A. Rosa, « Studio ».
» 154 Pennellate sollevate a guisa di piccole montagne.
» 163 Velasquez, « Ritratto d'Isabella di Bourbon ». Prado, Madrid.
» 163 Ingres, « L'Apoteosi di Omero » (particolare). Louvre, Parigi.
» 196 Lastra di porfido con relativo macinello.
» 196 Altra forma di macinello.
» 200 Leonardo, « La Gioconda » (particolare del viso), Louvre, Parigi.
» 200 Leonardo, « La Gioconda » (particolare di una mano). Louvre, Parigi.
» 206 Durer, « Ritratto di Holzschuer ». Museo *Imperatore Federico, Berlino.*
» 207 Strato di colore ad olio raggrinzito e dilacerato.
» 210 Procaccini « Madonna » (particolare).
» 211 L. A. Rosa, « Studio incompleto » (pennellate di soffusione).
» 215 Esempio di commissura delle tavole.
» 215 Rafforzamento delle tavole.
» 215 Altro tipo di rafforzamento.
» 215 Rafforzamento a graticola.
» 221 Sagoma razionale da darsi ai telai.
» 221 Sagoma sbagliata che si dà ai telai.
» 222 Telaio di forma complessa.
» 222 Telaio pieghevole.
» *223 Telai per quinte di teatro.*
» 223 Tanaglia speciale per stirare le tele.
» 231 Colore adagiato con la spatola.
» 231 Pennellate grasse.
» 232 Rembrandt, « Particolare di una mano ».
» 233 Franz Hals, Particolare di una mano.

Pag. 237 Tampone per distendere i colori ad olio.
» 241 Muro a reparto stagno.
» 246 Intonaci del Bacciccia nella Chiesa del Gesù di Roma.
» 247 Bacciccia, « La Caduta dei Vizi ». Chiesa del Gesù, Roma.
» 251 Scuola di Paolo Uccello, Affresco in rovina. Chiostro verde di S. M. Novella, Firenze.
» 251 Pozzo, Schema per l'uso di un reticolato.
» 252 Raffaello. Porzione del cartone che ha servito per « Il Sogno del Cavaliere », Galleria Nazionale, Londra.
» 252 Spolvero del suddetto cartone sulla tavola a gesso.
» 252 Raffaello, Porzione del quadro « Il sogno del Cavaliere », Galleria Nazionale, Londra.
» 254 Raffaello. Particolare della « Scuola di Atene », Stanza della Signatura, Vaticano, Roma.
» 255 Cimabue, « Crocefissione » (particolare), Chiesa del Santo, Assisi.
» 259 Raffaello, « Eraclito » (particolare della « Scuola d'Atene »), Stanza della Signatura, Vaticano, Roma.
Pag. 261 Michelangelo, « Eva » (particolare della volta). Cappella Sistina, Roma.
» 262 Signorelli, « Autoritratto ». Particolare degli affreschi del Duomo di Orvieto.
» 263 Pier della Francesca, Particolare degli affreschi del S. Francesco di Arezzo.
» 265 Sezione di uno dei pennacchi della cupola del S. Giovanni di Parma dipinto dal Correggio.
» 266 Michelangelo, « S. Andrea » (dal Giudizio Finale). Cappella Sistina, Roma,
» 279 Esempio di scenario a rete.
» 280 Tavolozza per colori a tempera.
» 289 Ignoto francese, Guazzo.
» 295 Costruzione di un muro secondo i dettami di Vitruvio.
» 296 Battitore per intonaco.
» 303 Piatto-tavolozza per acquarello.
» 307 Schema di certe pennellate ad acquarello.
» 314 Lampada a spirito per acquarello al fuoco.

PARTE PRIMA

INTRODUZIONE

Poca favilla gran fiamma seconda
DANTE.

Parrebbe che dopo tanti trattati, ricettari, monografie, opuscoli, note ed articoli che si sono scritti sulla pittura dai tempi più antichi ai giorni nostri, non vi fosse altro da aggiungere, che l'argomento dovesse ritenersi esaurito, che fosse impossibile scoprirne di più, ovvero che bastasse soltanto leggere quanto fu scritto, per trovare ogni possibile spiegazione tecnica nelle minime particolarità. Invece sfogliando la voluminosa letteratura del passato non si trova altro, in genere, che delle eterne geremie sulla decadenza dell'Arte, degli infiniti filosofismi per provare che la Pittura è superiore alle altre Arti, che il Disegno è superiore al Colore; migliaia di nozioni più o meno esatte sulla prospettiva, sull'anatomia, sulla fisionomia o sul significato simbolico dei colori, sulle leggi che reggono la composizione, migliaia di consigli morali e culturali per i giovani, rampogne per i colleghi, gran sfoggio di conoscenze letterarie, ma salvo qualche rara ricetta, spesso incompleta o mal copiata, e qualche indicazione oscura, si ricava ben poco circa i procedimenti usati dai vari pittori, sulle precauzioni che avevano adottate, sul modo con cui sceglievano, dosavano, preparavano, adoperavano il materiale pittorico, su tutte quelle conoscenze insomma che noi si desidererebbe così vivamente sapere con esattezza e di cui, sopratutto oggigiorno, si avrebbe così impellente bisogno.

Anche il famoso trattato di Leonardo non fa eccezione, ed il pittore che credesse trovare in esso, più che in tutto l'altro ammasso di carta scritta sulla pittura, si troverebbe subito completamente deluso.

Forse se non fossero andati dispersi gli antichi trattati greci (1) di cui ci rimane sicura notizia, si sarebbe trovato in essi molto di ciò che farebbe al caso nostro, ma siamo invece ridotti a scervellarci su alcuni rari manoscritti medievali e della Rinascenza che cerchiamo di commentare aiutandoci con le poche lettere di qualche artista, con le note delle spese di alcuni committenti e di alcuni pittori, e con gli incompleti accenni su cose pittoriche che troviamo sparsi nei libri degli storici e dei poeti.

---

(1) Sappiamo infatti che Eufranore di Corinto, Artemidore di Caria, Bularco, Melanzio ed Apelle avevano scritto dei trattati sulla pittura. Si dice anzi che Apelle avesse scritto sotto forma di ammaestramento rivolto a Perseo suo allievo e quindi assai probabilmente in maniera didattica piana e completa (vedi PLINIO, *Hist.*, lib. XXXV e XL; DIOGENE LAERZIO, *Vita di Polemone*).

Eppure, non essendoci di meglio, è appunto raccogliendo pazientemente questa documentazione minuta e frammentaria che ogni giorno più si rivelano alcuni dati tecnici i quali comprovano la bellezza dell'esecuzione e la solidità dei quadri che si conservano nei Musei e nelle Gallerie a cui le indagini chimiche e microscopiche dei moderni scienziati contribuiscono oggi a dare miglior luce.

Ad ogni modo, qualunque si sia il risultato che si ricava da queste letture e da questi studî, si avrà quello almeno che lungi dal confermarci nella superficiale e popolare credenza che gli antichi avessero delle misteriose conoscenze perdute ormai per sempre, che possedessero segreti per fabbricare delle sostanze coloranti inalterabili, al cui paragone le nostre sarebbero nulla, che possedessero un'unica sapienza tradizionale con basi incrollabili tramandate da maestro a scolaro, si constaterà invece che la verità è ben altra e cioè che il loro materiale era riconosciuto tutt'altro che solido, la loro tradizione, niente affatto unica, e meno ancora conosciuta da tutti.

Gli antichi erano portati più di noi moderni ad interessarsi di tecnica perchè l'industria allora non era così sviluppata come è oggidì ed i pittori, obbligati a macinarsi le polveri colorate, a fabbricarsi le tavole e le tele, a purificarsi gli olî, a fondersi le vernici e le colle, finivano col prendervi passione, e pur di perfezionare il proprio materiale li vediamo coltivare preziose amicizie, sostenere lunghi viaggi per informarsi sui procedimenti usati in altri paesi e non risparmiare fatiche e ricerche onde combattere gli annerimenti degli olî, gli ingiallimenti delle vernici, l'alterazione delle tinte, per far vibrare queste al massimo grado possibile ed ottenere sempre più verità artistica, splendore e durevolezza.

Per noi che generalmente viviamo così solitari nei nostri Studi, è certo commovente immaginarci la vita patriarcale delle vecchie « botteghe » quale ce la rivelano le antiche stampe (1) ed i quadri; tuttavia non bisogna troppo illuderci su queste apparenze, poichè la gelosia di mestiere si annidava anche in quei petti e l'amore dell'interesse sorpassava a volte quello della bellezza. Forse molto merito va dato alle Corporazioni che non scherzavano con coloro i quali usavano del materiale scadente ed alterabile, per cui i Maestri a loro volta non tolleravano libertà di sorta nè sciattezza dai loro allievi e questi crescevano nell'Arte con un regime che li addestrava all'esattezza ed alla probità pittorica. Oltre a ciò anche il sentimento religioso doveva contribuire non poco a far sì che le esecuzioni fossero accurate (2) e l'arte perfetta, credendosi a quei tempi che col ben dipingere un soggetto religioso si sarebbe guadagnato il Paradiso.

---

(1) Tipiche, fra le altre, le stampe di Agostino dei Musi che ci mostrano il Bandinelli che studia con i suoi allievi nelle lunghe serate d'inverno.

(2) Di fatto in Rumania ed in Bulgaria, dove vivevano fino a poco tempo fa le vecchie usanze medievali, i giovani che si dedicavano alla pittura venivano consacrati all'arte con solenni benedizioni, e i maestri prima di mettersi all'opera pregavano, digiunavano, si comunicavano, accendevano dei ceri presso il lavoro e se la pittura riusciva bene si credeva che qualche Santo avesse assistito e vivificato il dipinto (vedi PETRESCO, *L'Art de la Fresque*, 1931).

Pure in India, secondo quel che si legge nel Vishnudharmottara (VI o VII sec.), il pittore doveva attendere un giorno di buon auspicio, vestirsi di bianco, pensare a Dio, fare atto di onore ai Brahmini ed ai Maestri, ed infine concentrarsi in meditazione prima d'incominciare a dipingere.

Bisogna anche far grande parte all'orgoglio personale, allo spirito di dignità (1) ed alla buona rinomanza della « bottega » a cui allora tenevano molto gli artisti.

Con tutto ciò vediamo che sin dalla più remota antichità (come si legge nei libri e come testimonia il papiro egiziano di Leyda) si è sentito il bisogno di scrivere dei trattati sulla pittura, il che prova che anche a quei tempi antichi si poteva dire come a quelli dell'Armenini (XVI sec.) *che la saggia maniera di dipingere era previlegio di pochi e gelosamente tenuta segreta.*

Nel Medio Evo la cultura era in mano di un numero ben limitato di persone, sopratutto di frati, che avevano quindi anche monopolizzata la sapienza chimica e farmaceutica del tempo, e generalmente a frati gli artisti secolari si rivolgevano per avere colori speciali, diluenti eccezionali e i segreti per purificarli e comporli (2).

Ma in che consistevano insomma questi segreti? Nel Medio Evo si aveva gran stima di Dioscoride (3), di Galeno, di Teofrasto, s'interrogavano i libri di Plinio e di Vitruvio e siccome ciò non bastava si ricercava e si meditava su ogni accenno, su ogni parola che si riferissero alla pittura e che si trovassero disseminati nelle opere di Apuleio, di Cicerone, di Pausania, di Platone, di Stazio, di Varrone, nonchè negli scritti dei Padri cristiani: Anastasio, Basilio, Crisostomo, Eusebio, Niceforo, Procopio, Tertulliano ecc. E di fatto leggendo i manoscritti di Ezio (V sec.) ,di Eraclio (VIII sec.?), dell'Anonimo di Lucca (IX sec.), di Teofilo, di Saint Audemar, di De Alcerio, di La Begue, di Dionigi di Furna (tutti dell'XI sec.) o la « Mappae Clavicula » (XII o XIII sec.) e se si vuole il Manoscritto Veneziano del British Museum e il Codice Napoletano (del XIV

---

(1) Vedremo in seguito con quanta cura preparassero ed eseguissero i loro lavori, e come i migliori operassero non solo secondo il guadagno, ma secondo le regole dell'arte. Quando non erano sufficientemente pagati si consolavano col dire come Cennini: « *che Iddio e Nostra Donna ne farà di bene all'anima e al corpo* » oppure se filosofi come Leonardo: « *Il grande amore viene dalla grande cognitione della cosa che si ama e se tu non la conoscerai, poco o nulla la potrai amare e se tu l'ami per il bene che ti aspetti da lei e non la sua somma virtù, tu fai come il cane che fa festa e mena la coda alzandosi verso colui che li può dare un osso* ». Anche gli artisti ed artigiani dell'Asia non risultano in genere meno amanti della propria Arte, nè meno onesti; Hokusai fatto vecchio soleva dire: « *Dall'età di sei anni ho avuto la smania del disegno a 73 credo di avere ora acquistata qualche conoscenza della struttura vera delle cose e quando avrò 80 anni avrò fatti altri progressi talchè a 90 anni potrò dire di avere penetrato il mistero vero delle cose; ma solo quando avrò 110 anni tutto ciò che farò, sia pure una sola macchia o una linea, sarà della vita* » (HOKUSAI, Prefazione alla raccolta delle *Cento vedute del Fuji*, oppure L. AUBERT, *Les Maitres de l'estampe japonaise*, Paris, 1914). Con ogni probabilità egli credeva nella magìa e nel potere regale della volontà; ad ogni modo questo discorso, qualunque ne sia il riposto significato, rivela pur sempre di quanto amore e di quanta eroica abnegazione fosse animato questo artista. Basta poi il giuramento degli operai indiani per provare quanta probità e coscienza mettessero anch'essi nel proprio mestiere: « *Giuro per il fuoco, per gli elementi, per i miei genitori, per le Divinità, pel Dio vivente, che voglio esser falegname a fine di creare a beneficio degli uomini, della bellezza e dell'utilità* (e prendendo in mano gli arnesi da lavoro) *che non prostituirò questi utensili* » (D. G. MUKERJI, *Brahmane et Paria*, Paris, 1928). I tessitori non erano da meno e solevano eseguire i disegni delle loro stoffe e dei loro tappeti accompagnandoli con speciali canti consacrati. Ogni disegno aveva la sua canzone. Ma l'Arte è in decadenza anche in Asia e Mukerij avendo domandato a un tessitore anziano perchè non insegnasse gli antichi canti ai giovani rispose: « *Per quale ragione usare una canzone per un disegno insensibile?!* » (D. G. MUKERJI, *Le visage de mon Frère*, Paris, 1929).

(2) Di fatto nel libro del Cennini si legge: « .... *Ne troverai assai ricette e spezialmente pigliando amistà di frati* ». Ed è a frati che vediamo ancora rivolgersi Perugino, Raffaello e tanti altri celebri artisti per avere oli ben purificati e di quei colori ottenuti « *per archimia* », che fossero veramente solidi e puri; e sono opera di frati la maggior parte dei trattati e dei ricettari manoscritti che sono giunti a noi.

(3) I nomi di autori greci e latini, dato l'uso comune, li scriveremo sempre italianizzati.

sec.), quelli di Bologna, di Strasburgo, di Padova e di Bruxelles, nonchè quelli tedeschi ed il manoscritto della Marciana (che sono del XV sec.), (1) si può constatare in modo evidente l'influenza che ebbero quegli antichi scrittori nel Medio Evo e nella Rinascenza. Ma possiamo subito aggiungere anche la testimonianza di Bartolomeo Facio (1456) il quale assicurava che Van Eyck (1385-1441) aveva tratto il suo famoso nuovo metodo studiando i libri di Plinio. Sono quindi le scoperte tratte con tanta pazienza dai testi classici, le intuizioni risvegliate dalla loro lettura, che esperimentate poi accuratamente (2) formavano la base di questi segreti i cui possessori generalmente li divulgavano contro voglia. Come si vede, proprio lo stesso sistema di ricerca, le stesse fonti a cui attingiamo noi moderni, la stessa manìa del segreto che vige tuttora presso i nostri inventori, i nostri fabbricanti e presso i nostri artisti odierni, tutti animati o dal sentimento egoistico e superbo di essere i migliori o da quello sadico di lasciare gli altri nella sofferenza e nelle difficoltà da cui essi si sono liberati. Però anche allora, come si verifica pure oggigiorno, vi erano coloro che reagivano contro questa gretta manìa e si davano a divulgare tutto ciò che a stento erano venuti a conoscere ed è proprio toccante leggere nella introduzione del trattato di Teofilo (XI sec.): *Dio sa che non ho scritto le mie osservazioni nè per amore di lode, nè per desiderio di ricompense, che non ho sottratto nulla di prezioso e di raro per mezzo di una malignità gelosa, che non ho taciuto nulla riservandomelo per me solo* (3) ed è bello vedere il Cennini con quanta pazienza, sincerità e abnegazione si prodiga per scrivere un trattato chiaro e preciso, quanto fosse possibile (4).

Così dicasi di qualche altro, ma la storia dell'arte purtroppo è piuttosto piena di aneddoti riguardanti la gelosia di mestiere e pur lasciando da parte quello che si riferisce di Andrea del Castagno del quale si disse non aver indietreggiato neanche davanti all'assassinio pur di rimanere detentore unico di un segreto tecnico, e non facendo caso neppure di ciò che si dice del Pordenone il quale pare dipingesse sempre ben riparato e con la spada sguainata pronta a trafiggere l'indiscreto che volesse curiosare i suoi segreti procedimenti; tuttavia sappiamo certamente che Durer ci teneva ad essere solo a possedere il segreto di fare una vernice limpidissima *la quale non si guastava affatto*

(1) Gran parte di questi manoscritti si trovano riprodotti e tradotti nei poderosi volumi del BERGER, *Beiträge zur Entwickelungs-Geschichte der Maltechnik*, München, 1904-1909. Vedi anche L. MURATORI, *Antiquitates Italicae med. aevi*, T. II; *Archeologia*, T. XXXII, London, 1847; RASPE, *A critical essay on oil painting*, London, 1781; M.rs MERRIFIELD, *Original Treatises;* GUERRINI e RICCI, *Il libro dei colori*, Bologna, 1887; DIONISIO, « Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς » tradotto da G. SCHÄFER, « *Handbuch der Malerei vom Berge Athos* », Trier, 1855.

(2) Galeno metteva litargirio per ispessire e rendere essiccanti gli olî (*De Comp.*, lib. II) ed ecco i medioevali usare litargirio; Dioscoride dice di imbiancare l'olio di lino al sole (*De. Med. Mat.*, lib. II, cap. XXVIII) ed ecco l'uso generale di esporlo alla luce solare; Plinio parla di colori misti con l'uovo e latte di fico (che, aggiunge, tenere della natura dell'aceto (*Hist.*, lib. XXXIII, cap. 63)) ed ecco usarsi l'aceto nelle tempere all'ovo oltre che lattificio, e così via. Siccome non tutti leggevano bene il latino ed il greco e non tutti conoscevano le proprietà delle materie che usavano, ne sorgevano dei malintesi a volte salutari, ma a volte pietosi; quindi Teofilo può lamentarsi dell'olio di lino che gli essiccava lentamente perchè non aveva cognizione precisa di ciò che si era detto nei libri greci e non riusciva ad ovviare questo inconveniente e così via (THEOPHILUS PRESBYTER, *Diversarum artium schedula*, Ms.).

(3) Del *Schedula diversarum artium* di THEOPHILUS esistono diversi manoscritti, ma chi non voglia fare uno studio speciale sull'opera preziosa di questo celebre monaco può accontentarsi del volume pubblicato da CH. DE ESCALOPIER nel 1834, nel quale troverà oltre al testo completo latino, una traduzione francese.

(4) CENNINO CENNINI, *Il libro dell'Arte*, riveduto e corretto da R. Simi, Ed. Carrabba, Lanciano, s. d.

col volger del tempo (1), che il simpaticissimo Rubens non ha comunicato neppure al suo fidatissimo allievo Van Dyck come ottenesse un certo bianco d'argento inalterabile, che Bouguereau nascose a tutti la ricetta di un certo suo seccativo, che Decamps non rivelò, neanche al suo amico Papety, come ottenesse certi effetti all'acquarello (2), e così dicasi di tanti altri aneddoti documentati in modo indubbio (3) che ci rivelano all'evidenza questa morbosa gelosia; e molto ci deve pur esser di vero nei tanti racconti che si fanno di Van Eyck, di Antonello ecc., per non dire di tanti altri moderni le cui vite sono tutte avvolte nel mistero dei segreti. Anche vecchi insegnanti, che per moralità professionale dovrebbero essere più espansivi, ed artisti onorandi, che avendo raggiunta la celebrità dovrebbero essere più generosi, hanno l'animo persistentemente ingombro da questa triste passione. Personalmente ricordo ancora la penosa impressione che mi fece un professore quando lo vidi arrossire, rimanere interdetto e poi, confuso, tacere davanti a me che, ragazzetto di dodici o tredici anni, gli avevo con curiosa innocenza domandato per quale ragione avesse campito una sua tela con un misto di biacca e lacca di robbia. Il lettore troverà nel corso dell'opera il perchè di questo procedimento e verrà anche a sapere che tale miscela non è delle migliori e sarebbe da evitare; tuttavia per quel mio maestro, che ne conosceva l'efficacia ma non la traditrice insidia, esso costituiva un segreto capitale.

Potrei continuare a lungo parlando di ridicoli segreti confidatimi come espressione di particolare affetto e stima, di segreti davanti a cui trovai il più assoluto riserbo, di carte che mi sono state sottratte da amici intimi, ed infinite altre piccole miserie di cui non voglio affliggere oltre il lettore. Del resto questa grettezza pare talmente insita nell'animo umano che non vi è speranza di sradicarla, potendola constatare in tempi da noi remotissimi e non solo in Europa, ma anche presso i negri dell'Africa, dove il segreto dei colori si comunica soltanto agli iniziati di certe associazioni segrete, ed in Asia dove le famiglie tramandano i segreti tecnici soltanto ai discendenti, mai agli estranei, per cui, volendo, si potrebbe scrivere un grosso volume sull'argomento.

Ora sorrido di tutto ciò, ma nella mia prima gioventù è stata una vera ossessione il supporre che altri avessero a disposizione dei segreti preziosissimi e per anni mi gettai a capofitto nella ricerca di nuovi mezzi che potessero facilitare e nobilitare l'arte che studiavo con tanta passione, per cui da semplice pittore, sdoppiato in alchimista, sciolsi

---

(1) DÜRERS BRIEFE in *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und R.*, Tom III, Wien, 1872.

(2) Fu per caso infatti che Papety un giorno, vedendo tra i pennelli ed i colori di Decamps un pezzo di lardo, argui che era ingrassando leggermente le asperità della carta e lasciando intatti gli incavi e le filigrane che le tinte scivolando su quelle e condensandosi in questi formavano quegli effetti di muri vecchi, di pietre rudi, di scorze, ecc. che aveva tanto a lungo ammirato in Decamps e non gli era mai riuscito di imitare nè di sapere come si ottenessero (CH. BLANC, *Histoire des peintres*, Paris, 1905).

(3) Ad esempio quello di Bandinelli che malgrado fosse amicissimo di Andrea del Sarto aveva cercato in modo subdolo di scoprire la maniera con cui questi usava i colori, e che Andrea accortosene operò in modo da eluderne la curiosità (VASARI, *Vita del Bandinelli*). Requeno nel 1784 poteva dire anch'egli che la gelosia per custodire questi segreti arrivava al punto che i pittori del suo tempo non permettevano neppure « ai loro amici ed agli stessi figli di appressarsi quando dipingevano.... » e tutti i Direttori odierni di Gallerie ed i componenti delle Commissioni giudicatrici d'Arte sanno bene davanti a quanti segreti sono ancora oggi esclusi da gelosi pittori (REQUENO, *Saggi sul ristabilimento dell'antica Arte dei Greci e Romani pittori*, 2.ª ediz., Parma, 1787).

vernici, purificai olî, distillai essenze facendone combinazioni con colle, con gomme, con litargiri, con cere, con alcali, con svariati acidi ecc., sperimentando centinaia di antiche ricette, inventandone di nuove, ora con buoni risultati, ora con mediocri, ora con pessimi. Ma tutte queste ricerche, anche se possono dare più chiara conoscenza e maggior coscienza, hanno però anche il difetto di far perdere molto tempo prezioso. È bensì vero che se tutti non sperimentassero, non tentassero, non aspirassero strenuamente a qualcosa di meglio, non si troverebbe mai nulla di nuovo, nè si creerebbe mai nulla di bello; ma i giovani tengano ben presente che gli effetti che si possono ottenere con tempere speciali, più o meno si ottengono con la semplice e comune pittura ad olio, salvo differenze di tempo (dato che l'olio, purtroppo stenta assai ad asciugare) ma, con maggior sicurezza circa la durabilità delle opere nell'avvenire. Io ho tenuto d'occhio le pitture di tutti i reputati maghi della pittura moderna e di tutti gli istrioni di quest'arte ed ho constatato che tutte si alteravano e si screpolavano tristemente nel volgere di pochi anni, per la qual cosa nella maggior parte dei casi è un gran bene ignorare questi segreti (1). Nello scrivere questa pessimistica conclusione non intendo però negare che diverse invenzioni veramente preziose siano esistite; che qualche depuratore sicuro, qualche vernice chiarissima, elastica e capace di sfidare il tempo senza alterarsi, qualche colore meraviglioso e stabile sia stato effettivamente scoperto; poichè è cosa certa che sebbene le ricette siano scomparse con i loro gelosi inventori, nei quadri che essi hanno lasciato possiamo averne sicura prova. Però la maggior parte dei pittori del passato non aveva del materiale così perfetto; tuttavia le loro opere sono rimaste, e anche se un po' ingiallite od annerite, sono pur sempre meravigliose; per cui il vero segreto degli Antichi presi in massa, deve ricercarsi piuttosto nella logica degli strati di colore, nella maestrìa delle combinazioni e delle paste, nello scrupolo dell'esecuzione, nella pulizia, nella paziente messa in opera, insomma, nell'amore del mestiere e di tutte quelle conoscenze che anche oggigiorno ognuno potrebbe avere in modo sufficiente qualora si desse la pena di volerle attuare con abnegazione ed energia (2).

E la Pittura ha appunto anche un lato mestiere, un mestiere delicatissimo, apparentemente assai semplice, ma in verità molto complesso e che bisogna dominare famigliarizzandoci con esso, senza di che i lampi della genialità coloristica, l'ipersensibilità squisita del colore, l'interpretazione poetica degli effetti, non sono possibili.

Alcuni credono che le conoscenze tecniche vengano a paralizzare la vena artistica invece lungi dall'essere delle strettoie (non essendo altro in ultima analisi che il frutto di un'oculata esperienza e del buon senso), esse permettono anzi di ricavare dal materiale pittorico il massimo di quanto può dare. Quindi ciò che impedisce effettivamente

---

(1) Anche nei libri di buoni conoscitori si può trovare la conferma che la maggioranza dei segreti resi celebri battendo la gran cassa della stampa, hanno dato soltanto delle pitture caducissime.

(2) Studiare le gloriose antiche tecniche non vuol dire soltanto imitarle o consigliare d'imitarle. Imitandole possono tuttalpiù permettere di ottenere quelle colorazioni intense così care al colto pubblico e che fanno esclamare ai non competenti « ah i colori dei vecchi maestri! » e possono essere utilizzate per eseguire delle buone copie, mentre invece le si devono studiare per conoscere meglio le leggi che reggono i colori, per perfezionare la propria arte, per assicurare la solidità delle opere, per estrarne vita tecnica.

l'Arte è invece quel lavorare ingarbugliato, quel togliere e quel mettere senza previsione cosciente, quel tentare incerto che snerva il colore ed esaurisce la mente.

La tecnica quando è ben condotta diviene una specie di musica in cui scorrono dolcemente tutte le grazie del sentimento, tutta la potenza del pensiero, tutta l'irruenza della passione e con queste anche tutta quella somma di conoscenze scientifiche sussidiarie che, quando c'è forza sufficiente, si trasformano pur esse in poesia. Ecco il più gran segreto: saper transustanziare tutto in poesia, anche le nozioni scientifiche.

Per cui con i termini: « scorrevolezza » ed « irruenza » non s'intende affatto parlare di quelle banali abilità del pennello, di quella fatua o sfrontata facilità che sono invece espressione di un'anima assai mediocre o superficiale, ma di quella passione seria di ricerca, profonda, voluta strenuamente, di quella aspirazione eroica verso il meglio per andare sempre più avanti ed in alto, incuranti delle cadute e dello spasimo dell'attesa pur di riuscire a strappare qualcosa di nuovo alla Natura e fissare un lampo di bellezza.

Un aiuto serio l'Artista lo può ormai trovare in quella letteratura moderna che, massimamente in questi ultimi anni, è stata dedicata alla tecnica della pittura i cui volumi, essendo esclusivamente concentrati sul lato chimico-fisico di quest'arte, sono senza dubbio più corrispondenti ai nostri bisogni, poichè lasciano ai libri di prospettiva, di anatomia, di filosofia, di storia, ecc. i campi sussidiari a cui gli artisti si rivolgeranno a loro agio e piacimento, ma che sono ormai una cosa ben distinta da tutto ciò che si riferisce alla tecnica pittorica. Questa letteratura ha avuto dei precursori che furono dei veri apostoli, quali ad esempio l'Eastlake (1), il Merimée (2) e pochi altri, i cui volumi, tra l'indifferenza generale, vennero poi sfacciatamente plagiati da coloro che li seguirono. La semente per fortuna non andò persa, dato che tali autori erano veramente dotti e veramente serii; ed oggi chiunque ami ancora l'Arte deve constatare con gioia che finalmente l'indagine odierna si rivolge con sempre maggiore profondità e successo allo studio delle tecniche e del materiale pittorico. Gli studiosi moderni rivangando con una lettura più paziente e scrupolosa i vecchi libri e i dimenticati manoscritti, attanagliando la materia indomita con i mezzi potenti di cui oggi dispongono la chimica e la fisica, analizzando pazientemente le sostanze usuali, si son dati a tutt'uomo per scoprirne tutte le proprietà di esse e, non contenti, tentano di sperimentarne sistematicamente anche delle nuove, per trovare, se possibile, qualcosa di ancora più stabile, di più intenso e di più facile pratica. Ormai è una legione di sperimentatori e di indagatori che stringe assedio, e speriamo che presto essi abbiano ragione di tutte le resistenze che offre il materiale ribelle. Intanto però, malgrado la tenacia e l'intelligenza di tanti studiosi e malgrado tante vittorie, vi sono ancora molti preconcetti da combattere, molti malintesi da correggere, molti dati oscuri da sviscerare, per cui ognuno dovrebbe assecondare questo movimento portando il proprio contributo (3).

(1) *Materials for a History of Oil Painting*, London, 1847 di cui esiste una traduzione italiana col titolo: *Notizie e pensieri sopra la Storia della pittura ad olio*, Livorno, 1849.

(2) *La Peinture a l'huile*, Paris, 1830.

(3) È innegabile che i libri scritti dai pittori presentano sempre un lato un po' ingenuo, passionale ed empirico, mentre quelli scritti dai chimici sono più precisi e scientifici; purtroppo però non essendo aiutati dall'esperienza tecnica presentano anch'essi delle manchevolezze, per cui la perfezione si avrà in corso di

In quanto a me, conoscendo per esperienza attraverso quale calvario il pittore moderno debba passare per acquistare le cognizioni sufficienti per dipingere un po' più coscientemente e sapendo ancora quanto spasimo, quanta ansia, quanti tentennamenti l'attendono ogni giorno davanti al muro od al cavalletto, ho pensato che un volume essenzialmente pratico, scritto con sincerità, potrebbe facilitargli la penosa via e fargli risparmiare quell'energia che dovrebbe concentrare per scopi ben più alti.

Purtroppo sarò ben lungi dal risolvere tutti i problemi tecnici, e poi avrei dovuto poter viaggiare più a lungo, leggere tutti i libri che desideravo, e ricordare tutti i dati utili che sperimentai negli anni passati e che sono ormai svaniti dalla memoria. Per di più ho perso, durante il periodo della guerra, molti taccuini su cui prendevo degli appunti; tuttavia, so che malgrado queste deficienze, l'opera che ho intrappreso può non essere inutile. Essendo convinto che la maggioranza delle buone pitture si sono salvate non tanto in virtù della chimica speciale di segrete sostanze quanto per la logica degli strati (1) e la conoscenza del comune materiale, ho insistito su questo lato generalmente poco studiato ed a volte anche insospettato.

Con piede di piombo accompagnerò il lettore per il fondo tuttora mal sicuro delle conoscenze attuali, cercando di pervenire nel modo migliore a dare una visione esatta di tutte le possibilità a cui si adattano i colori. Seguendo gli anelli che congiungono le espressioni d'arte, sia nei periodi di evoluzione che in quelli d'involuzione, tenterò di dimostrare per quale ragione certe pitture risultarono migliori di certe altre; e partendo dalla descrizione delle tecniche semplicissime degli artisti primordiali arriverò per gradi fino a quelle calcolate più o meno scientificamente dei divisionisti. Con ciò non si deve intendere che abbia voluto scrivere una vera e propria storia della tecnica pittorica poichè il solo e vero scopo fu quello di descrivere nella maniera più chiara che mi fosse possibile i modi pratici delle varie esecuzioni e dimostrare l'uso che si è fatto del materiale per precisarne le leggi che lo reggono.

Prendendo in esame le pitture di ogni epoca e di ogni scuola andremo dunque alla scoperta dei varî sistemi; ed anatomizzando queste meraviglie delicate, questi fiori fra-

---

tempo col contributo di entrambi i campi o col sorgere di una mentalità sovrana a cui bisogna preparare il materiale. La tecnica bisognerebbe che ritornasse ad esser conosciuta ed amata da ogni pittore, almeno come l'era una volta, e che molti fossero coloro che lavorando coscientemente vi apportassero tutti quei perfezionamenti e quella sicurezza che resi noti libererebbero da tutte le incertezze e da tutti i dubbi.

(1) Le buone pitture furono infatti sempre eseguite con strati precisamente precalcolati e per provare questo asserto non solo abbiamo i quadri, ma abbiamo anche una certa documentazione scritta. Ad esempio potremmo citare le lettere del Durer (1471-1528) nelle quali dice di aver dipinto o di voler dipingere con 6 e persino 8 strati di colore sistematicamente sovrapposti. E che questi strati dovessero seguire dei principî logici precalcolati viene assicurato anche dall'ARMENINI (*Dei veri precetti*, lib. II) e dal CENNINI il quale rampognando i cattivi pittori scrive: « .... *E questi son quelli che non fanno differenza se si debba porre prima i chiari che gli scuri o i rossi prima delle carni siccome suol avvenire ai dubbiosi, ai meschini ed ai male risoluti* ». Parole queste che racchiudono molta esperienza e profondo sapere tecnico, e molto più di quello che a tutta prima possa sembrare ai non tecnici ed ai poco esperti. VASARI (nella *Vita del Perugino*) aggiunge: « *Queste tre tavole sono negli scuri e dove sono le ombre, crepate; e ciò avviene perchè quando si lavora il primo colore che si pone sopra la mestica (perciocchè 3 mani di colori si danno, l'un sopra l'altro) non è ben secco; onde poi col tempo nello seccarsi tirano per la grossezza loro, e vengono ad aver forza di fare que' crepati* ». Ad ogni modo si potrebbero citare ancora altri scritti, ma basterà avervi fatto accenno.

gili, esaminandone i lati che difesi dai battenti delle cornici lasciano meglio vedere il colore qual era in origine, ricercando le parti meno finite, soffermandoci davanti ai quadri rimasti incompleti ed a quelli rovinati dai caustici dei restauratori o scrostati dal tempo, ci renderemo conto delle calcolate stratificazioni e ci spiegheremo il perchè dei varî metodi nonchè del successo, sia per l'effetto pittorico, sia per la resistenza del quadro al morso del tempo.

Per quanto alcuni novellini possano a tutta prima esser sconcertati dalle nostre descrizioni e rimaner dubitosi davanti a molte asserzioni che a loro giungeranno inaspettate, essi devono fin d'ora tener presente che l'autore di questo libro non è un semplice studioso di libri e di quadri, ma un tecnico che alla pittura ha dedicato con abnegazione gran parte della sua vita e che quindi tutto ciò che dirà, quasi sempre è stato da lui lungamente sperimentato. Ad ogni modo, siccome ogni detto sarà comprovato dall'indicazione esatta dei quadri di cui si parla o da citazioni esattissime, il lettore dubitoso non avrà da far altro che recarsi nella biblioteca, nel museo o nella galleria indicati e controllare con i propri occhi, ovvero esperimentare lui stesso coi colori.

Purtroppo nel descrivere le pitture è talmente arduo esprimersi chiaramente, senza sviste, e sopratutto senza omissioni, che non deve meravigliare se ben pochi siano gli scrittori che sono riusciti ad esprimersi in modo limpido e sufficente, per cui non reputo affatto di essere riuscito perfetto, neanche da questo lato. Ad ogni modo, per non aggravare la cosa ed essere forse frainteso, come è avvenuto a tanti altri, raccomando di stare bene attenti, poichè ogni parola è stata calcolata e meditata prima di essere scritta e quindi non va presa alla leggera. Anche nel recarsi a controllare i quadri bisognerà essere molto prudenti prima di rifiutare le asserzioni da me fatte perchè la tecnica dei quadri non è sempre tanto facile a leggersi ed a seguirsi a prima vista, e ciò non tanto per l'altezza difficilmente raggiungibile o per la cattiva illuminazione degli ambienti in cui si trovano, quanto perchè l'ingiallimento delle vernici ne vela la fattura, e lo scrupolo di una esecuzione raffinatissima ha nascosto sovente in modo perfetto le sottostrutture (1). Per la qual cosa sarà necessario vedere e rivedere molti quadri del medesimo autore, o della sua scuola, per scoprirne esattamente il metodo. Tuttavia nei quadri che ho indicato sarà sempre lampante la visione della tecnica, sia perchè senza volerlo l'artista l'ha lasciata trapelare, sia perchè i guasti che ha subito l'opera permettono d'intravederla facilmente. Ma che malgrado ciò la lettura non sia facile lo prova il fatto che tanti pittori i quali si dedicano alla copia, sono capaci di stare anni ed anni dinanzi alle medesime pitture senza che mai un lampo di vera comprensione venga loro a rivelare le sapienti successioni degli strati, le magistrali preparazioni a mezzo dei quali furono formati, per cui si possono vedere questi pittori sempre lì impaniati nei laberinti più illogici, a pestare e ripestare le loro tele affaticate, senza riuscire a sollevare un sol velo.

La mancanza delle più elementari cognizioni tecniche è la sola causa di questo tragico stato di cose, e nelle scuole, non trovandosi più una sufficiente impostazione, è con ansia che ogni pittore deve formarsi tutto da sè, e siccome la penetrazione e l'intuizione non sempre si risvegliano, neppure attraverso la sofferenza della ricerca, ne conse-

(1) *Anche il più pratico ed agguerrito può scambiare facilmente uno strato con l'altro.*

guono quelle confusioni e quella impotenza così generali che ostacolano grandemente l'arte d'oggigiorno.

Non è da meravigliare quindi se sempre più si fa sentire il bisogno di trovare, almeno in un libro, le cognizioni di base che possano aiutare l'artista nel difficile compito.

Parlando di colori medievali eviterò di nominarli coi vecchi termini quali: electrum, folium, exdra, menesch e simili, che confonderebbero alcuni lettori e non sarebbero di alcuna pratica utilità; ed anche traducendo dai testi invece di prasino dirò verde scuro, invece di veneda dirò grigio scuro, invece di sinopia dirò terra rossa e così via. Sebbene vada incontro ad inconvenienti che non mi nascondo, ho preferito questa semplicità, alla incertezza e all'ingombro, che avrebbe portato la vecchia nomenclatura. Nell'esposto, sempre per riuscire chiaro a tutti, ho schematizzato le varie tecniche dividendole in tempi o strati ed ho insistito sulle leggi capitali affinchè ne venisse facilitata la comprensione e se ne potessero seguire meglio gli sviluppi, analizzarne le possibilità, catalogarne le varianti. Purtroppo in questo modo non riuscirò a descrivere tutte quelle delicatezze che i maestri hanno infuso nelle loro opere, dovute a mille raffinate intuizioni, a mille sapienti ritocchi e ripetizioni, ed anche, diciamolo pure, a mille fortuite causalità sapute da essi apprezzare a tempo e mantenere intatte; tutte cose che l'analisi non riesce sempre a scandire e la parola a precisare.

Per le ragioni suddette e per la voluta documentazione che segue serratamente lo svolgersi dell'argomento, il libro ne risulta molto arido e pesante, ed è per renderlo un po' meno indigesto che ho cercato di mettere in nota tutto quello che mi è stato possibile, per cui, se tra queste note se ne troverà qualcuna un pò troppo elementare si dovrà pensare che è stata messa affinchè il volume possa esser letto anche da persone non troppo familiari cogli studi d'arte. Però di regola tali note non saranno così semplici e neppure commenti culturali, ma nozioni di primissima importanza che formano col testo un tutto unico indissolubile. Quanto non si troverà nel testo sarà in nota e ciò che si troverà in nota non sarà nel testo, senza che questo implichi maggiore o minore importanza.

Nella seconda parte del volume mi sono occupato degli ingredienti e delle manipolazioni, scegliendo le ricette tra quelle da me comprovate o tra le migliori che si trovano negli scritti del Cennini (XV sec.) di Leonardo (XV sec.) del De Mayerne (XVII sec.) del Van Mander (XVI sec.), del Vasari (XVI sec.), del Lomazzo (XVI sec.), dell'Armenini (XVI sec.), de Pacheco (XVII sec.), del Palomino (XVII sec.) e di cento altri antichi e moderni di cui trovo piene le carte. Ne avrei potuto dare a profusione se non avessi reputato superfluo occuparmi delle varianti inutili. Forse non a tutte queste ricette ed indicazioni darei la mia incondizionata approvazione; ma avendo quella della loro epoca o quella di artisti le cui opere si sono conservate bene, non ho voluto privarne il lettore, al cui giudizio ed esperienza le affido.

D'altro canto siccome non ho voluto imporre le mie credenze, pure affermando le mie opinioni nei singoli casi sono stato molto largo poichè è stato mio scopo di dare un libro che facesse sanamente meditare sui dati tecnici, che aprisse la mente sulle leggi che reggono il buon dipingere e ne rivelasse con precisione le basi.

Non ho poi inteso affatto di formare dei coloristi o degli artisti; so benissimo cosa

sia Arte e cosa sia Colore per avere delle simili velleità; ma so ancora di quale vantaggio sia possedere la chiave della tecnica, e credo fermamente che senza questa non si possano avere delle idee chiare su di essa e quindi non ci si possa esprimere affatto o tutto al più ci si possa esprimere molto male e, nel migliore dei casi, troppo imperfettamente.

Soltanto i maniaci possono credere che per sola intuizione, come per uno stato di grazia, si possano sorvolare tutte le complesse difficoltà della pittura; gli ingenui possono pensare che se c'è l'animo d'artista i colori perverranno a fondersi secondo l'intima poesia, ma che questi siano discorsi superficiali di chi non conosce ancora cosa sia la Pittura lo prova la Storia dell'Arte e lo si vedrà da quel che segue e meglio ancora se si leggerà quello che hanno lasciato scritto e detto i più grandi artisti che, conoscendo cosa voglia dire « dipingere », ci hanno rivelato quali conti bisogna fare col materiale pittorico (1) e quanto sia necessario conoscerne le proprietà ed i lati deboli per domarlo e sfruttarlo nei limiti del possibile, senza andare oltre (2) e senza rimanere al di quà.

Seguendo delle teorie esoteriche o superficialmente letterarie si potranno avere dei bellissimi concetti sulla Pittura e limitarne l'arte ad una sola essenza di soggetto e di immaginazione poetica, ma purtroppo la cosa è più complessa e gran parte bisogna pur darla all'esecuzione e convincersi che una buona esecuzione può esser già per se stessa una poesia, tanto per certe sue proprietà ineffabili si può, con essa sola, riuscire a toccare il sublime umano. Prendete a caso un decimetro quadrato, ma anche meno, non dico di un affresco di Correggio, di Michelangelo o di Tiepolo, nè di una tavola di Rubens, di Van Eyck e che so io di altri Grandissimi ma anche semplicemente di qualche pittore secondario, che abbia conosciuto veramente il proprio mestiere, e sentirete che quel pezzo è per se stesso già un canto, che è una poesia dovuta esclusivamente all'esecuzione per quella sovranità di tocco e per quel certo non so che di sugoso, di potente, di magico che all'infuori quindi del soggetto, della maestosità delle immagini e della genialità creatrice dà una sensazione di chiara logica, di bellezza e di gioia. Il contrario avviene prendendo un decimetro quadrato di quelle pitture, senza cosciente direttiva, dovute ad artisti anche d'ingegno, ma impacciati, che lavorano senza precalcolare, affannati bensì a guardare la Natura ed a tentare di riportare sulla tela ciò che credono vedere di essa, ma impaniati dalle mille difficoltà, che non hanno saputo scandire nè dominare.

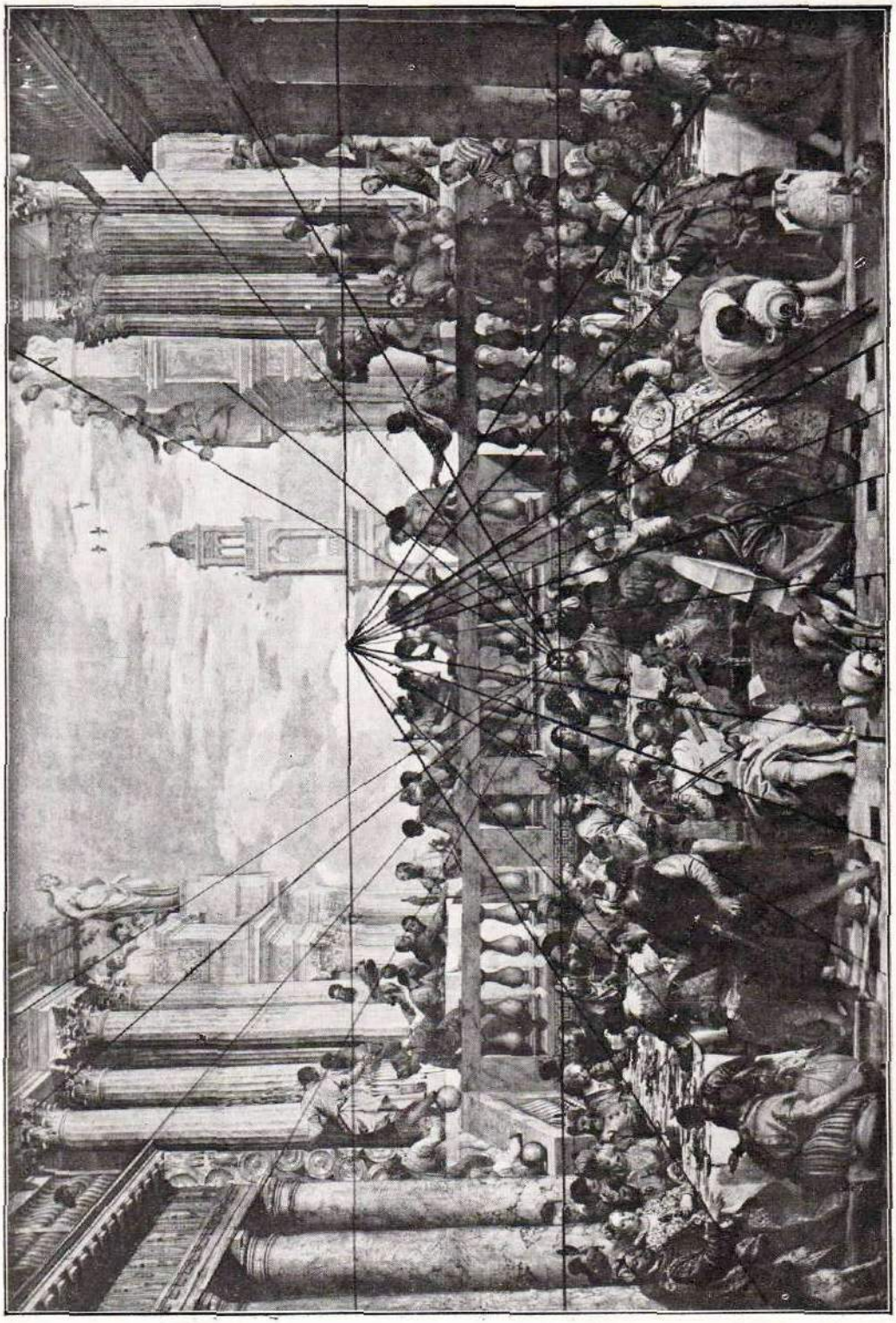
In quanto alla Scienza, essa, come la Verità non ha mai fatto male ad alcuno; tutto al più mal usata, perchè mal studiata e mal compresa, avrà ostacolato e confuso la banalità dei superficiali, degli eterni dilettanti e dei deboli, ma le regole più strette non hanno mai incatenato i grandi amatori del bello nè gli artisti veri (3). Si potrebbero citare cen-

(1) Dante si è espresso con una competenza che stupirebbe se non si conoscesse l'intimità ch'egli ebbe con *Giotto:*

> Vero è che... forma non s'accorda
> molte fiate all'intenzione dell'arte
> perch'a risponder la materia è sorda.

(2) Leonardo di fatto scriveva: *L'immaginazione lasciata a sè stessa si abbandona a sogni non realizzabili; si deve studiare la scienza o avanti l'arte o nel medesimo tempo, per imparare in quali limiti si deve restare.*

(3) Paolo Veronese si è riso ad esempio anche delle costrizioni della prospettiva ed ha costretto questa severa disciplina ad obbedirgli contro tutte le regole stabilite. Volendo di fatto in un suo quadro che l'ambiente risultasse più grandioso di quello che si poteva far entrar nella tela, senza impiccolire troppo le ar-



P. VERONESE: «Le Nozze di Cana».
(Museo del Louvre, Parigi).

tinaia di esempi in cui si vedono i grandi ed i piccoli Maestri scardinare la statica, l'anatomia, il chiaroscuro e le proporzioni, pur d'intensificare il lato poetico delle loro opere (1) ma ogni loro cura, però, fu nel far ciò con tatto, perfettamente coscienti, come artisti, non come bruti, senza ledere mai la sensibilità ed il buon senso dello spettatore. Poichè tutto è permesso in Arte (per meglio dire tutto si sono permesso gli Artisti) eccetto la grossolanità, la volgarità, l'impudenza priva di pensiero ed il vagabondaggio incerto ed impotente di chi sente superficialmente e quindi superficialmente opera, di chi presuntuosamente azzarda alla cieca, di chi sfoggia conoscenze letterarie racimolate di seconda mano ed arzigogola pesantemente senza levarsi a volo, di chi calcola miserabilmente, e parteggia, invece di cantare con la pittura (2).

---

chitetture, ha rivoluzionato tutte le normali regole e, messi due orizzonti, ha ottenuto il suo scopo. Naturalmente si è ben guardato dal far cosa bestiale ed è con squisita finezza che si è permesso questa libertà in quanto che sapeva che la serie di figure poste nella parte mediana del quadro avrebbe mascherato il trucco cioè l'anormale incrocio di linee e che non si sarebbe avvertita dagli spettatori l'anomalia delle operazioni prospettiche così falsate (v. fig. pag. 14).

(1) E questo sia detto non per esagerata apologetica di questi maestri, nè per scambiare i loro difetti in altrettante qualità, come sogliono fare talvolta i critici d'arte, ma di fatti chiaramente intenzionali ed attuati a scopo artistico.

(2) Nel corso dell'opera non ci dilungheremo in spiegazioni scientifiche, nè ci perderemo a confutare le opinioni e se faremo degli accenni sarà proprio quando diverrà necessario il farlo, per cui il lettore che intenda proprio approfondirsi nella conoscenza dei fenomeni di rifrazione, di vibrazione, d'interferenza, di polimerizzazione ecc. potrà rivolgersi alle notissime opere dell'Albertotti, del Bezold, del Boigey, del Browster, del Brücke, del Chevreul, di Goethe, del Guaita, dell'Helmholtz, dell'Hering, del Jung, del Maxwell, del Muller, di Newton, del Reymond, del Rood, del Würnsts e di cento altri. Se amasse poi specializzarsi nelle analisi chimiche del materiale pittorico moderno, nella conoscenza delle ricette industriali più comuni potrà leggere le opere del Bonomi da Monte, del Bianchi, del Coffignier, del Dalbon, dei Desalme e Pierron, del Gardner, del Guilvert, del Girard, dell'Hurst, del Yackson, del Le Petit, del Mayer, del Matello, del Morrel, del Panizzon, del Pecheux, del Rizzini, del Rubencamp, dei Vezes e Dupont, ecc.; se invece volesse fare degli studi sui colori usati dagli antichi e conoscere i risultati delle analisi chimiche e microscopiche operate su di essi, allora legga Ameillon, Baillit, Berger, Blümmer, Branchi, Chaptal, Vaquelin, Cros e Henry, Darcet, Daremberg e Saglio, Davy, Delbon, De-Vild, Eibner, Fabbroni, Faraday, Fillon, Fontanay, Gasperety, Geiger, Karo, John, Landerer, Laurie, Merimèe, Merrifield, Minutoli, Neuburger, Ostwald, Palmirri, Petrini, Prisse d'Avennes, Raehlmann, Sare, Semper, Smith, Venturini-Paperi, ecc.; e se oltre ciò volesse proprio gettarsi a capofitto nelle varie teorie tecniche, estetiche, storiche, chimiche, fisiche, didattiche, nelle critiche, nei ricettari antichi, ecc. potrà sbizzarrirsi a leggere tutto ciò che hanno lasciato scritto l'Alberti, l'Algarotti, l'Armenini, l'Arnauld, l'Astorri, il Baudin, il Baldovinetti, il Bardon, il Barna, il Beltramini, il Bertrand, il Bisagno, il Bassiner, il Bellucci, il Bianchi, il Biondo, il Blanc, il Blocks, il Boccioni, il Borghini, il Breton, il Breitschedel, il Bulard, il Busset, il Burnet, il Calau, il Califano-Mundlo, il Caracciolo, il Carduco, il Cartier, il Castellani, il Cavazzoni-Zanotti, il Cochin, il Collins, il Coquiot, il Couture, il Curch, il De Caylus, il Decamps, il De Chirico, il Delacroix, il De Lairesse, il Denis, il De Piles, il Diderot, il Didron, il Dinet, il D'Incarville, il Doerner, il Dolce, il Donner, il Ducompex, il Dumas, il Dufrensoy, il Durosier, l'Eastlake, il Felibien, il Fernbach, il Fornari, il Forichon, il Frazzoni, von Frimmel, il Fromentin, il Girard, il Goulinat, il Guaita, il Guerlin, il Guevara, il Guerrini ed il Ricci, l'Hauenschild, l'Helbing, l'Herigam, l'Hillig, l'Hogart, l'Hamerton, l'Hinares, la Kramrisch, il Keim, il Kickert, il Lanzi, il La Begue, il Le Brun, il Lefort, il Le Chatelier, il Lenzi, il Leraux, il Letronne, il Lettenmayer e Wibelitz, il Liesegang, il Leroux, il Mansaert, il Montpetit, il Moreau-Vauthier, il Noël-Heaton, il Paillot de Montabert, il Pellizza, il Petresco, il Pettenkofer, il Pino, il Poussin, il Pozzo, il Previati, il Raspe, il Requeno, il Reynolds, il Richardson, il Richmond, il Riffault, il Robin, il Rubens, il Rosselli, il Ruskin, il Sachs, il Salazaro, lo Schäfer, lo Scherer, il Secco Suardo, il Segantini, il Selmi, il Solomon, il Sutter, il Taine, il Taubenheim, il Tingry, il Tommaselli, il Torri, il Trotter, il Turquet, il Valter, il Vasari, il Vergnaud, il Vernet, il Vibert, il Volpato, il Ward, il Watelet, il Wigand, il Wiegmann, il Winter, ecc.

E questo valga insieme agli altri nomi di autori che si ritroveranno sparsi nel testo per una sommaria bibliografia di libri non tutti certamente geniali ma indubbiamente seri e profondi, che non lasci il lettore allo sbaraglio di quei volumi inutili in cui non troverebbe altro che superficialità ed errori banali.

LA PITTURA PALEOLITICA

I primi esempi di pittura che si conoscano si sono trovati sulle pareti rocciose di alcune grotte di Spagna, di Francia, nonchè della lontana Rodhesia. Certi studiosi attribuiscono loro la favolosa età di circa 50.000 anni, altri la riducono a 30.000, altri ancora a soli 10.000; ma qualunque sia la precisa data, per noi essi rappresentano pur sempre i più remoti monumenti coi quali possiamo documentare la prima attività pittorica umana.

La tecnica che troviamo in queste venerabili reliquie ci rivela che anche a quei tempi vi fu un progressivo perfezionamento ed il Breuil, il Capitan, il Cartailhac, l'Harmer, il Luquet, l'Obermaier, il Peyrony, il Frobenius, con fotografie, disegni e descrizioni, c'informano abbastanza esattamente sui mezzi e sui sistemi adottati da quegli Artisti primevi. Sappiamo così che oltre che con le dita, essi dipingevano con dei pennelli e con la spatola; che le polveri colorate spesso le conservavano in tubetti d'osso, che sapevano tagliare dei pastelli di creta bianca, di creta rossa, con cui solevano disegnare, per il qual scopo si servivano anche di carboni (1). Non sappiamo invece in che consistesse precisamente il diluitivo con cui essi stemperavano e macinavano i colori, sebbene si sian fatte mille congetture (2) essendosi supposto da alcuni che fosse dell'orina (3), da altri del midollo ovvero del grasso o del siero di sangue (4), secondo altri ancora delle solu-

---

(1) Anche in Australia fino a qualche tempo fa si ritoccavano le pitture con carbone, ocra, bianco (vedi ELKIN, *Rock-painting N. W. Australia Oceania*, I, 1930).

(2) Basandosi spesso sulle affinità che presentano queste pitture con quelle dei selvaggi e dei così detti primitivi ancora viventi in Africa, in Australia, in America e nelle zone glaciali si è supposto che i pittori paleolitici avessero usato le medesime sostanze, così chi sapeva che i Boschimani mescolavano i pigmenti *con della midolla estratta dagli ossi degli animali propendeva per questa, chi conosceva che i Pellirosse li* amalgamavano col grasso stimava che li mesticassero con esso e così via. Se avessero conosciuto le risultanze di certe analisi eseguite più recentemente sui colori delle pitture boschimane ed australiane avrebbero propeso certamente per i diluitivi resinosi estratti dall'euforbia che dànno un latte simile al cautciù, dalla resina d'acacia, ecc. FROBENIUS nel *Journal South-West Africa*, SS. 1931 informa che i giovani del Senegal nel loro periodo di ritiro, hanno per compito di rinfrescare le pitture rupestri o col proprio sangue o con del color rosso.

(3) Non deve meravigliare questo ingrediente poichè fino al XV secolo ed oltre si trovano numerose ricette in cui si parla di urina, ora di giovane, ora senza distinzione di età o sesso.

(4) Il siero di sangue è quel liquido che sornuota dopo qualche tempo che il sangue di un animale macellato è stato raccolto. Il siero si separa da sè a poco a poco dalle sostanze più pesanti che contiene il sangue le quali coagulando affondano.

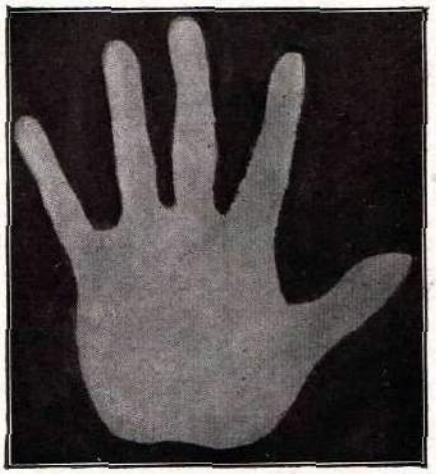
Il siero di sangue, tanto naturale che filtrato o centrifugato, rimane sempre di un colore aranciato. Assai minima è la differenza apparente fra i tre, però migliore a scopo pittorico risulta quello naturale anche

zioni di colla, oppure dell'olio, ovvero del latte o dei succhi di piante, nè sono mancati coloro che proclamarono questi dipinti dei veri e propri affreschi o semiaffreschi (1) o guazzi. La verità si è che le pitture in discorso per il lungo tempo trascorso sono talmente scomposte in alcune parti, e pietrificate in diverse altre, che ogni analisi pare diventi impossibile. Tutti coloro che studiarono queste pitture sono però d'accordo nel dire che i procedimenti erano decisamente voluti e coscienti, e che l'arte del pittore doveva essere una vera e propria professione e non un dilettantismo che operasse sotto l'impulso causale del momento.

Esaminando attentamente le raffigurazioni si viene pure a conoscere che il vanda-



Mano stampata sulla roccia. (Epoca paleolitica).
Grotta di Altamira, Spagna.



Mano contornata. (Epoca paleolitica).
Caverna di Castillo, Spagna.

lismo del ritocco, della correzione e anche della completa distruzione delle opere altrui era cosa comune anche allora, trovandosi numerosi esempi di pitture completamente cancellate, rinnovate, oppure cambiate di posa e corrette (2); per cui con una punta di

---

se impercettibilmente più torbido. Malgrado la colorazione intensa dei sieri, se con essi si macina un bianco, non ne risulta una tinta rosata nè giallìccia poichè una volta bene amalgamati daranno ad esso soltanto un leggero senso di dorato appena apprezzabile.

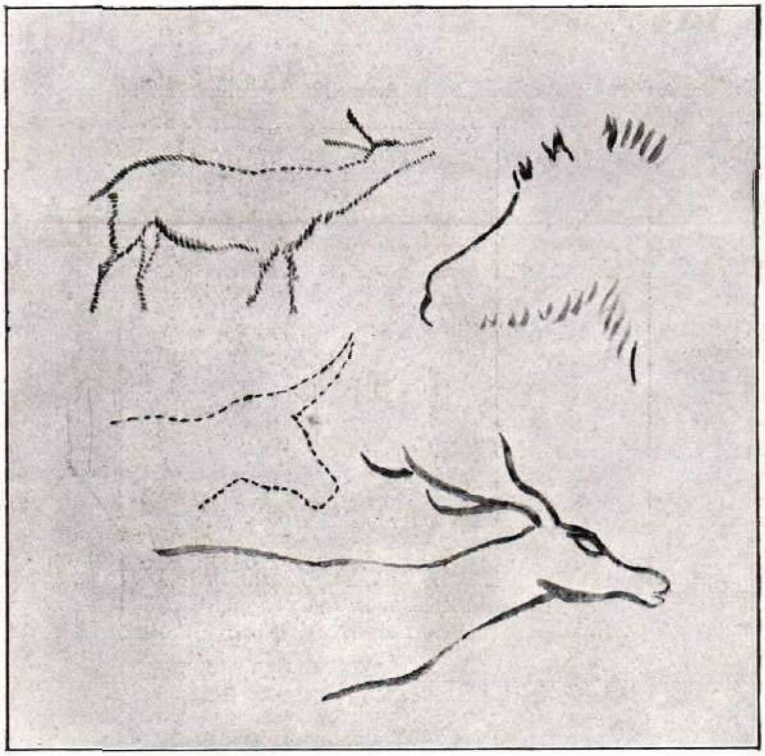
Alcuni pittori adoperarono il siero di sangue circondando questa lega di gran mistero, mentre, per quanto poco conosciuto, esso non è altro che una sostanza gelatinosa assai simile alla colla, soltanto che è cruda. Usato puro ha la forza di fissare le polveri colorate che vi sono commiste e per esso valgono le regole che si osservano con le tempere di colla, dovendosi alquanto allungare con acqua quando si usa terra gialla od altro colore per se stesso molto adesivo e facile a screpolare. Sono quindi inutili le aggiunte di calce che certi sospettarono vi ci si dovessero aggiungere e male quelle di calce viva.

(1) Anche se si potesse precisare che gli antichi pittori paleolitici conoscessero la calce e le sue proprietà, le pitture non sarebbero ancora « *freschi* » poichè furono dipinte applicando il colore sulla nuda roccia, per cui tutt'al più potrebbero essere degli « *a secco di calce* o « dei *freschi secchi* ».

(2) Nella grotta d'Altamira (Spagna) ad esempio un cinghiale che era da prima raffigurato in atto di corsa, venne successivamente mutato da un altro artista in posa di fermo e in piedi; nella grotta di Font de Gaume (Francia) diversi bisonti furono cancellati per dar luogo ad altre figure e così via. Ho già detto che si sono fatti molti paralleli tra queste pitture paleolitiche europee e quelle dei Boschimani dell'Africa ed effettivamente la somiglianza è grandissima, e, cosa strana, anche presso i Boschimani troviamo l'uso di distruggere le pitture dei predecessori per aver modo di eseguire nella grotta sacra il soggetto desiderato. Ma sappiamo anche, particolare questo delicatissimo, che i Boschimani solevano almeno rispettare le pitture finchè durava il ricordo del pittore che le aveva eseguite.

ironia si potrebbe concludere che il vandalismo e la mancanza di rispetto per le opere d'Arte dei predecessori deve essere anche questo un vizio proprio innato nell'uomo.

Le espressioni tecniche più semplici di quest'arte primeva sono delle sequele di mani stampate sulla roccia, le quali evidentemente venivano eseguite intridendo la mano di colore ed applicandola poi sulla parte più liscia della parete in modo da lasciarvi una impronta (1) (fig. pag. 17). Vi era anche il sistema di mettere la mano sulla roccia, poi con del colore liquido, sia spruzzato con la bocca, sia applicato col pennello, gli si faceva intorno un fondo, per cui sollevando poi la mano se ne poteva vedere nettamente la sagoma sulla roccia rimasta nuda (fig. pag. 17). Il lato artistico in questi procedimenti piuttosto meccanici fa capolino soltanto nei casi in cui le imperfezioni e le sbavature di alcune impronte venivano regolarizzate a punta di pennello o di dito, il che dimostra un bisogno di esattezza, un certo spirito di estetica e di aspirazione verso il meglio. Subito dopo si trovano delle bellissime raffigurazioni di animali, dapprima dipinte a solo contorno, sia con linee sottili, sia a furia di trattini e di puntini susseguentesi (fig. qui riprodotta). Questi contorni divennero mano mano più grossi e sbavati e diedero luogo a delle pitture-silhouettes (2) eseguite sia con colore sfumato, sia con delle campiture di tinte date a piatto che vennero in corso di tempo perfezionate alla loro volta con l'aggiunta di linee incise, anche queste ammirabili per sicurezza e buon gusto (3)



Toro, Cervi e Cavallo. (Epoca paleolitica).
Grotte di Covalanas e Altamira.

(1) Di queste impronte stampate sulle pareti rocciose se ne trovano esempi anche in America, in Australia, in Africa e sono indubbiamente l'espressione più spontanea di quel bisogno di creazione figurativa innato nell'uomo. Esse vengono distinte dagli studiosi in « negative » o « positive » a seconda che furono eseguite in un modo o nell'altro.

(2) In italiano si dovrebbero dire « *ombre* » ovvero « *ombre cinesi* » ma per non creare confusioni useremo il noto vocabolo francese

(3) Quando l'incisione veniva eseguita o ripetuta dopo la colorazione, la pittura acquistava quel carattere speciale che si vede nei vasi greci ed italici detti « a figure nere ». Per coloro che non sapessero cosa significa « campire » aggiungeremo che con questo verbo s'intende definire l'azione di riempire con una tinta distesa omogeneamente un dato spazio (o campo che dir si voglia) in modo che non oltrepassi le linee di contorno, siano esse state scritte, incise, od anche semplicemente immaginarie.



Bisonte nero. (Epoca paleolitica).
Caverna di Font de Gaume, Francia.

(fig. qui riprodotta). Poi a mezzo di grandi ombre ben piazzate e di raschiamenti (1) si riuscì a dare non solo più purezza alla sagoma ma per una stupefacente intuizione del chiaroscuro, del colore locale e della plastica si diede maggiore rilievo alle parti più avanzate e più sporgenti, s'interpretarono le successioni dei piani e con una coscienza ed una chiarezza così grandi che invero sbalordiscono (v. « Cavallo in corsa »). Così di passo in passo si giunse all'apogeo, cioè a quelle famose figure policrome che tutti conoscono essendo ormai frequentemente riprodotte in tutti i libri e riviste di Storia dell'Arte e nelle quali il giallo, l'arancio, il rosso, il violaceo, il marrone, il bruno ed il nero combinano una varietà di colori locali (2) che nobilita la fattura e lo stile (fig. pag. 21).

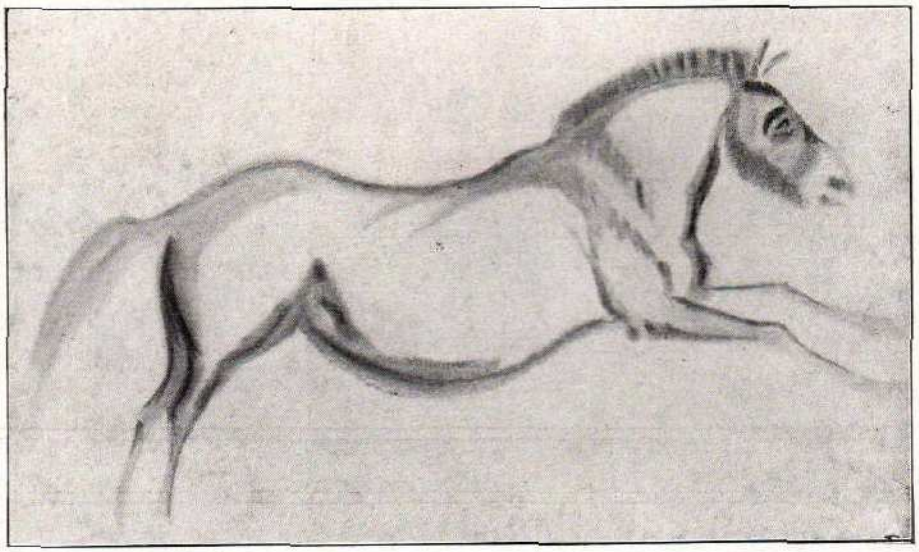
---

(1) Queste incisioni ed i raschiamenti sono scarsi in tale genere di figure, mentre nelle pitture policrome (quelle cioè dell'ultimo periodo) sono usati abbondantemente. Si dovrà qui notare che nei primi tempi l'incisione e la pittura erano separate; o l'una o l'altra, mentre l'incisione usata come effetto pittorico fu un'invenzione che venne dopo.

(2) Colore locale vien detto il colore vero che ha un singolo oggetto o parte di oggetto all'infuori delle modificazioni che possono portarvi il chiaroscuro, il colore ambiente, i riflessi, ecc.

Lo scopo di queste raffigurazioni è senza dubbio religioso e magico e spesso venivano forse, più che immaginate di sana pianta, intravvedute con la fantasia nelle macchie ed irregolarità delle pareti rocciose, proprio con quella stessa facoltà che fa a noi pure scoprire nelle macchie di un muro ammuffito, o nelle brage del focolare, mille immaginosi soggetti, prevenendo così di centinaia di secoli le osservazioni di Song-Ti e di Leonardo (1).

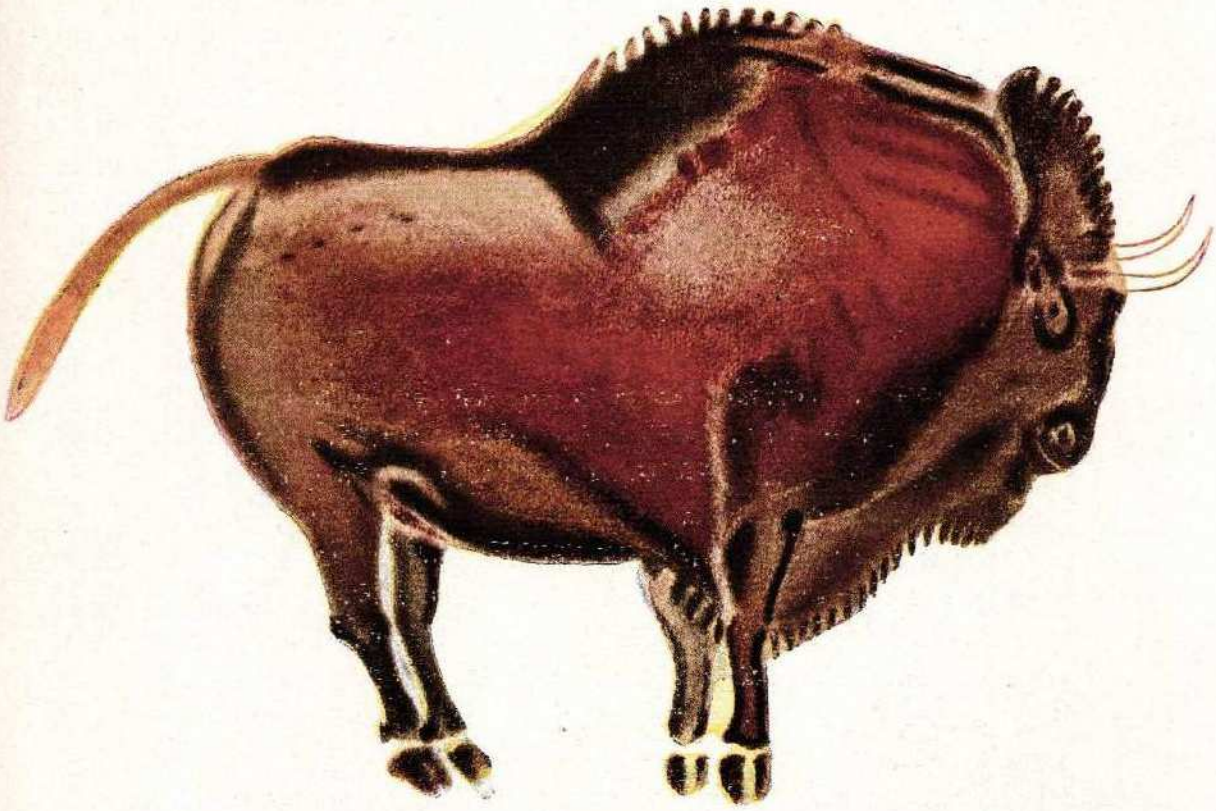
Una particolarità comproverebbe vieppiù tale supposizione e di fatto, secondo la descrizione di coloro che studiarono queste grotte, l'Artista paleolitico non si preoccupava dei rilievi e degli avvallamenti che presentava la roccia anzi li utilizzava ed una volta intravvista la forma la disegnava e la dipingeva sempre riferendosi al punto di vista da dove gli s'era rivelata: ecco perchè alcune volte il soggetto si vede in modo perfetto da un solo punto, avendosene delle deformazioni qualora si esamini la pittura da lati discosti.



Cavallo in corsa. (Epoca paleolitica).
Caverna di Font de Gaume.

Che nel periodo Neolitico seguente l'arte decadesse in « silhouettes » sfatte ed in semplici contorni e campiture più primitivi, a noi non importa poichè non presentando

(1) Si legge nel *Trattato della Pittura* di LEONARDO: « .... *non ti sia grave fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie dei muri, o nella cenere del fuoco o nuvoli o fanghi od altri simili luoghi, nei quali, se ben saranno da te considerati, tu troverai invenzioni mirabilissime, che destano l'ingegno del pittore a nuove invenzioni, si di componimenti di battaglie, d'animali e d'uomini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose* » e negli scritti del pittore cinese Song-Ti dell'XI secolo: « *Scegliete un vecchio muro in rovina stendetevi sopra un pezzo di seta bianca e contemplatelo mattina e sera finchè voi possiate vedere la rovina attraverso la seta, i suoi rilievi, i suoi piani, i suoi zigzag, le sue fessure, fissandole nel vostro spirito e nei vostri occhi. Fate delle proeminenze le vostre montagne, delle parti più basse le vostre acque, degli incavi i vostri burroni, delle fessure i vostri torrenti, delle parti più illuminate i vostri piani, delle parti più scure i piani successivi. Fissate tutto ciò profondamente in voi e ben presto voi vedrete degli uomini, degli uccelli, delle piante e degli alberi e delle figure volanti o moventesi fra essi. Voi potrete allora dipingere seguendo la vostra fantasia. E il risultato sarà cosa celeste non umana* ». (PETRUCCI, *La philosophie de la Nature dan l'art d'Extrême Orient*, Paris, ed. Renouard).



Bisonte policromo. (Epoca paleolitica).
Grotta di Altamira.

alcun dato tecnico nuovo a noi non interessa. Non dobbiamo fare come si è già detto, la storia della pittura, ma informarci per quanto è possibile su tutti i procedimenti tecnici e sopratutto dal lato pratico ed utilitario. In seguito c'interesseremo bensì anche dei procedimenti dei periodi di decadenza, ma soltanto perchè ci presenteranno qualche nuova esperienza ovvero ci faranno meglio comprendere le tecniche precedenti e quelle che seguono. *Non abbiamo tempo da perdere che la via lunga ne sospinge.*

LA PITTURA EGIZIANA

Gli antichi Egiziani si vantavano di avere avuto delle pitture seimila anni prima dei Greci e se non si può accertare la verità di una simile affermazione, ciò non pertanto possediamo nelle tombe di Egitto e nei musei, degli esempi di pittura egiziana che sono effettivamente di una età ben remota.

Se sotto alcuni aspetti l'arte egizia non ha sorpassato la vitalità, la naturalezza, il senso plastico, e il chiaroscuro dell'arte paleolitica, è innegabile che nell'ordine di esecuzione, nella sicurezza delle proporzioni, nella musicale geometrizzazione e armonia coloristica delle decorazioni, gli Egiziani sono stati maravigliosi e più ancora stupiscono per le conoscenze chimiche del materiale pittorico nonchè per l'accuratezza con cui lo fabbricavano e l'adoperavano.

Non possiamo distinguere nel grande ammasso delle conoscenze egiziane, quanto sia stato inventato proprio da loro, da quanto essi hanno ereditato dalle civiltà che indubbiamente li hanno preceduti o appreso dai popoli vicini, poichè tutto rimane ancora sepolto nel profondo della preistoria e nella notte che copre popoli di cui, pel momento almeno, sappiamo quasi nulla. Ad ogni modo è in Egitto che troviamo un'infinità di conoscenze perfette sulla proprietà di quasi tutte le sostanze che servono tuttora in pittura e che da allora in poi dovevano arricchirsi di ben poche altre scoperte. Esaminando i dipinti degli egizi su tavola, studiandone le pitture murali, leggendo i loro papiri, si trova infatti che sapevano fare calcine, gessature e stucchi in modo così perfetto che hanno sfidato indifferentemente i secoli, poichè conoscevano già tutti i segreti di stratificazione di cui erano passibili le calcine e tutte le possibilità di miscela, mettendo gli strati più forti a reggere quelli più deboli, e sapendoli lisciare o no a seconda delle necessità di resistenza e di durabilità ed a seconda dell'uso a cui erano destinati. Sapevano ancora far colle di pelli e colle di formaggio (1), conoscevano le proprietà dell'uovo, del miele, del latte, dell'olio, della nafta (2), nonchè quelle delle resine e delle gomme, da cui traevano tempere e vernici sia per muro che per pavimenti, pietre, legni, ecc. Sapevano inoltre preparare tele stuccate e tavole a gesso, queste ultime persino con

(1) Di fatto vi sono dei dipinti che bagnati si sciolgono ma altri che restano insolubili a tutti i lavaggi.

(2) Con nafta e cera facevano dei colori che risultavano come una specie di encausto moderno. L'uso della cera a scopo pittorico e l'invenzione dell'encausto gli antichi lo attribuivano a Polignoto ed a lui anche la fabbricazione di molti colori artificiali. ma come si vede queste invenzioni risalgono a tempi ben più lontani e ad ignoti inventori.

quella previdenza di mettere fra il gesso e la tavola dei leggerissimi pannolini, affinchè la superfice resistesse meglio alle variazioni della temperatura ed impedisse al dipinto di staccarsi e fendersi. Conoscevano poi il modo di fabbricare numerosi colori artificiali, purificare quelli naturali, e sapevano ancora in qual modo dovevano essere singolarmente trattati (1), quali leghe fossero appropriate agli uni e agli altri, onde ottenerne maggiore splendore e resistenza. Non ignoravano poi la pittura indiretta cioè a preparazione, nè le velature, nè come emulsionare la cera, e quando servirsi di questa e quando no, ecc., poichè gli assaggi recenti hanno ormai allargato i confini della nostra conoscenza sulla sapienza pittorica egiziana e quelli della nostra ammirazione per essa. Pur nonostante tanto sapere, a somiglianza della maggioranza dei popoli antichi e moderni (2), nonchè dei cosidetti popoli Primitivi, gli Egiziani non seppero andare al di là di campiture e di contorni, poichè la modellazione della forma, e gli effetti di luce e d'ombra restarono sempre proscritti dalla loro arte. Il pittore nel colorire si occupava soltanto di non oltrepassare il limite dei contorni stabiliti e di applicare le tinte bene unite, cioè in modo che risultassero omogenee, senza salti e senza macchie. La superficie su cui si dipingeva in genere era bianca (3) e su questo campo bianco s'incominciava a segnare i soggetti con dei contorni fatti a mezzo di un pennello o di una cannuccia sfilacciata intinti di terra rossa; siccome però a volte la parete o la cassa erano tinteggiate di bruno (4) e le linee rosse non avrebbero spiccato bene su



Pittore che dipinge un ritratto di Bouddha.
Particolare di pittura Tibetana. - Museo Guimet, Parigi.

(1) Ad esempio in molte pitture del Museo Egiziano a Torino si constata che le figure gialle furono precedentemente campite con del bianco. Malgrado questa precauzione la terra gialla usata in molti punti si è scrostata poichè non vi ha fatto presa. Tuttavia è interessante notare come il pittore avveduto abbia tentato di evitare questo inconveniente dovuto all'aridità della terra gialla che facilmente si scaglia se la superficie su cui poggia non è più che adatta.

(2) Vedasi ad esempio anche il frammento di pittura tibetana che abbiamo qui riprodotto.

(3) Bianco che si metteva per varie ragioni: primo, affinchè anche i colori più capricciosi facessero buona aderenza; secondo, perchè la superficie del muro essendo spesso formata di una malta grigia che conteneva molte pagliuzze tritate, bisognava occultarle; terzo, perchè era la tinteggiatura più economica. Ad ogni modo erano comuni anche i fondi a colore e persino nel periodo predinastico si possono trovare esempi di pareti tinteggiate a colore unito prima di dipingervi sopra le figure e i geroglifici. Di fatto nella celebre tomba di Hierankonpoli si vede che i muri, coperti con un intonaco di fango, furono dapprima coloriti di ocra gialla, ed è dopo, su questo giallo che furono poi dipinte le figure a mezzo di bianco, di rosso e di nero.

(4) A volte può sembrare che la superficie sia tinteggiata di bruno o di giallo ma effettivamente sotto vi è una accurata mano di bianco su cui si sono segnate con contorni rossi le varie figure ed il bruno non è che una grande campitura che fa da fondo.

esso bruno, allora si contornava i soggetti con tinta bianca (1); se poi invece la superficie era colorita di grigio ovvero di terra gialla, allora nuovamente si dipingevano i contorni con terra rossa poichè il rosso sul giallo si vede benissimo e fa anche una combinazione piacevole. Stabiliti così i contorni si passava a campirne l'interno secondo le varie tonalità che si desideravano e dopo questo si ripristinavano i contorni degli occhi e delle sopracciglie con del nero, mentre per le altre parti del viso e per tutto il rimanente del corpo, i contorni erano bruni, più raramente anch'essi neri.



Il dio Horus.
Da stela egiziana dipinta della XXII Din. Museo del Cairo.

Resa così la lettura della forma più visibile e più precisa, l'opera si reputava finita (v. « Il dio Horus »).

Distinguevano bensì il pelo bianco del ventre del gatto selvatico o dell'asino, dal pelo più scuro del dorso e dei fianchi di essi, ma se questa distinzione a qualcuno può già parere un certo chiaroscuro, effettivamente non è altro che un'osservazione di toni locali (2).

Il Flinders Petrie ci fa tuttavia osservare che nei ritratti delle figliole del Faraone Amenothes IV trovati a El-Amarna, esiste un debole accenno di vera e propria ombreggiatura accompagnato da qualche tocco ardito di chiaro; ma questa timida innovazione non deve aver avuto gran seguito, soffocata con ogni probabilità dallo stretto ieraticismo a cui era sottoposta la pittura egiziana, per cui rimane unico documento di un tentativo che non ha avuto seguito (fig. pag. 26).

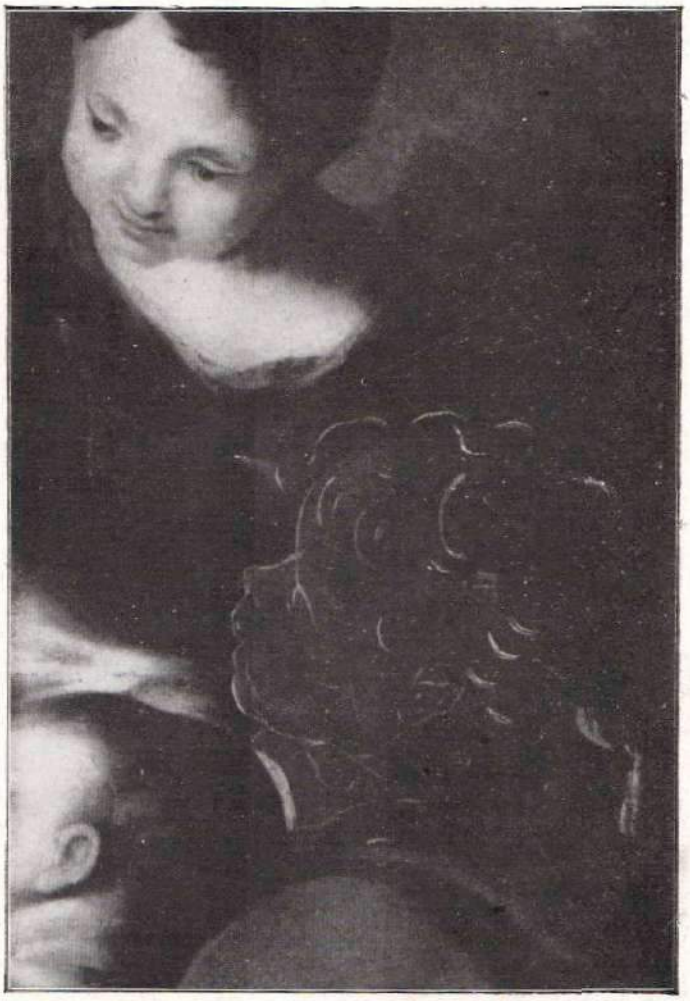
La tavolozza egiziana si è sempre più arricchita con l'avanzare dei secoli poichè al tempo della V Dinastia il pittore aveva a sua disposizione soltanto un rosso, un giallo, un azzurro, un bruno, un bianco, un nero ed un verde, mentre verso la XVIII Dinastia aveva già tre varietà di giallo, tre di bruno, due di rosso, due di azzurro, due di verde e nel periodo Saitico due rosa, cinque o sei verdi e altrettanti azzurri e gialli nonchè

(1) Anche del greco Zeusi si dice che disegnasse con delle linee bianche per cui se erano eseguite con del gesso o della magnesia vuol dire che così faceva per aver modo di toglierne facilmente ogni traccia senza sporcare o comunque alterare la pittura che seguiva; ovvero erano segnate col pennello e con tinta bianca a tempera, nel qual caso si può quasi assicurare che egli lavorava su fondi piuttosto scuretti o addirittura colorati come si riscontra nell'arte Egiziana, in quella della Rinascenza ed anche fino a tutto il 1700, ogni qual volta insomma si prese a dipingere su pareti, tavole e tele grigie o nerastre o marroni o rossastre, e simili. In molte casse di mummie egiziane si può riscontrare questo contornare con tinta bianca, ed altrettanto nel quadro del Cignani (XVII sec.) (fig. della pag. seguente) che si conserva alla R. Pinacoteca di Torino, come pure in un ritratto del Gainsborough (XVIII sec.) della National Gallery di Londra, ecc.

(2) In alcune figure vestite di bianco si nota persino una gradazione giallognola sui loro abiti ma anche essa non può dirsi chiaro-scuro.

diversi viola, ecc., il che permetteva una policromia più complessa e variatissima (1). I reticolati che si vedono ancora nelle figure delle pitture rimaste incomplete non erano fatti per ottenere sulla parete degli ingrandimenti di piccoli disegni, come fanno i pittori moderni, ma servivano a stabilire le proporzioni e meglio ancora a costruire le singole figure (2).

Secondo Mackay, che si è interessato particolarmente della questione e che ha studiato, pare con esattezza, tutte le pitture incomplete che sono giunte sino a noi, si dovrebbe concludere che delle regole inflessibili reggevano la costruzione delle figure egiziane, cosicchè ad es. la verticale principale inesorabilmente doveva at-

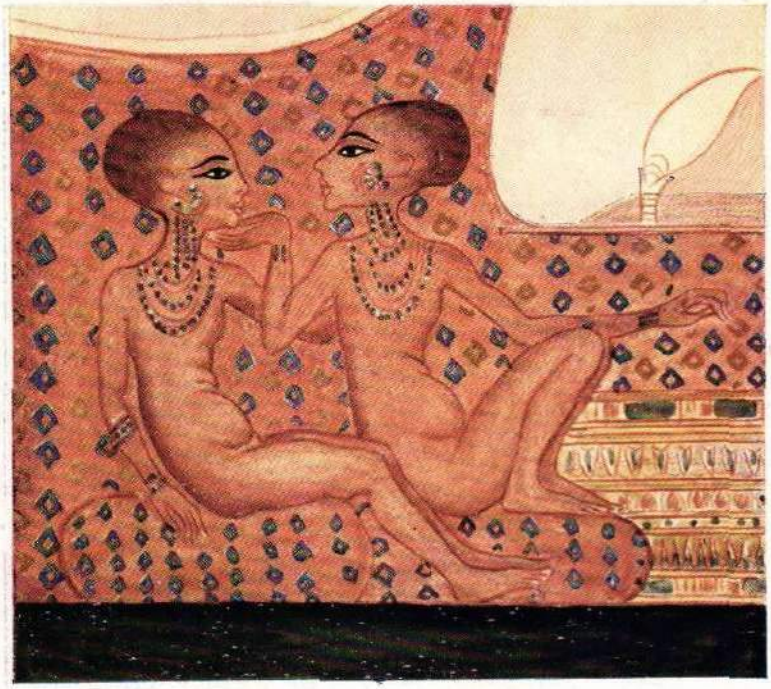


C. Cignani: Allegoria (particolare).
R. Pinacoteca, Torino.

(1) Non va dimenticato nel numero dei colori la foglia d'oro che sapevano applicare in modo perfetto campendo con essa delle figure che poi contornavano con la punta di pennello intinto di nero oppure incidendo i contorni con una punta e poi ripassandoli di nero col pennello.

(2) Di fatto noi moderni se si vuole ingrandire un disegno A, B, C, D, lo si misura e suddivide in parti uguali, poi si moltiplica la larghezza e l'altezza portandone le misure su di una verticale ed una orizzontale che si taglino ad angolo retto, oppure si applica il disegno ad uno degli angoli di un grande foglio di carta o del muro, si prolunga la diagonale B, D e poi stabilito in E la grandezza voluta, si fa passare per E una verticale E F, parallela al lato A B del disegno, ed una orizzontale G E, parallela al lato B C, indi prolungando B C e A B si ottiene il rettangolo voluto sul quale si possono poi facilmente trovare tutte le suddivisioni desiderabili e formare in grande il reticolato che si è stabilito nel piccolo disegno (fig. di pag. 27). Invece agli Egiziani quella parvenza di reticolato serviva per altro scopo. Non è detto che essi non conoscessero le regole di geometria per ingrandire un rettangolo dato e per suddividerlo ma quando si trattava di figure essi cercavano di ottenerne le proporzioni precise con lo stesso sistema che troviamo ancora in uso, nel secolo tredicesimo nei disegni di Villard de Honnecourt (fig. di pag. 27). Disegni di ornato e di figura ne facevano anche gli Egiziani per apprendere a disegnare e come bozzetti di pose e composizioni. Quelli conservati al British Museum di Londra, al Museo del Cairo ed al Museo di Torino, sono eseguiti su delle scaglie piatte di pietra o su cocci di vaso che hanno fatto le veci di carta. Interessante notare è che diversi di essi sono disegnati con pennello intinto di nero, e corretti e ricorretti con pennello intinto di rosso affinchè diventassero più esatti e l'allievo vedesse gli errori. Correggevano in questo modo anche i disegni che eseguivano sul muro come provano le pitture incomplete delle tombe reali di Biban-el-Moluk che sono rimaste appunto disegnate in rosso e corrette in nero.

traversare l'orecchio, la verticale precedente doveva attraversare l'iride oltre che la punta del piede posteriore, per cui il piede doveva risultare lungo tre quadrati (cioè la distanza di tre linee verticali), e servire di base per tutte le misure del corpo (1). Ogni parte aveva le sue misure prestabilite nelle più minute particolarità, le quali variavano soltanto a seconda della posa o del carattere dei personaggi. Non sarà male ricordare a questo punto che il Prisse d'Avennes fino dal 1878 aveva già attirata l'attenzione degli studiosi su questi canoni (*Histoire de l'Art Egyptien*, Tomo II) e aveva precisato che essi variarono col mutare dell'epoche. Anche nella colorazione il pittore egiziano non era libero come si può credere, poichè il dio Ammone doveva *sempre* essere dipinto in azzurro, il dio Oro sempre in rosso, il dio Osiride in nero od in verde ecc. (2); altrettanto dicasi di quasi tutti gli oggetti, i quali anche essi avevano i loro colori obbligati a causa del significato simbolico che dovevano avere, per cui non era certo un compito facile dare ordine ed armonia all'insieme con tante costrizioni (3); eppure malgrado ciò, l'artista egiziano se l'è quasi sempre ca-



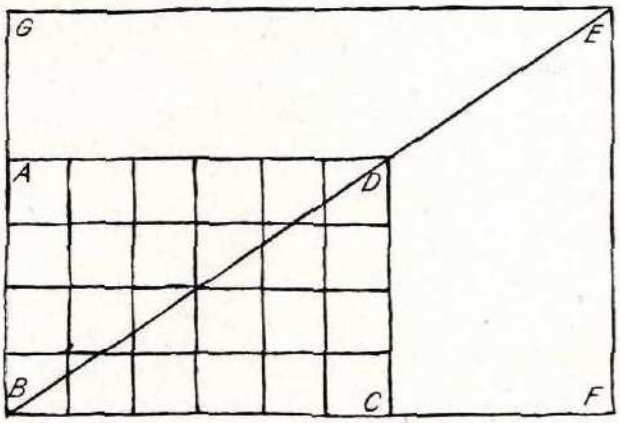
Le figlie di Amenothes IV (da El Amarna).
Museo Ashmolan, Oxford.

(1) Gerard dice però che non è affatto vero che i reticolati servissero di divisione per formare i canoni delle proporzioni, però ammette che si tracciassero delle verticali sulle quali con dei punti o lineette si indicava il posto delle ginocchia, quelli delle spalle, ecc. I disegni eseguiti sulle scaglie di pietra mostrano a volte delle proporzioni così sbagliate e delle correzioni che attestano in modo indubbio come fossero eseguiti senza regole di canoni e tanto meno secondo la maniera indicata dal Makay.

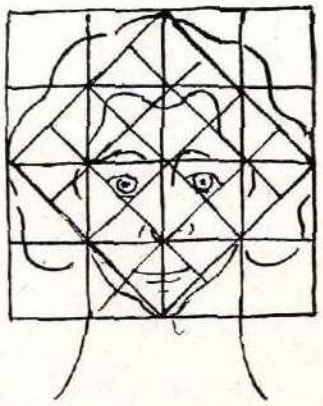
(2) Questi colori mistici obbligati non furono soltanto particolarità degli Egiziani perchè a Roma gli Dei erano spesso coloriti di minio; in Etruria, Vulca aveva la pelle azzurra; in India, Kama è invariabilmente verde, Ganeça spesso rosso, Visnu azzurro, Kali nera o azzurra ed anche in Cina e nel Tibet Chou-lha è azzurro, Ratnasambava giallo, Amitabha rosso, Amoghasiddhi verde, ecc.

(3) Ma di questi impacci ferrei dovuti ad una mistica tradizionale che non si doveva alterare è piena l'Arte ed anche quella dei Greci e Romani, come si è accennato, fu assai meno libera di quello che comunemente si crede. Ad ogni modo questi schematismi e bizantinismi che oggigiorno abbiamo così in orrore, qualora li si studino e li si esaminino, rivelano a volte che coloro i quali li hanno formulati e dettati, dovevano avere una mente chiara e geniale, una visione larga, oltre che una sensibilità squisita. Soprattutto i popoli asiatici di cui conosciamo abbastanza bene le regole, rivelano un'arte che non è più una vera e propria creazione, ma semplicemente una combinazione di pezzi imparati a memoria che vengono fatti susseguire secondo

vata con vero onore e noi dobbiamo ammirare questo equilibrio collettivo, questa saggezza chiara e precisa, che trionfava di tutte le difficoltà. Troppo ci sarebbe da dire se si volesse particolareggiare sul valore estetico e più ancora sul significato reli-



Regola per ingrandire proporzionalmente una superficie data.



Villard de Honnecourt (XII sec.). Schema per la costruzione di una testa. Biblioteca Nazionale, Parigi.

gioso di quest'arte; ma siccome non è per ora il nostro argomento ci limitiamo a questo breve cenno.

---

un ordine prestabilito ed a cui l'ingegno più o meno sensibile e la fantasia dell'esecutore danno più o meno vita e grazia. Anche quegli ornati che si ammirano tanto, sono combinazioni, quei colori, quelle pose, quegli oggetti, sono discorsi obbligati, sono pensieri filosofici fatti forma, sono formule magiche e profilattiche rese decorative.

LA PITTURA GRECA E L'ETRUSCA

I primi Greci, quelli cioè del tempo di Cleante, di Telefane, di Carmada, di Deina di Igiaino, ecc., pare che non sapessero neppure essi andare al di là di semplici campiture e di semplici contorni, perciò si tratterebbe in fondo di quella stessa tecnica che abbiamo riscontrato nelle pitture egiziane, sebbene forse con quella grazia e perfezione di linea che ci è dato di ammirare nelle figure dei più bei sarcofagi di Clazomene (1).

Per cui le pitture dovevano avere tutt'al più un aspetto coloristico quale è quello che vediamo in molte delle più antiche pitture etrusche (2) e campane (3). Che queste *silhouettes* fossero tutte a contorni neri su fondo bianco o che si distinguessero dando colore bianco alle figure femminili e colore rosso agli uomini, la questione non cambia. Cosicchè per quanto le si possano immaginare squisite per flessuosità, vitalità e purezza di contorni, per quanto fossero geniali e vivaci d'invenzione, dovevano pur sempre avere l'apparenza di nient'altro che di contorni campiti a tinte piatte. Sembra che soltanto con Zeusi, e secondo altri, con Apollodoro ateniese (540 a. C.) si incominciasse a dipingere delle ombre degradando i toni e sfumando i contorni e che per questa geniale innovazione Apollodoro venisse soprannominato « skiografo », parola che significa a un dipresso qualcosa come « pittore d'ombra ». Ma dell'opera di questo artista non ci è

---

(1) I sarcofagi di Clazomene si trovano ora in diversi musei, ma il più bello si conserva nel Museo di Costantinopoli e rappresenta delle figure nere bellissime che staccano su fondo bianco con una purezza di linea ed una eleganza così viva che sono veramente mirevoli. Anche Polignoto pur sapendo riprodurre il molle e la trasparenza delle stoffe (come più o meno bene si faceva pure in Egitto) aveva pare ignorato anch'egli il chiaro-scuro.

(2) Ad esempio quelle della « Tomba Campana » a Veio; quelle conservate al Louvre di Parigi ed al British Museum di Londra; quelle della « Tomba del letto funebre » e della « Tomba delle Bighe » a Tarquinia, ecc. Queste ultime di fatto sono state eseguite in quattro tempi: 1.° con una punta metallica si è cercato di stabilire l'insieme della figura incidendone i contorni nella calce fresca, i quali segni hanno tutto il carattere di essere stati segnati alla brava, a mano libera, non per decalco o per spolvero di cui non si nota traccia, poichè si vede bene che la prima incisione, per quanto eseguita con rara abilità e sicurezza, fu corretta e ricorretta con nuove linee, sempre segnate nella calcina ancora fresca; 2.° dopo aver così stabilito le proporzioni e la posa delle figure con un pennello intinto di terra rossa ovvero di ocra gialla, si confermarono più esattamente le suddette linee incise; 3.° si riempirono di colori i vari campi formati da detti contorni, lasciando intatto per le carni delle donne il bianco dell'intonaco; 4.° per la terza volta si precisarono ancora i contorni e questa volta generalmente con della tinta nera.

(3) Ora al museo di Napoli 1.ª Sala Campana. Il n. 9360 che si trova nella stessa sala e che rappresenta un uomo col bastone, mostra ad esempio: 1.ª una campitura colore terra rossa; 2.ª un contorno nero-bruno e basta.

pervenuto neanche un frammento, e se vogliamo trovare le più antiche e indiscutibili documentazioni di pittura a chiaroscuro, bisogna saltare di piè pari a quelle teste femminili che si trovano nella « Tomba degli Scudi » (1) di Tarquinia e forse, meglio ancora, a quella figura di « Signora morta eroicizzata » che si conserva al Museo di Napoli, od a quelle figure di « Cavalieri » che si sono scoperte a Pesto, le quali tutte rappresentano appunto i primi tentativi dei pittori d'ombre e dimostrano lo sforzo che essi dovettero compiere per distinguere nei corpi le zone illuminate da quelle in ombra ed in queste le grandi ombre ed i riflessi.

Da così modesti principî la pittura assurse di grado in grado, e relativamente in breve tempo, alla sua più alta perfezione.

Di fatto in pitture del sec. IV a. C. troviamo già esempi di uno spirito tecnico più disinvolto e cosciente, come nel frammento di pittura dell'epoca repubblicana scoperto in una tomba dell'Esquilino che si trova ora al palazzo dei Conservatori a Roma (fig. pag. 30). Questo, sebbene sia molto rovinato, lascia leggere abbastanza bene il modo di esecuzione, per cui almeno si può affermare che il pittore, dopo avere leggermente tinto di giallo l'intonaco (2), prendeva cura di piazzare esattamente sui registri le figure, applicando una specie di campitura rosso-giallastra, che dava più o meno la forma del corpo. Ho detto una specie di campitura, perchè le pennellate non erano date nella maniera che generalmente si adopera quando si vuole coprire una superficie di un dato colore e cioè imprimendo al pennello una qualunque direzione, purchè il moto sia continuo e regolare, a fine di ottenere la omogeneità di pasta necessaria che dia una bella tinta unita, ma erano applicate seguendo il senso plastico della forma (Vedi il braccio *a*).



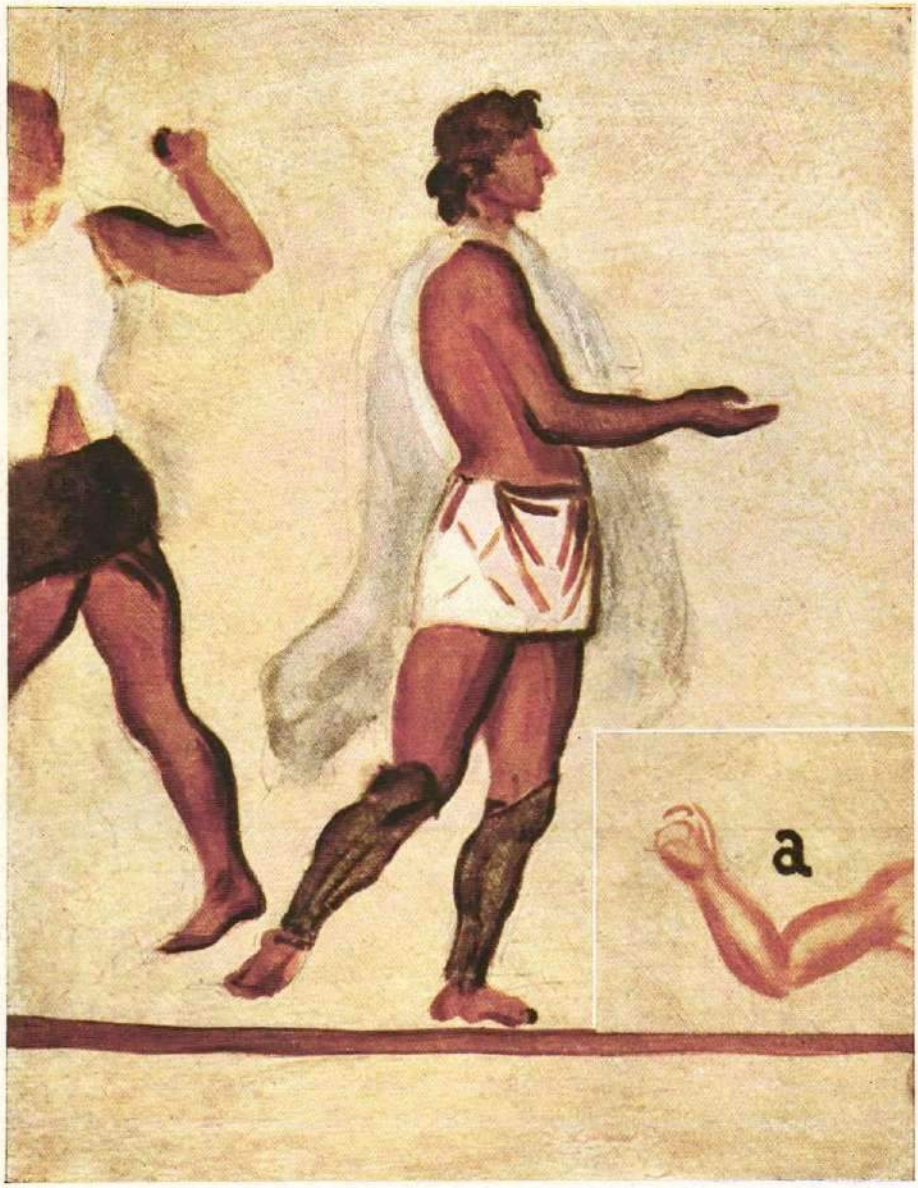
Signora morta eroicizzata (da Pesto).
Museo Nazionale, Napoli.

A questo punto sorge il dubbio se questa specie di « proplasma » (3) fosse prece-

(1) Dove alcuni grigi sono stati messi per indicare le ombre delle guance, ma in modo alquanto incerto, mentre rimangono sempre più importanti i contorni bruni dei profili e quelli neri degli occhi e delle sopracciglia.

(2) Non sarà male notare a questo punto che anche in Grecia Panaino dipingeva su intonaci di sua composizione (?) nei quali entrava latte e zafferano. Si usava zafferano ed indaco anche nel Medio-Evo e nella Rinascenza, ma essendo colori che si alterano, per quanto belli, si finì per non usarli più, eccetto l'indaco che alcuni adoperano tutt'ora per l'acquarello.

(3) « Proplasma » è un termine usato dai vecchi pittori bizantini, ma niente di più improbabile che fosse usato anche dai pittori della Grecia classica; con esso s'intende definire una campitura, o meglio una « silhouette » della figura progettata, fatta con una tinta uguale e piatta che formava il primo strato di pittura (ho detto primo strato pensando che il muro non fosse stato tinto poichè, se lo fosse stato, in questo caso naturalmente ne formava il secondo). Vedi esempi tipici di proplasma le figg. di pagg. 40, 43, 48, 60, 72, 75 (I tempo) le quali spiegheranno assai meglio delle parole in che cosa essi consistevano e come si piazzavano.



Frammento di pittura romana. (Epoca repubblicana).
Museo dei Conservatori, Roma.

duto o no da qualche accenno di disegno di cui non si riesce a scorgere traccia, mentre aver limitato il proplasma di ogni singola figura alle sole parti nude dei personaggi e non al panneggio che figura coprirli, rende più incredibile che esso sia stato buttato giù così alla brava (1). Ad ogni modo, quale che sia stato il procedimento della prima parte

(1) Che disegnassero con un pezzo di magnesia di cui facevano scomparire poi i segni? Che abbiano sommariamente disegnato con tinta bianca come faceva Zeusi? Circa i disegnatori dei vasi greci, sappiamo che dapprima solevano tracciare uno schizzo con una punta di legno smussato e che poi lo ripassavano e precisavano a punta di pennello, ma sappiamo anche che in corso di tempo essi presero poi a disegnare con matita bianca come conferma un passo di Aristotele.

Molte pitture di Roma e Pompei si vede che furono disegnate con tinta liquida pallidissima la quale

dell'esecuzione, è certo che sopra il proplasma con del colore bruno violaceo si è fatto l'ombreggiatura (anch'essa messa giù molto francamente), poi con una terza tinta bruna più scura si sono fortificati i contorni dal lato dell'ombra e precisati alcuni dettagli nei panni, nei capelli e negli schinieri. Appare evidente la volontà di dare a tutto un senso giusto di ombra e di luce, nonchè un senso già cosciente della plastica. Tuttavia per quanto questa pittura sia abilmente e frescamente condotta e riesca simpatica, ha ancora qualcosa di pesante e monotono, essendovi bensì variazioni di toni, ma tutti caldi e che perciò non formano sufficente contrasto.

In pitture etrusche coeve ed in special modo in quelle della celebre tomba di Vulci (ora al Museo Torlonia di Roma) si vede che l'esecutore è ancora più sapiente: dopo aver con una punta segnato sulla calce fresca le figure, ha messo del bianco nei punti che dovevano figurare più proeminenti e quindi sotto l'azione della luce risultare chiarissimi (1), lasciando al grigio chiaro della calcina di giocare da leggero mezzo tono. Indi con contorni rossicci ha delimitato meglio le figure e precisato i dettagli delle forme (2)

---

si è fatta poi più o meno scomparire con un pennello bagnato d'acqua, però la maggioranza dei dipinti etruschi e pompeiani mostra all'evidenza che sulla calcina, avanti di applicare i primi colori, si soleva incidere, a mezzo di una punta metallica, dei sommari contorni i quali venivano poi precisati servendosi del pennello avanti d'iniziare la pittura. Sovente questi contorni non si veggono, altre volte s'intravvedono appena poichè i colori sovrapposti li hanno fatti scomparire; ad ogni modo essi sono ancora visibilissimi nell'« Ercole » della Casa del Sacerdote, nella « Ninfa » della Casa del Calzolaio, in alcune figurine della Scuola della Gioventù, nella scena di « Io e Dedalo » della Casa dei Vettii ed in cento altri dipinti di Tarquinia, di Roma, di Ercolano, ecc. Ma in questa pittura dell'Esquilino non si vede segno di sorta, nè correzioni; tuttavia siccome qua e là di sotto a questo proplasma si veggono apparire dei bianchi (e soprattutto nei punti dove risaltano le massime luci) è probabile che col bianco si fosse accennato in qualche modo ai chiarissimi di ogni singola figura prima di far seguire la colorazione, e questa, applicata in modo così accurato, che ha coperto tutto il lavoro preliminare senza lasciarne traccia. Però, siccome nel medesimo Museo sono raccolte altre pitture dell'epoca Repubblicana, e che per quanto fatte con furia barbarica mostrano che a dei grossolani proplasmi rosso-rosati si sono fatti seguire dei contornacci neri e null'altro, è più che probabile che, con rara sicurezza, si sia cominciato addirittura col mettere il proplasma (anche in pitture etrusche ed in moltissime di Pompei non mancano esempi di proplasmi buttati già alla brava con grandissima abilità e perfetto equilibrio) e poi si sia disegnato e chiaroscurito su di esso ma ciò è troppo difficile come sa ogni buon tecnico.

(1) Ciò era noto ai Greci come prova questo passo in cui si dice che « .... *il porpora si fa con rosso, nero e bianco* » e che « *in quanto al bianco la brillantezza e la trasparenza del tono ne rivelano la presenza* » questa frase che non direbbe nulla a chi non s'intende di tecnica, precisa invece appunto che il bianco era messo sotto puro, e sopra di esso si metteva la miscela di rosso e di nero. Saputo questo tutte le altre applicazioni simili diventan corollari.

(2) Purtroppo anche queste pitture sono in uno stato che è difficile sincerarsi se contemporaneamente a questo bianco non si sia pure accompagnata una leggera tinta grigia che accennasse alle ombre e formasse col bianco un pallido monocromo che guidasse le applicazioni successive; ad ogni modo se anche ci fu esso, venne soffocato poi dal tono locale applicato dopo.

Che questi lumi bianchi ci siano sempre in queste pitture vulcensi risulta evidente, non solo perchè qua e là se ne scorgono delle porzioni rimaste intatte (ad esempio nella palpebra di una delle figure maschili) ma anche perchè essendo messi molto densi, per quanto siano stati coperti dal colore locale, se ne vedono ancora i rilievi, ed inoltre essi si veggono per trasparenza e per l'effetto di maggior plastica che dànno alle figure. Così quel supposto processo, che esaminando il frammento di pittura trovato sull'Esquilino ci parve dubbio, si verrebbe a provare vero in queste pitture etrusche. Per cui sorvolando su questo e qualche altro dato incerto, possiamo riassumere il procedimento più perfetto usato dagli etruschi schematizzandolo nei seguenti tempi:

1.° segni d'insieme fatti col chiodo su l'intonaco;

2.° bianchi per i lumi e contorni rossi (qualche volta contorni grigi e forse leggero accenno d'ombra con pallidissima tinta grigia) (?);

e infine su tutte le parti che figuravano nude ha passato il tono locale: terra rossa per la pelle degli uomini e giallastro per quello delle donne, per cui i tocchi bianchi ed i contorni rossi messi in antecedenza venivano a trasparire di sotto al tono locale con un effetto che allora dovette sembrare meraviglioso. Ed anche noi, nelle parti ben conservate, dobbiamo proprio ammirare questa vera magistralità che sorge forte e cosciente, sebbene non riesca ancora a far cantare i freddi ed a ben distinguerli dai caldi, e che anche nei contorni cada a volte in una continuità incisiva, monotona, priva cioè di quell'ispessirsi ed assottigliarsi della linea che rivela già per sè stessa, un senso delicato di chiaroscuro.

Si è detto e si continua a ripetere che nella pittura greca fino a tutto il V secolo a. C. non si facesse uso di verde, nè di azzurro, nè di rosso cinabro, nè di porpora, nè di altri colori vivaci, e sebbene si ammetta che tali colori venissero adoperati abbondantemente nella colorazione delle architetture e delle statue, si dice che i pittori reagissero di proposito contro l'uso di essi, onde mantenere l'arte del dipingere in una via sobria e severa. Quindi Polignoto, Micone, Pausania, ed anche Apelle, si sarebbero serviti soltanto di bianco, ocra gialla, terra rossa e nero. Non sarebbe questa la sola volta che si avrebbe a constatare nella storia dell'arte, delle mode che fanno scissione tra disegno e colore, nè sarebbe la sola volta che si avrebbe a notare una fobìa per i colori vivaci ed un amore speciale per le pitture a colori poveri, ma l'asserzione è troppo assiomatica e sebbene venga confermata da molte pitture estrusche, che quasi sempre imitarono quelle greche, e dagli scritti di diversi autori classici (1), bisognerà prenderla

---

3.° campiture con il colore locale (rosso per la pelle degli uomini, giallastro per quello delle donne);

4.° nelle carni degli uomini si aggiunsero le ombre con colore rosso più scuro di quello dato al colore locale ed a volte con rosso più chiaro di detto colore locale si sono segnate le parti più in luce, mentre sulle carni delle donne si è messo soltanto un po' di rossetto alle labbra ed alle guance;

5.° Nelle figure mascoline i chiarissimi messi con del bianco, in quelle femminili qualche tocco lineare rosso al taglio della bocca, alle palpebre, alle sopracciglie, alla cavità delle orbite (a volte anche sfumato);

6.° segni bruni o neri all'arco delle sopracciglie, all'iride e qua e là. Ma gli estruschi, anch'essi usarono varie tecniche secondo le varie epoche, località e, diciamo pure, scuole, nonchè secondo l'importanza di lavoro, cosicchè nella « tomba dell'Orco » vediamo: 1.° contorni giallo pallidi, 2.° campitura grigio-azzurro, 3.° tratti rossi al naso ed alle labbra, 4.° segni bruni alle palpebre e capelli, 5.° contorni neri. Nella « tomba del Tifone » (sempre a Tarquinia) troviamo il corpo del mostro dipinto 1.° con dei contorni giallo pallido, 2.° campitura giallina, 3.° ombreggiatura con 3 sorta di scuri (terra rossa chiara, terra rossa scura, grigio bruno) mentre alle parti anguipedi si è dato 1.° un grigio bruno, 2.° un grigio azzurro più scuro, 3.° del nero. In altre figure si nota: 1.° un proplasma bruno, 2.° dei larghi contorni bruno scuri, 3.° si sono messi i chiari con tinta biancastra. 4.° tratti neri agli occhi ed ai capelli. Nei mascheroncini poi che adornano il pilastro che sono condotti in maniera più frettolosa, si nota: 1.° bruno, 2.° contorni neri, 3.° bianco per indicare i chiari e null'altro. Si potrebbe continuare sulla tecnica etrusca ma basterà, avere parlato sommariamente dei soli sistemi tipici che documentano per quale trafila sia passata la pittura antica e per poterne notare il progressivo sviluppo.

(1) Plinio il Vecchio infatti dice (*Hist.*, lib. XXXV, cap. 7) che Apelle, Echione, Melanto e Nicomaco, dipinsero tanti capolavori con solo bianco, terra gialla, terra rossa e nero. Cicerone conferma l'asserto, ma deve esser permesso supporre che, nominando questi pochi colori, intendessero dire semplicemente che quei maestri erano molto discreti nella colorazione e che tenessero per base dei loro dipinti i quattro colori più solidi e principali col medesimo senso con cui noialtri diciamo che i maestri della Rinascenza dipingevano con soli tre colori (bianco, nero e terra rossa) intendendo con ciò che gli abbozzi erano quasi tutti fatti con essi tre colori, tacendo, ma sottintendendo, che su questi monocromi si applicavano poi i colori vivi. Di fatto, poco dopo, lo stesso Pli-

con una certa latitudine perchè alla lettera ripugna al nostro buon senso ed è combattuta dalla documentazione archeologica e da altri dati letterari e da tradizioni. Di fatto, certi frammenti di pitture del V secolo scoperti a Corinto, presentano dei verdi vivacissimi quindi l'uso del verde è indiscutibilmente provato e non solo per questo unico esempio, ma anche perchè lo si vede nella decorazione della tomba Campana a Veio (VII sec. a. C.) nonchè in diverse altre pitture tutte anteriori al V secolo, accompagnato spesso da azzurri e da rossi intensi. Non bisogna pure dimenticare che di Cimone di Cleonea (VI secolo a. C.) si è esaltato, non solo l'abilità che aveva nel rendere gli scorci, ma anche la vivacità dei suoi colori. D'altro canto, nelle isole greche e nelle colonie dell'Asia Minore, pare si mantenesse ancora viva la tradizione policroma Creto-Micenea che era vivacissima, e di Filocle ognuno sa che fu soprannominato l'« Egizio » e quindi, sia che fosse effettivamente nato in Egitto, sia che in quel paese vi avesse appreso la propria arte, è mai possibile che costui in Grecia dipingesse sacrificando la ben nota policromia (1) della Valle del Nilo?

Ma, all'infuori di questo personaggio, i rapporti intellettuali e commerciali tra Grecia, Egitto, Assiria e le regioni dell'Asia Minore, erano talmente stretti e continui che non si può credere che tutto un popolo, senza nessuna costrizione economica e geografica che ve l'obbligasse, si adattasse ad un tale sacrificio ed attendesse la venuta degli scolari di Apelle per rompere questa severa costrizione. Ad ogni modo, checchè ne sia, pur ammettendo che grande e generale fosse il gusto per i monocromi (2) e per le pitture a pochi colori, sia perchè tecnicamente, come vedremo in seguito, presi come preparazione essi semplificano di molto il lavoro e permettono di vincere e risolvere le difficoltà combattendole una alla volta, sia perchè amanti come erano i Greci della purezza della

---

nio, descrivendo una Venere di Apelle, fa notare che il mare che le faceva da fondo, era azzurro e Vitruvio nel libro VII pur confermando la grande discrezione che avevano gli antichi maestri per i colori vivi aggiunge che ne usavano, sia pure parcamente, « *come fosse medicamento* ». Certo si è che fu sempre grande la sobrietà e la semplicità dei grandi maestri ed anche Rubens di solito non usava più di sette colori; altrettanti, e forse meno, ne usavano Franz Hals e Velasquez, per i quali potrebbe benissimo valere la frase pliniana, e più ancora essa varrebbe qualora si parlasse dei grandi lavori di Giotto, di Signorelli, di Michelangelo, che più degli altri si sono serviti della decolorazione intenzionale. Gli scrittori modernissimi generalmente sono còlti, ma non sono artisti, quindi non mancano di accampare la teoria sui 4 colori primitivi di cui parlavano Aristotile e Democrito, secondo la quale con solo bianco, giallo, rosso, nero si sarebbero dovuti ottenere tutti gli altri colori ecc. senza poi sapere se con i colori di cui parla Plinio, si possano ottenere o no gli altri colori ed in tutti i casi, di quale tinta.

(1) Circa la policromia antica non sarà male accennare alla celebre teoria del Magnus il quale ci teneva a provare che gli antichi non vedevano i colori come noi ed assicurava che essi non percepivano l'azzurro nè tutti quei colori che formano la parte più oscura dello spettro (*Histoire de l'evolution du sens des couleurs*, Paris, 1874). Secondo tale teoria la facoltà di vedere questi colori si sarebbe sviluppata nell'uomo in tempi a noi più vicini, ed a sostegno di ciò si fa notare che nel Vecchio Testamento quando si parla del cielo non lo si dice mai azzurro e che nell'*Illiade* lo si descrive rosso o porpora. Non è mancato però qualche critico spiritoso il quale fece osservare che con la stessa argomentazione si potrebbe provare che noi non vediamo il giallo nè il rosso, in quanto che chiamiamo vino bianco quello che è pur sempre giallo e vino nero quello che è pur sempre più o meno rosso. Ad ogni modo le pitture egizie e cretesi stanno lì a provare come ai tempi omerici e dei Profeti si vedessero benissimo e si sapessero apprezzare tutti i colori, compresi il verde, l'azzurro e il porpora (tuttavia non si dimentichi di leggere: CRISTOL, *L'art dans l'Afrique australe*, Paris, 1911 e MOREAU VAUTIER, *La Peinture*, Paris, 1913).

(2) Il vocabolo specificherebbe una pittura eseguita con un solo colore, ma più precisamente si deve intendere di un solo colore misto a bianco o di un solo colore condotto su fondo bianco in modo da formare un chiaroscuro e non una « campitura » di cui potrebbe avere radicalmente il significato.

forma volessero eliminare l'incanto dei colori vivaci, come hanno tendenza di fare ancor oggi i Novecentisti, non è bene esagerare. Anche i Giapponesi danno pur essi molta più importanza alle pitture « Sumi-yè », cioè quelle fatte con sola tinta nera (inchiostro di China) che alle pitture policrome, e non si permetterebbero mai di giudicare dell'abilità di un maestro dai suoi « Sai-shiki », cioè dalle pitture a colori, in quanto che, allettati dalla seduzione della policromia malagevole sarebbe il giudicare del valore di esso. Tuttavia anche al Giappone i maestri non dipingono soltanto dei « Sumi-yè » poichè nel contempo creano dei « Sai-shiki ». Speriamo che qualche scavo fortunato ci faccia meglio conoscere la vera pittura greca, intanto accontentiamoci di esaminare le opere di quei meravigliosi artigiani che lavorarono in Etruria, a Roma, a Pompei, a Ercolano, ecc. i quali ci tramandarono con le loro copie più o meno fedeli di celebri opere greche, un certo riflesso di quella grandiosa arte, e non solo dal lato soggetti, ma anche dal lato tecnico. Solo così perverremo a renderci conto di una gran parte di quei processi e di quelle conoscenze tecniche a cui erano pervenuti gli antichi.

LA PITTURA ROMANA

Ricercando le pitture murali che si trovano ancora tra le rovine romane, od esaminando quelle che si conservano nei nostri Musei saremo subito colpiti dai metodi intelligentissimi adoperati nell'eseguirle e dalla decisa padronanza con cui il lavoro fu suddiviso in varî tempi (1). Il sistema di suddividere l'esecuzione in tempi scanditi applicando uno strato sopra l'altro, secondo una precalcolata successione, fu adottato perchè l'esperienza aveva fatto comprendere che per poter dominare facilmente le complesse difficoltà della pittura si doveva rendere ogni cosa più facile da governarsi e di semplificata pratica.

Naturalmente vi erano molte convenzionalità come ve ne sono sempre state nell'arte di tutte le epoche e di tutti i paesi, anche nel periodo strettamente realistico della nostra arte alla fine del 1800, ma è innegabile che mai le convenzionalità sono state così ben trovate, così ben adattate, così acute e profonde come quelle che riscontriamo nelle pitture greco-romane. Giungere a questa coscienza ed a questa chiarezza certo non fu cosa facile, per cui generazioni di pittori dovettero contribuire a formare la sapienza base, poiche l'indiavolata sicurezza di questi artigiani nel dipingere ha del prodigioso. Bisogna vedere con quale acrobatismo e con quale disinvoltura sanno risolvere le modellazioni e le colorazioni più complicate, ora accarezzando appena le parti, ora soffondendole con grazia, ora fissandole con tocco veramente sovrano, ora chiamando i rilievi con magistrali colpi di chiaro, ora facendo indietreggiare gli incavi con giusti accenni di scuro, sempre prevedendo, regolando ed equilibrando il tutto, in maniera da non perdere mai l'unità dell'insieme, nè la freschezza, nè la vivacità. Studiando sistematicamente queste pitture si deve ammettere che i pittori avevano ormai scoperte tutte le proprietà del colore, che conoscevano benissimo come, messo denso ed a pasta, esso

---

(1) A voler documentare con riporti letterari queste divisioni del lavoro in tempi o strati anche nella pittura greca classica, non sarebbe difficile essendo numerosi gli accenni che si trovano sparsi negli antichi testi ma è sempre più proficuo e sicuro basarsi sulle analisi dei chimici e sull'esame diretto delle pitture. Circa quello che ci è stato tramandato del « Yalisos » di Protogene del quale Plinio dice che fu dipinto con *quattro strati sovrapposti* di colore dirò che non va preso quale prova di calcolate stratificazioni come volle capire il Caylus e come sarei tentato di dire io stesso, poichè può darsi che Plinio ci abbia riferito non una storiella ma una cosa vera per quanto strana. Nel XXXV-36 della sua *Hist. Nat.* così si esprime: « .... *questa figura la coprì 4 volte di colore, perchè essa reggesse agli sfregi ed al morso del tempo in modo che quello che stava sotto...* » e Requeno, il quale esperimentò a lungo con la pittura a cera, assicura che con tale sistema si può benissimo togliere uno strato senza offendere minimamente il successivo e questo senza offendere quello che fu dato prima e così di seguito (*Saggi sul ristabilimento dell'antica arte dei Greci e dei Romani*, Parma, 1787).

rimanesse di corpo solido e luminoso, mentre messo a veli sottili diventasse trasparente, aereo ed evanescente. Sapevano inoltre che questi veli (1) sovrapposti a dei colori a corpo ne modificavano il tono formando delle tinte vibranti e profonde le quali diventavano ancor più vibranti e belle, quando erano di colori caldi applicati sopra dei colori morti (2) e meglio ancora sopra delle preparazioni di tono piuttosto freddo (3) e viceversa. Conoscevano perfettamente le leggi di contrasto, sapevano che ben calcolate paste e mezze paste (4) permettevano anche esse delle combinazioni raffinatissime, arrivando per via indiretta a formare delicatezze di colore e di effetto che il mondo non aveva ancora visto ed oltre le quali non è possibile andare. Naturalmente non tutti i pittori di quell'epoca erano così intelligenti da sapersi servire con efficacia di tutta la sapienza accumulata dai grandi maestri antecessori e quindi non ne traevano tutto quel profitto che avrebbero potuto; ciò non pertanto la tecnica in genere sgorga così bene anche dalle loro mani che noi se ne stupisce tanto più in quanto si è tecnici e quindi conoscitori di tutte le difficoltà e le raffinatezze dell'Arte.

Diverse erano le linee di condotta nell'esecuzione ma due erano le più usate sia che fossero fine a se stesse, sia che servissero di « sostegno » o di « preparazione » che dir si voglia, ad altri strati di colore che vi si applicavano di poi. La prima maniera partiva da un proplasma fatto con la tinta mediana il quale dava, come si è detto, sul muro la esatta sagoma piatta della figura desiderata apparendo così nè più nè meno che come una vera ombra cinese ed è su questo proplasma che poi a mezzo di contorni e di ombreggiamenti formati dalla tinta scura ora modellando, ora a tocchi, ora sfumando, ora

---

(1) Velature, come dice il nome designa degli strati così sottili di colore che a guisa di velo colorino e modifichino il colore sottostante, lasciandolo però intravvedere attraverso. Per maggiori schiarimenti si ricerchi nell'indice le pagine dove se ne parla.

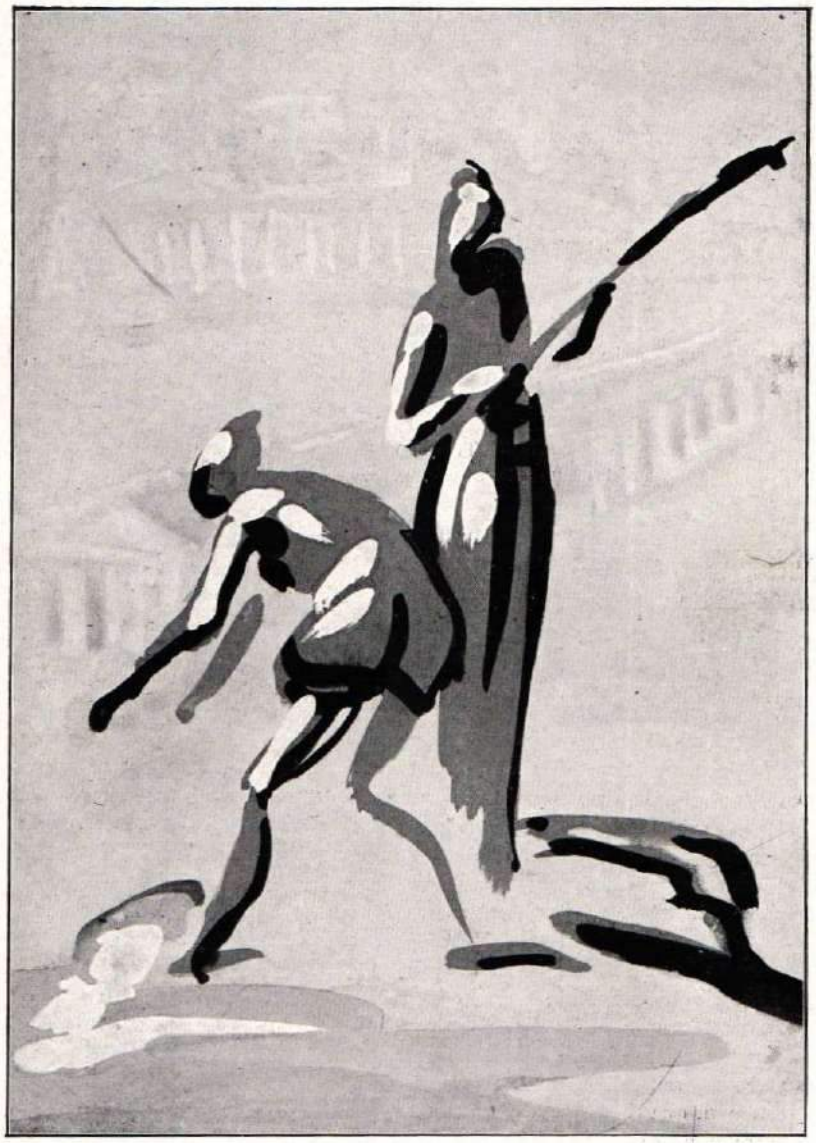
Le velature come modificazioni del tono di colori precedentemente applicati erano già note agli Egiziani e per quanto se ne servissero raramente, si possono riscontrare in varie decorazioni ad esempio nella tomba di Aichesi dove dell'azzurro è stato sovrapposto a velo sul giallo ecc. Anche in certe pitture estrusche di Tarquinia troviamo le foglie di certi rami lustrali, prima dipinte con terra gialla e poi velate di verde e l'uso di questa malizietta precalcolata si nota pure in certi altri verdi delle pitture tarquiniensi.

(2) Colori morti è un'altro termine tecnico che definisce generalmente il bianco e il nero con cui si facevano quei chiaroscuri che servivano poi di sostegno alla colorazione nel modo che si vedrà in seguito. Ma effettivamente per « morti » intendevansi tutti quei colori che formavano l'abbozzo, anche se si trattava di abbozzi a colori vivaci, e si dicevano « morti » nel senso che dovevano essere poi sepolti dalle sovrapposizioni. Ecco perchè si chiamavano « morti » anche quei colori che affondavano e lasciavano sopranuotare l'olio che contenevano. Per cui parlando di una pittura che doveva raffigurare della stoffa rossa si diceva che: « *Prima bisogna dipingere il colore morto, cioè il primo strato con cinabro, e lasciar asciugare, poi velare con lacca* ». La Nire (1634) riporta che il Gentileschi solesse dire che: « *Gli Italiani dopo avere applicato i primi colori che essi dicevano « morti » e atteso che fossero secchi li umettavano leggermente di vernice d'ambra molto dilungata d'olio, che lasciavano seccare e poi dipingevano sopra di essa* ».

(3) Diconsi « caldi » tutti i colori che tendono verso le gamme del rosso e del giallo e per contrapposto si dicono « freddi » tutti i colori che tendono verso l'azzurro ed il verde. Questa terminologia che potrebbe sembrare inutile ha la sua ragione in quanto che per distinguere ad esempio due grigi si dirà che è caldo quello che apparirà più rossiccio dell'altro, di due rossi (che per se stessi sono entrambi caldi) sarà quello più caldo che più tende verso il vermiglio, di due azzurri (che sono entrambi freddi) sarà più caldo l'oltremare e più freddo l'azzurro di Prussia e così via.

(4) Paste diconsi i colori dati a corpo cioè a pennellate abbondanti con tinta densa, mentre mezze-paste si dicono quegli strati di colore strisciato che coprono con sufficiente densità, ma hanno pur sempre una più o meno grande trasparenza.

combinandovi e illuminandola con del bianco, che si otteneva alfine un solido chiaroscuro il cui effetto e la cui esecuzione si comprenderanno meglio guardando i due tempi delle figg. di pag. 43 e meglio se si prendesse in esame una qualunque di quelle macchiette che popolano le scene di paesaggio le quali essendo schizzate non solo alla brava ma anche con la volontà di fare delle figurine, nel modo più semplice e rapido che fosse possibile, lasciano vedere meglio ancora la successività dei tre o quattro strati di cui furono composte (fig. qui riprodotta).



Macchiette estratte da un paesaggio ellenistico.
Museo delle Terme, Roma.

Su questo chiaroscuro si adagiava poi la colorazione che era a base di colori vivi, anche questi applicati a strati uno sovrapposto all'altro e che combinandosi tra loro e colla sottostante preparazione formavano l'effetto voluto.

Il secondo sistema era un po' meno usato, con esso si partiva da contorni e da una specie di mezza macchia (1) od anche da contorni entro i quali si procedeva ad una vera ombreggiatura sfumata, ma condotta però sempre in modo che lasciasse il fondo bianco del muro a far da chiaro (tutt'al più aggiungen-

(1) Con la parola « mezza-macchia » si intende indicare un disegno od una pittura che presenti il chiaroscuro ridotto in modo quasi schematico cioè senza sfumature o passaggi. Generalmente questa mezza-macchia se eseguita su carta, è fatta con due tinte, una per il fondo, e quella più scura per le ombre ed i contorni la luce essendo data dal bianco non tocco della carta. Quando si usano tre tinte la terza è la scurissima e serve per aggiungere il tono delle ombre portate. La maggioranza dei bozzetti di Tintoretto e del Tiepolo sono appunto acquarellati così (fig. di pag. 38 G. B. Tiepolo « Disegno »).

dovi alla fine qualche tocco di bianco per i chiarissimi) (1). Anche questo chiaroscuro serviva spesso di preparazione alla colorazione, quindi veniva anch'esso precalcolato in proposito, affinchè le mezze paste e le velature potessero cantare con efficacia combinandosi con esso.



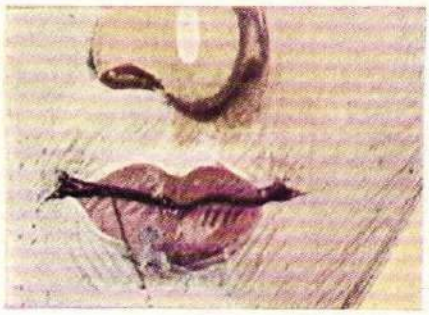
G. B. Tiepolo: Disegno.
Gabinetto delle Stampe, Palazzo Corsini, Roma.

Un terzo sistema era quello che parrà a qualcuno, e con ragione, una variante del primo descritto, ma siccome comporta un effetto ed ha uno scopo quasi sempre completamente diverso lo si deve particolarmente distinguere. Con esso si partiva da un proplasma color carne, che in un secondo tempo veniva ombreggiato alquanto di tinta rossastra, insistendovi ancora con tinta bruna o con nero per poi, con dei magistrali e rapidi tocchi di bianco o di tinta carne pallidissima, applicarvi i chiarissimi ed i brilli (2).

---

(1) Anche le pitture greco-egizio-romane su tavola di cui ve ne ha una ricchissima raccolta a Berlino (Kgl. Museum) ed un buon gruppo a Londra (National Gallery) generalmente consistono in una preparazione a bianco e nero su cui poi vennero applicate delle velature, delle mezze-paste policrome e dei tratteggi varii, insomma più o meno una tecnica identica a questo 1.° sistema. Il n. 52 del Museo di Berlino che ha perso il colore soprastante rivela infatti 1.° un disegno con color bruno liquido, 2.° un leggero chiaroscuro grigiastro e così dicasi del numero 46, del n. 1264, del n. 1270, del n. 11752, ecc.

Naturalmente si sono usati altri sistemi anche per queste pitture su tavola, difatto il n. 2914 della National Gallery di Londra sembra preparato tutto in bruno, il n. 48 del Kgl Museum di Berlino lascia vedere prima un disegno, poi una campitura di colore locale carnicino, infine delle ombre brune e nuovi contorni, poi dei rosati, poi dei chiarissimi, ed infine dei tratti varii qua e là. Il n. 50 presenta anche dei passaggi grigi mentre il n. 40 ha più velature degli altri, ecc.

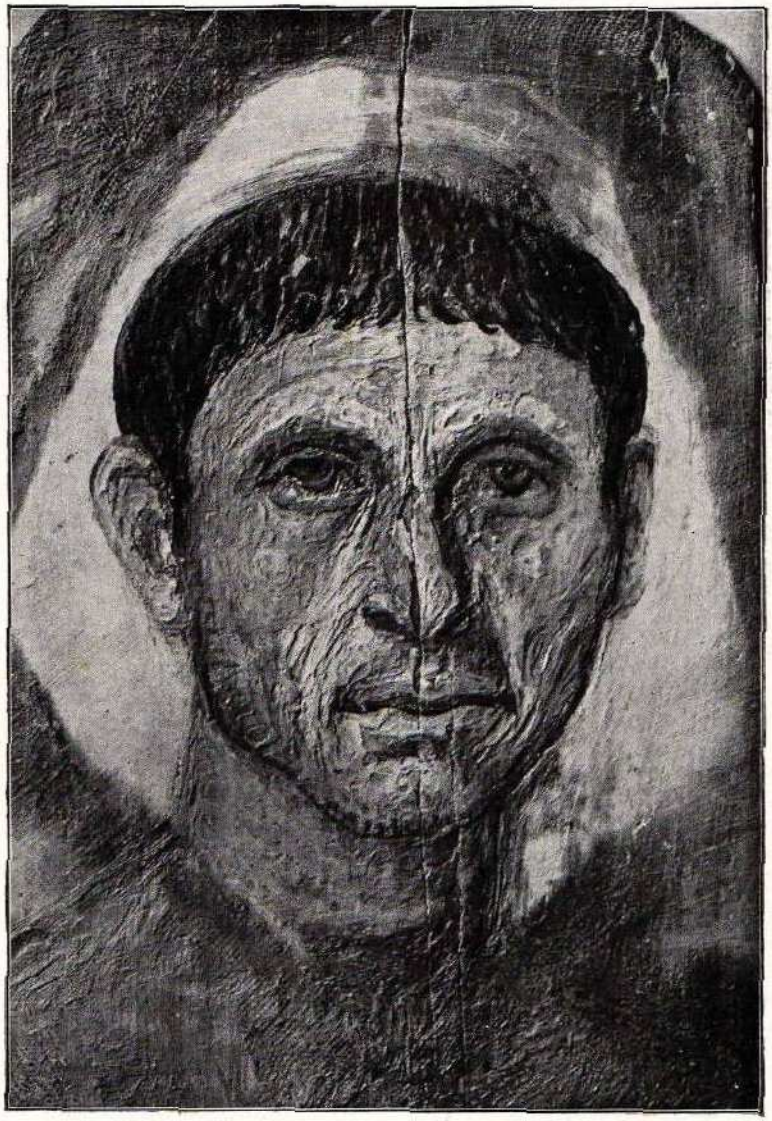


Ritratto ellenistico egiziano (particolare).
Museo del Louvre, Parigi.

Giacchè parliamo di queste pitture su tavola aggiungerò che anche la materia varia assai dalle une alle altre. Molti di quelli eseguiti a tempera (fig. qui accanto riprodotta) non hanno spessori forti di colore e lasciano vedere una tecnica come quelle di cui si è detto; altre invece i cui colori devono contenere molta cera, offrono una tale quantità di colore, messo e modellato con la spatola, che se vi era preparazione questa è scomparsa del tutto (vedi fig. di pag. 39). Particolare interessente si è che spesso in queste pitture su tavola si notano delle impronte digitali, poichè anche i pittori di allora si servivano delle dita per soffondere il colore o per toglierè il soprappiù come si può constatare ad es. nel n. 4 del Kgl Museum di Berlino.

(2) Per dare un esempio di questo sistema presenterò nelle figg. di pag. 40 una pittura affrettata e più decadente per quanto abilmente eseguita e che si conserva nell'Antiquarium di Roma. In questa anzichè un proplasma di buon color carne si è usato quasi una terra gialla combinata appena appena con un po' di ros-

Qualche rara pittura ha inoltre una preparazione a chiaroscuro talmente debole ed in contrapposto dei contorni così secchi e marcati, che sembra nell'insieme qualcosa di veramente ritardatario mentre guardandola meglio si noterà che anche in essa vi è un certo chiaroscuro sia pure timido ed insufficiente, ma chiaroscuro, e che le linee che ne formano i contorni si assottigliano e s'inspessiscono a seconda del giuoco di luce che devono rappresentare e che quindi denotano una interpretazione chiaroscuristica delle linee ed una sensibilità più complessa di quel che non paia. Naturalmente tutti questi sistemi si complicavano quando si dipingeva su fondi colorati (1) e soprattutto quando si sovrapponeva il sistema n. 3 a compimento del sistema n. 1 o del n. 2, oppure quando si adoperava un maggior numero di tinte. Variavano anche alquanto a seconda del temperamento, della mente e dell'abilità del singolo pittore come pure a seconda delle difficoltà che esso incontrava, ma le basi essenziali erano ognora le stesse.



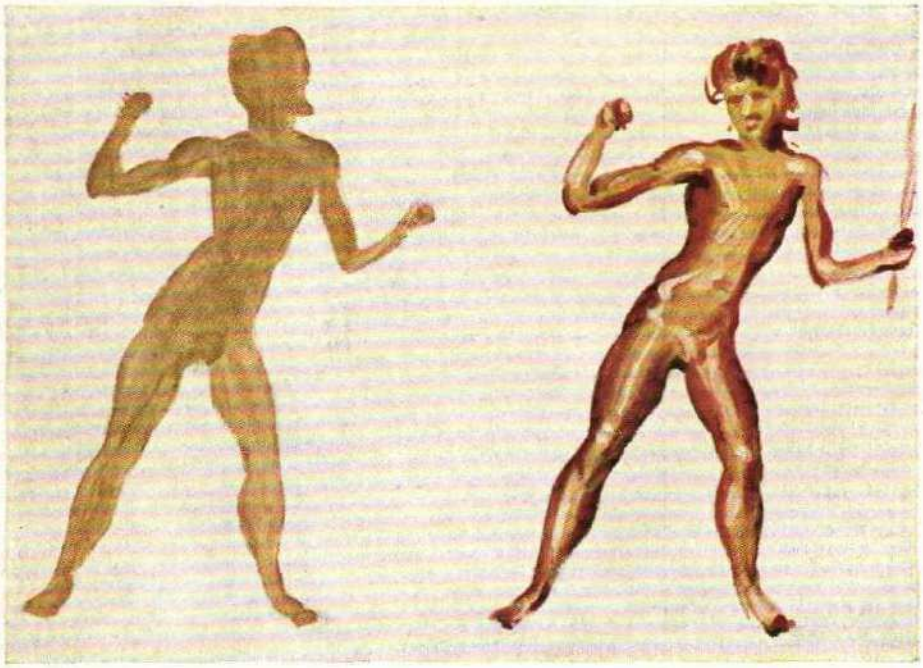
Ritratto ellenistico egiziano.
Galleria Nazionale, Londra.

sastro poi lo si è ombreggiato di terra rossa e contornato di nero. I più abili contornavano anche con un bruno scuro e non con del nero ad ogni modo questa pittura rivela bene questo procedimento che è senza dubbio il più sbrigativo, ma anche il meno intelligente ed il meno bello.

Per carni molto abbronzate si usavano naturalmente dei proplasmi grigio-bruno o bruni violacei che poi si ombreggiavano di bruno scuro. A volte invece, come si può vedere in molte altre pitture e più facilmente nel n. 9106 del Museo di Napoli, si constata che si è messo 1.° un proplasma grigio bruno, 2.° con bruno-nero furono fatte le ombre, 3.° si è applicato il tono locale (color carne), 4.° vennero aggiunti i chiari ed i brilli con del bianco. Ma queste non sono che varianti e corollari del sistema a proplasma color carne.

(1) Poichè come vedremo, sovente i quadretti, le figure volanti e gli ornati erano dipinti sopra delle pareti uniformemente campite di rosso, di azzurro, di nero, di giallo.

Passando ai particolari aggiungeremo che quasi sempre il sistema n. 1 (quello a proplasma) ed anche il sistema n. 2 (quello a contorni seguiti da ombreggiamento) quando dovevano servire di sostegno alla colorazione, che si faceva seguire e che vi si applicava sopra, avevano quasi sempre il chiaroscuro di preparazione formato di colore freddo, il più freddo che fosse a disposizione, per cui alcune volte si usava più saggiamente una tinta grigio-azzurra talaltra grigio-verde ovvero solo grigio, più raramente terra verde. I proplasmi alcune volte erano di puro colore smeraldo, di puro cinabro, di azzurro, di bianco (1), e come abbiamo già detto anche di bruno violaceo, di grigio-bruno



I. tempo II. tempo

«Genietto» frammento di pittura romana.
Antiquarium, Roma.

e ciò non solo quando si aveva a che fare con pareti colorate, ma anche (sebbene rarissimamente) su pareti bianche.

I maestri secondo le esigenze di una buona esecuzione sapevano rispettare questo primo strato nei punti dove poteva servire, talchè spesso era soltanto per mezzo di esso che ottenevano quei passaggi freddi necessarii a far cantare i colori caldi ed a dar loro miglior contrasto (2). Era di fatto il tono freddo del proplasma che rimasto intocco in

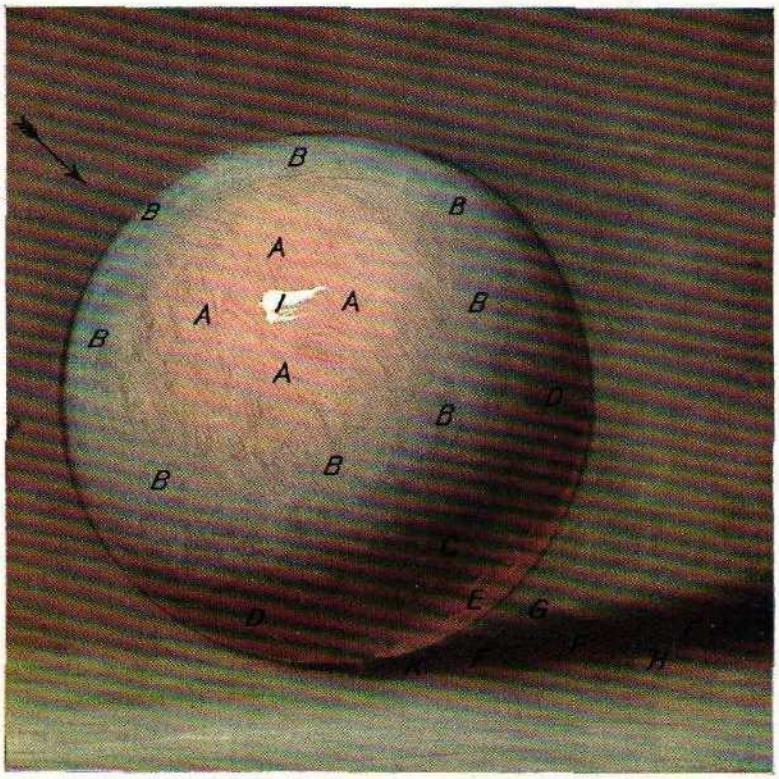
(1) Certi asseriscono che questi proplasmi bianchi fossero dati con puro «paratonio» cioè di quella celebre terra bianca le cui cave pare siano esaurite ma che aveva delle qualità preziosissime di adesione, di copertura e di splendore dovute forse al fatto che in essa erano contenute molte sostanze organiche di animali pietrificati, stante che dalle antiche descrizioni sappiamo che conteneva delle piccole conchiglie, ecc. Fosse paratonio o no, con del bianco fu fatto il proplasma di una figura che si vede nella nicchia della strada degli Augustali a Pompei nè mancano altri esempi visibili in altre figure di quelle conservate nei musei e negli scavi.

(2) Per spiegare meglio ciò che s'intende dire usando i termini: «freddo», «passaggio», «ombra», «grande ombra», «ombra portata», «riflesso» e «brillo» prendiamo una palla colorita in rosa o di altro colore che

alcuni punti formava quei passaggi dove la luce battendo di striscio fa svanire il tono locale della pelle in grigio azzurro, in grigio verde o in grigio violetto, in quei toni insomma che generalmente nel linguaggio pittorico dei figuristi si chiamano i « freddi

---

abbia una certa affinità con quello della pelle umana perchè su di una palla così colorita sarà più facile leggere le osservazioni che intendiamo fare in seguito poichè insisteremo sempre sulla colorazione della pelle umana essendo quella che ha sempre maggiormente preoccupato i pittori di tutte le epoche data la difficoltà che essi trovano di ben renderla in pittura. Esaminando dunque questa palla esposta ad una luce che l'illumini piuttosto in meno di tre quarti (fig. qui riprodotta), vedremo che il colore locale di essa, cioè il rosa apparirà soltanto nella zona più illuminata *AAAA* dato che dal lato dell'ombra questa nel suo insieme, ed a paragone di esso rosa, sembrerà piuttosto grigio-bruno azzurro. La « grande ombra » *DCD* paragonata alle altre parti dell'ombra sembrerà piuttosto bruna, e di grado più intenso nel punto *C*, cioè nel punto opposto al « brillo » *I*, ed in opposizione alla direzione dei raggi luminosi, e che questa grande ombra degrada verso le estremità *DD* nonchè verso il campo della luce e verso quello del riflesso *E*. L' « ombra portata » *KFF* non solo apparirà più scura della stessa grande ombra, ma sarà più potente al punto di origine *K* per impallidire man mano che si allontana e sbaverà in freddo al lato *G* (se vi fosse il sole od il piano fosse chiaro sbaverebbe proprio in azzurro) mentre sbaverà piuttosto in caldo al lato *H*. Il riflesso *E* sarà generalmente di un colore più o meno aranciato qualunque sia il colore del piano che vi riflette, ma se il piano è rosato come avviene in certe parti delle carni quando sono accostate a certe altre, spesso potrà sembrare anche rosso o veramente arancio, sebbene non sempre così vivi come fecero Tiepolo, Sartorio, Besnard e diversi artisti che l'esagerarono. Rubens poi vi metteva sempre del cinabro quasi puro il che è più esagerato ancora. Interesserà notare che il brillo *I* sarà più o meno bianco soprattutto se la superficie è lucida. Ma ciò che deve interessare in modo particolare il pittore, in quanto che spesso nel vero è facile svisarlo e confonderlo, si è il passaggio *B* quello che sta tra l'ombra e la luce il quale è sempre decisamente freddo. Huet (1803-1869) raccomandava di osservare questo transito dall'ombra alla luce e diceva che esso era addirittura una linea azzurra. Tanti altri hanno parlato di questi passaggi, compreso Leonardo, ma come si vede, secoli e secoli prima che costoro scrivessero, dei pittori avevano già osservato e dipinto alla perfezione il fenomeno. Passando all'atto pratico mostrerò nella (fig. di pag. 42), in qual modo ha letto i freddi un artista moderno. E che i greco-romani fossero coscienti di ciò che facevano e che avessero già studiate tutte le leggi della luce, basterà ricercare nelle opere di Aristotile la distinzione che egli faceva dei tre elementi: « 1.° *luce*, 2.° *ambiente che la luce attraversa*, 3.° *colore proprio dell'oggetto o della luce che si riflette* » per averne la conferma e ricordare non solo tutto ciò che questo filosofo ha scritto circa le leggi di contrasto dei colori e su tante altre particolarità che interessano la pittura, ma anche tutto quello che ne hanno scritto gli altri autori antichi. Difatto sappiamo che essi avevano osservato che la luce sugli oggetti è mobile e che degrada verso gli scuri. Forse non era loro sconosciuta la teoria orien-

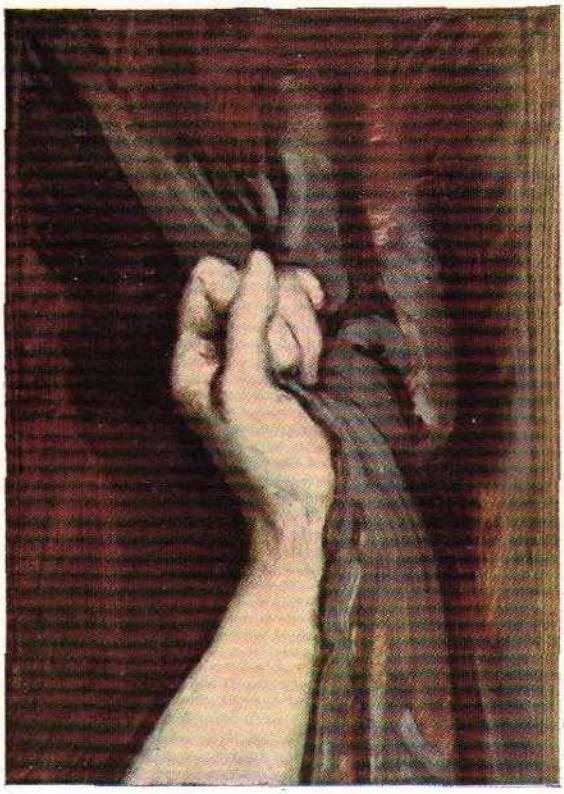


Effetto della luce normale su di una palla.

delle carni » (1) e che alcune volte erano pure ottenuti passando la tinta chiara delle luci sopra lo scuro delle ombre o su quello dei toni medî, i quali anche se caldi, per quel fenomeno che producono i corpi traslucidi quando son posti davanti ad un fondo scuro

---

tale che crede gli scuri essere non una mancanza di luce, ma una vera potenza negativa che si oppone a quella luminosa, per cui il chiaroscuro non sarebbe altro che una lotta tra la luce e la tenebra. Questa teoria, vera o falsa, non dovrebbe essere ignorata dai pittori i quali dovendo sempre creare una propria luce potrebbero sentire il valore attivo degli scuri in opposizione a quello dei chiari e ottenere così sulla superficie piana su cui operano il desiderato rilievo ed il voluto effetto luminoso con più coscenza e vitalità. Si lasci pur dire al giapponese Okakura « *che contemplando le pitture di Ajanta e di Horiuji non si può far altro che rimpiangere la perdita del grande stile pittorico dei greci, quello stile che era il loro, prima che la scuola di Apelle non vi avesse introdotto il procedimento teatrale del chiaroscuro e l'imitazione della Natura* » (« *Les ideaux de l'Orient* » Paris, 1929), poichè all'infuori delle inesattezze che si trovano in questa fanfaronata ognuno ormai sa quali siano le origini delle arti orientali e quale influenza *abbia avuto su di esse l'Arte greca del periodo appunto* del chiaroscuro e della prospettiva, che però in mani orientali risultano quasi sempre sconclusionati e titubanti non perchè essi non li vorrebbero fare, ma perchè manca loro l'attitudine mentale per queste discipline e la potenza tecnica adeguata; per cui all'infuori dell'*indiscutibile* vivacità, della delicata sensibilità, del gusto d'invenzione e di gentile poesia che hanno le pitture indiane, cinesi e giapponesi, vi è sempre qualcosa in esse che non è mai arrivato a quella potenza, a quella bellezza ed a quella creazione libera e plastica che forma la gloria della pittura occidentale e soprattutto di quella greca dopo Apelle se, ci è permesso giudicarla attraverso i riflessi giunti sino a noi e cioè attraverso le pitture così dette Pompeiane. Ad ogni modo anche questi riflessi non furon certo mai sorpassati nè dalle pitture di Ajanta, nè da quelle di Sigirirya e tanto meno da quelle di Oriuji, di Kyoto, del Turfan, ecc. per quanto belle e cattivanti possono essere. Anche conoscendo bene le relazioni che esistono fra l'Arte iconografica indiana e gli « yantras », le profondità della speculazione tantrica, i canoni dei Câstras ecc. il lato artistico della questione non cambia.



L. LEIGHTON: particolare dell'« Ero ».
Proprietà della Corporazione di Manchester.

(1) Gli inesperti e soprattutto i primitivi ed i bambini guardando il cielo lo diranno puramente azzurro, e se al tramonto, giallo o rosso perciò si meravigliano quando si dice loro che nell'azzurro vi è sempre del verde, del giallo, del viola e che anche nel cielo al tramonto vi è dell'azzurro, del viola, del verde, ecc.; un prato per essi è nient'altro che verde poichè la loro attenzione non è richiamata dai riflessi azzurri, nè dall'ingiallimento dato dai raggi solari. Le carnagioni sono del pari soltanto un misto omogeneo di rosa-giallo non rendendosi conto che del solo colore locale, sorpassando sui verdini e sui violetti dei passaggi, sui riflessi prodotti dal cielo o dagli oggetti circostanti, ecc. ecc. Un mussulmano non voleva accettare un ritratto perchè secondo lui il fez era sporco ed alle spiegazioni del pittore che gli parlava d'ombre e di colore ambiente ed altro, rispondeva sempre imperterrito facendo girare il fez tra le mani: « *Si, si, ma vede? È rosso, rosso, sempre rosso* » evidentemente fissando la sua mente sulla sola parte illuminata e non accorgendosi mai che l'ombra c'era e che essa era più o meno bruno-viola. Del resto qualcosa di questa primitività vi è anche in quei pittori che non riescono a dominare il chiaroscuro o che fanno le ombre calde come le luci, dando al tutto una uniforme colorazione rossastra che risulta così innaturale, sgradevole e pesante: poichè in natura tutto si esalta per contrasti, i caldi si oppongono sempre ai freddi e viceversa, per cui malgrado che si compenetrino di continuo e che perciò risulti alquanto difficile il seguirli, scandirli e dominarli, tuttavia sono sempre presenti ed in opposizione.

di dar origine ad una specie di grigio caratteristico [ben noto ed utilizzato dai pittori] dava appunto il freddo desiderato.

Cosicchè *in conclusione volendo ridurre a regole i principii essenziali della pittura* greco-romana, le si potranno stabilire così: prima di tutto si applicava il tono medio con cui si formava il proplasma (1), su questo si accennavano sommariamente, con qualche linea di tinta più scura ben piazzata i contorni più necessari, poi applicando la medesima tinta a masse modellate e sfumate si formavano le ombre e le grandi ombre; dopo di che, in opposizione a queste, si mettevano le luci ed i brilli. La colorazione aveva pure le sue regole, le quali consistevano nel mettere prima i freddi e poi i caldi; prima la preparazione ben calcolata e poi la coloritura, prima i colori a pasta, poi le velature, riservando sempre per ultimo i tocchi scurissimi, che indicavano le ombre portate, e quelli chiarissimi nonchè i bianchi, che davano i brilli.



II. tempo I. tempo

Maschera, particolare di decorazione murale.
Pompei.

(1) Se si dipingeva su fondo colorato, sovente si applicava per prima cosa un proplasma che si faceva prendendo il tono medio tra quelli scelti per formare il tutto, ma a volte si utilizzava il colore di esso fondo nel qual caso si cominciava col disegnare contornando la forma desiderata con una tinta scura, la quale serviva anche per ombreggiare, dopo di che si mettevano le luci, avendo cura di non intaccare o per lo meno di non coprire del tutto il colore del fondo in quelle parti che dovevano figurare da mezzo tono o da passaggio tra le ombre e le parti illuminate (vedi la fig. « Maschera » qui accanto riprodotta). Ho detto che sovente sul fondo colorato si applicava un proplasma, perchè *la pittura a base di proplasma era la più comunemente usata, ma* aggiungerò subito che si riscontrano anche in questo caso delle varianti. Difatto nella Casa dei Vettii su fondo azzurro si può vedere una testina che fu dipinta servendosi di un grigio-azzurro, *chiaro, più chiaro di quello del fondo; poi con pochi tocchi di* bianco e pochi tocchi di nero si è finita l'opera. Altrettanto dicasi dell'altra testina che gli sta di fronte la quale fu dipinta su fondo giallo, ottenuta anch'essa con un po' di giallo chiaro, di bianco e di bruno. *Pure nella* Casa di Obellio Firmo se ne può osservare un'altra più semplice ancora la quale su fondo giallo ha ombre dipinte di solo bruno e chiarissimi di solo bianco.



Maschera.
Museo di Napoli.

La maschera 9882 del Museo di Napoli invece fu eseguita in modo più complesso, ma più o meno seguendo gli stessi principî 1.° proplasma grigio, 2.° grigio più scuro per le ombre, 3.° bianco per i chiari, 4.° bruno nero per gli scurissimi. Il vaso n. 8522 così: 1.° proplasma grigio, 2.° ombre brune, 3.° luci azzurrognole, 4.° brilli bianchi.

Verosimilmente vari pittori contribuivano all'esecuzione di un lavoro: il capo-pittore doveva dapprima segnare nella stanza le grandi divisioni, stabilendo così il carattere e le proporzioni che doveva avere l'insieme della decorazione, dopo di che potevano entrare in azione gli ornatisti ognuno dei quali eseguiva certi dati disegni. Poco dopo o nel contempo, dovevano prender parte anche i figuristi e tra questi probabilmente il capo, il quale oltre che riservarsi le parti più difficili, e più in vista, doveva aggiustare, correggere ed equilibrare il lavoro degli aiutanti. Spesso però, quando non si voleva per fondo il naturale bianco dell'intonaco, era necessario colorire le pareti più o meno con tinte diverse, per cui, o gli stessi pittori si tramutavano in imbianchini o vi era qualche altro operaio incaricato di tinteggiare i vari campi (1) su cui poi dipingevano gli ornatisti ed i figuristi. Recandosi in un qualunque Museo che abbia qualche pittura greco-romana si potrà constatare che nei punti dove si sono staccate delle porzioni di pittura appare sempre il colore del fondo omogeneo ed intatto. Molto interessanti sono sempre i guasti prodotti dalle varie peripezie passate da tali pitture e soprattutto le parziali asportazioni degli strati superficiali di colore, le quali spesso permettono così di lasciarci seguire i vari tempi dell'esecuzione. Vi è ad esempio il n. 8521 del Museo di Napoli che è preziosissimo per questa documentazione perchè presenta un genietto che cavalca una pantera marina il quale soggetto fu ripetuto esattamente per tre volte, ed avendo ogni singola figura perso in modo differente le sovrapposizioni, esse lasciano vedere nel loro insieme i tre stadii principali del lavoro; di fatto la prima figura a cui fu asportata proprio tutta la colorazione essa è ridotta a niente altro ormai, che ad un chiaroscuro monocromo, la seconda a cui furono asportate appena le velature rivela la colorazione intermedia, mentre soltanto la terza figura rimasta pressocchè intatta presenta la pittura nel suo aspetto completo (2) e mostra come dovevano essere le altre due ad essa simili.

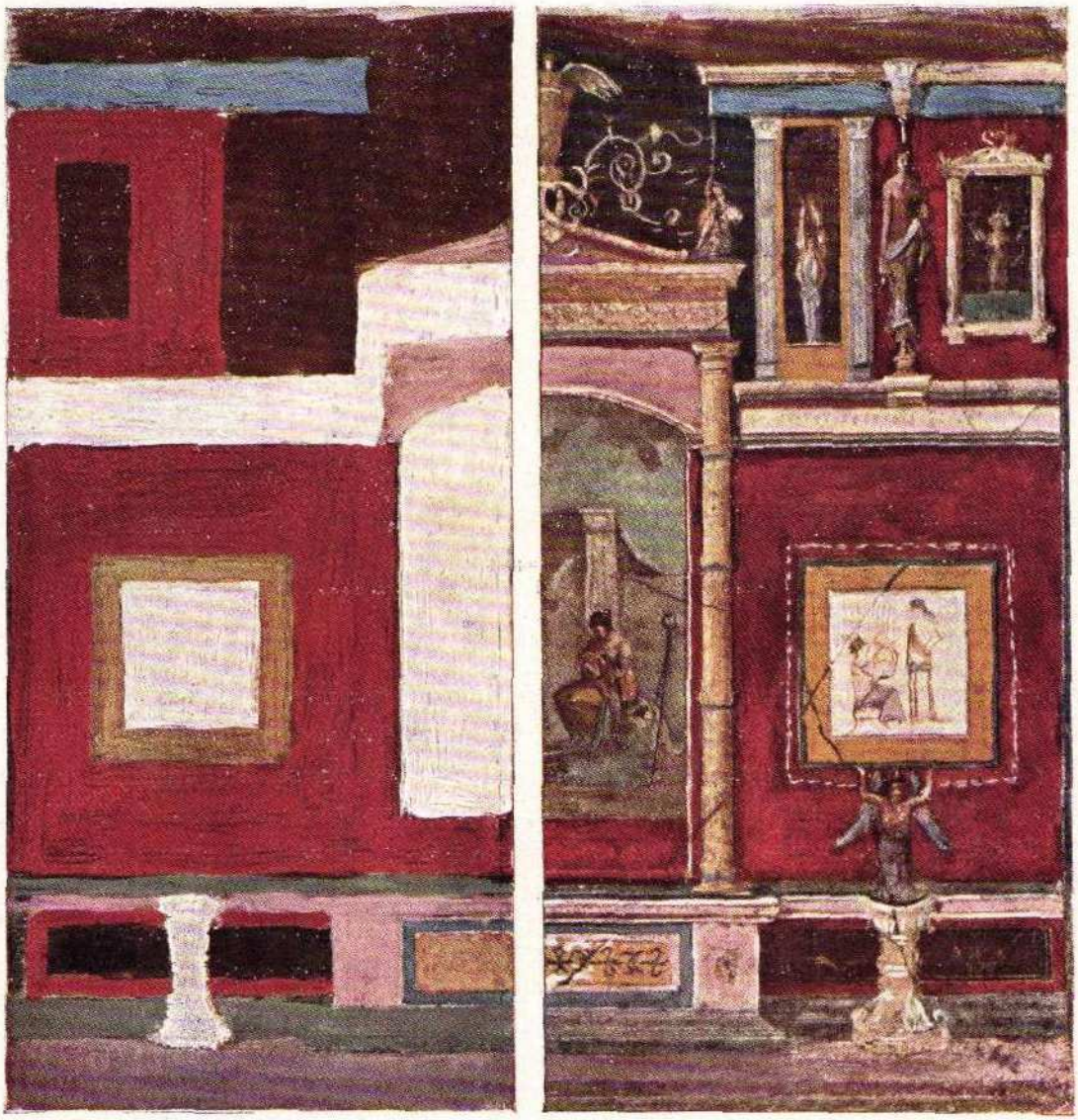
Nei dipinti migliori la preparazione è sempre un vero e proprio chiaroscuro trattato a bianco e nero che alcune volte, come abbiamo detto, veniva modificato da lievi aggiunte di verde o di azzurro ovvero di bruno, le quali mischiate col bianco e col nero, davano quindi al chiaroscuro un'aspetto bianco-nero-verdino o bianco-nero-azzurrognolo, o bianco-nero-brunastro (3). Nel quadro « La resa di Briseide » del Museo di Napoli si vede bene che la preparazione era bianco-nero-brunastra, visibilissima soprattutto nel personaggio che sta dietro ad Achille perchè avendo perso del tutto le sovrapposi-

---

(1) Difatto sovente la colorazione delle pareti constava di varie campiture (fig. di pag. 45) alcune di esse ridotte a semplici liste, altre occupando quasi tutta la parete. Anche queste campiture più grandi, siccome per le ragioni tecniche che vedremo in seguito dovevano essere eseguite con grande sollecitudine, venivano attuate da diversi artigiani che lavoravano insieme.

(2) Nello stesso Museo vi sono inoltre due piccole maschere anch'esse ripetute identiche una vicino all'altra le quali, avendo perduto in modo differente gli strati sovrapposti della colorazione una si presenta come un chiaroscuro con solo qualche tratteggio giallo-brunastro, mentre l'altra avendo mantenuto tutta la colorazione mostra una policromia di lacca, di giallo e di bruno, che rivela come doveva essere anche la prima.

(3) Questi monocromi chiamati dagli antichi « monocromata » o monogrammi sono presi da Nonio come similitudine per descrivere degli uomini malaticci: « Monogrammi si dicono quegli uomini magri, sottili e pallidi come le pitture che dànno l'ombreggiamento prima che vi siano incorporati i colori » (.Plinio accenna ai monocromi nel lib. XXXV, cap. 36 della sua *Hist.*

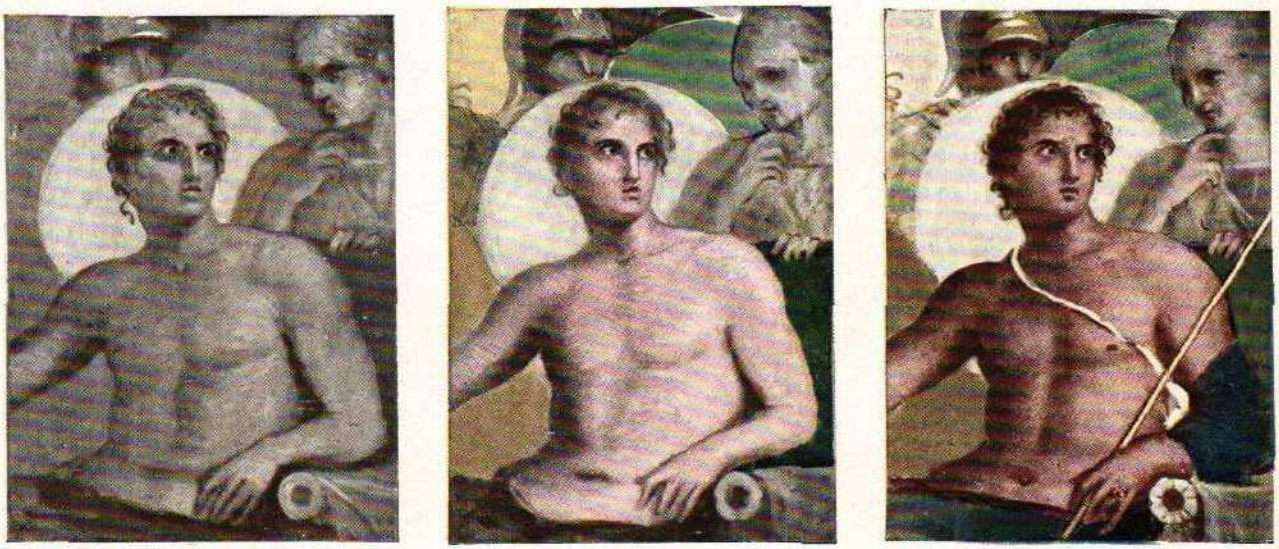


Campiture di base. Pittura al completo.

Parete di casa romana.
Museo delle Terme, Roma.

zioni lascia vedere la sottostruttura com'essa era prima che vi fosse applicata la vivace colorazione. Anche nel quadro « Teti alla fucina di Vulcano » nei punti dove è scomparsa la colorazione si rivela una preparazione a bianco e nero e dove questo è scomparso a sua volta si vede la grana dell'intonaco.

Volendo quindi schematizzare il procedimento si può dire che per prima cosa: 1.° si è formato un proplasma grigio per tutti i personaggi, 2.° con un po' di bruno grigiastro si sono ricercate le ombre, 3.° con del grigio chiaro si sono messe le luci modellandole quanto era possibile, 4.° con qualche tocco più o meno di bianco e qualche tocco di puro bruno si sono affermati i massimi chiari ed i massimi scuri (fig. di pag. 46). Ottenuto così con questi semplici colori l'insieme del quadro a chiaroscuro e visto che si poteva



I. tempo II. tempo III. tempo

Achille, particolare della « Resa di Briseide ».
Museo di Napoli.

proseguire si è passati alla colorazione. Prendendo ad esempio la figura principale di Achille che si trova nel quadro: « La resa di Briseide » noteremo che essa venne colorita nel seguente modo: 1.° con un color rosa fior di pesca più o meno liquido e più o meno a tratti, modellando ancor più esattamente, si sono coperte le parti chiare dell'abbozzo a chiaroscuro avendo cura di mettere più pasta nelle parti verso il primo piano (1) e meno, o nulla, nelle parti o porzioni di parti che figuravano sfuggire o che appartenevano a figure più lontane 2.° con un rosa più chiaro del primo si è insistito nuovamente nei punti che dovevano risultare più illuminati e più in rilievo, 3.° con velature di terra gialla e di terra di Siena naturale si indorarono questi rosati cosicchè ne venne a risultare quel raro ma bellissimo color rosa-aranciato (2) che acquista la pelle maschile quando è stata tonificata a lungo dal sole, 4.ª si aggiunsero alcuni tocchi chiarissimi quasi bianchi o del tutto bianchi dove erano i brilli, 5.° si segnarono con tocchi di bruno scuro i massimi scuri e con questo il personaggio Achille fu finito. Con più o meno colore anche le rimanenti figure subirono un analogo trattamento.

Per i personaggi molto abbronzati e per la pelle bianca femminile la colorazione naturalmente cambiava per cui dovendosi rendere una pelle delicata di donna, sul chia-

(1) Benchè non vi sia credo nessuno che non conosca il significato di *primo piano;* ad ogni modo ricorderemo che immaginando diversi oggetti uno dietro all'altro e posti davanti a noi che ci troviamo al punto *A*; l'oggetto per noi in primo piano risulterà essere *B*, il secondo *C*, il terzo *D*, l'ultimo *E*. Geometricamente parlando in questo spazio si potrebbero far passare infiniti piani ma il termine pittorico è più grossolano.

(2) Di fatto è rarissimo riscontrare nei viventi questo colore così aranciato di pelle perchè generalmente il pigmento di essa tende più o meno al brunastro o tutt'al più ad un violaceo brunastro di cui sono pure spesso colorite le figure maschili in quelle pitture. Anche nella colorazione si vede bene che l'idealismo greco sceglieva nella Natura tutto ciò che vi scorgeva di più bello e piacevole a vedersi, con una aspirazione costante verso il meglio, con una osservazione sempre vigile ed una passione che non conosceva tregue.

roscuro di base si passavano soltanto dei veli di terra d'Italia e pochi tocchi di porpora, e poi di bruno. Talvolta si riprendeva a modellare ancora la forma precisandola con dei pallidi rosati. Volendo invece ottenere il tono bruno-terroso di una pelle maschile bruciata dal sole anzichè del color rosa si metteva del bruno violaceo, che poi veniva ombreggiato ancor più e velato di bruno scuro.

Con ogni probabilità i grandi maestri greci avranno saputo servirsi con più tatto di questi bruni, ma i loro imitatori artigiani non riuscirono sempre a farli cantare ben distintamente e caddero sovente nel monotono e nel pesante. È questo il solo torto che si possa loro rimproverare poichè in tutto il resto si devono riconoscere prodigiosi.

Spesso si ritoccava il lavoro qua e là, poichè non sempre le calcolate sovrapposizioni si combinavano nel modo voluto, e poi a furia di lavorare si finiva anche allora col soffocare a volte certe parti per cui si dovevano correggere sia con tratteggi, sia con velature, sia rinnovando addirittura le parti deficienti o mal riuscite. Così ad esempio in una bella testa di genietto che si trova al Museo delle Terme di Roma (1) il pittore ha dovuto ritoccare con la tinta azzurrina che era servita pel proplasma certe parti dove aveva sconfinato con le sovrapposizioni ed in tante altre opere si possono riscontrare mille altri ritocchi poichè le parti essendo state falsate dalle sovrapposizioni bisognava rinnovarle. È bensì vero che questi ritocchi guastano alquanto la bella scorrevolezza e la fusione dell'insieme, facendo perdere un po' di quella magistrale sovranità delle pennellate che è così gran parte della pittura, tuttavia sono sempre preferibili a quelle pesantezze e sordità che dànno alla colorazione un senso di falso e che soltanto gli artisti inferiori non veggono e tollerano. Molte altre pitture greco-romane presentano preparazioni a base di bianco nero e bruno (2) e moltissime sono quelle più semplici a solo bianco e nero (3) mentre alquanto più rare, sebbene più efficaci, sono le preparazioni bianco-azzurrine-grigiastre (4) o bianco grigio verdastre. Di proplasmi grigi molto azzurrini

---

(1) Questo bellissimo frammento fu eseguito con una tecnica più complessa ma che appartiene anch'essa al tipo n. 1 di fatto si partì 1.° da un proplasma grigio cilestrino e su di esso 2.° si sono messe le ombre delle orbite, del fianco del naso e di parte della zona delle labbra con un grigio viola, 3.° con del bianco si sono piazzati i punti più illuminati della fronte, del dorso del naso e delle guance, 4.° con del bruno si sono segnati certi contorni degli occhi, del naso, dei capelli, della guancia, 5.° con del grigio si è ripetuta l'ombra del fianco del naso e messo quella della guancia, 6.° con del rosa grigio si sono applicati i rossetti e col medesimo colore più scuro si è marcato il taglio della bocca, 7.° con una velatura gialla si è colorito alquanto il bianco della fronte, 8.° con del rosa grigio più chiaro si sono colorite le parti più illuminate delle guance, 9.° col colore del proplasma si sono ritoccati i capelli, le labbra, gli occhi, i sopraccigli, 10.° con del bianco si son messi i brilli.

(2) A volte il bruno era messo dopo a trattini e non facendo una tinta mista col grigio. Nel Fauno danzante della Casa dei Misteri a Pompei si rivela appunto un bellissimo bianco e nero modellato a meraviglia su cui con trattini bruni si sono intensificate e precisate le ombre. Le velature asportate del tutto non intralciano la constatazione.

(3) Nel Museo di Napoli facili sono a scorgere nel « Meleagro ed Atalanta », nelle gambe dei Cureti del quadro n. 9559, nella testa di fanciulla n. 8840, nel « Bacco ed Arianna » n. 9271, nei cavalli di Ercole e nella testa e torso di Vulcano e nelle grandi figure delle sale Campane. A Pompei la si rivela nella « Ninfa con fauno » della Casa dei Vettii e nella scena « di Pirano e Tisbe » della Casa di Ottavia Quartionis, e a Roma nel Museo Vaticano, le famose Nozze Aldobrandini presentano anch'esse questa preparazione a bianco e nero ecc.

(4) Le preparazioni grigio azzurrine certamente davano un senso di « pleinair » con il quale termine, i francesi intendono definire quell'effetto che acquistano le figure quando stando in aperta campagna appaiono all'osservatore talmente inondate dai riflessi del cielo e dalla luce diretta del sole, che sono come immerse



I. tempo



II. tempo



III. tempo
Maschera.
Museo delle Terme, Roma.

vi sono vari esempi al Museo delle Terme di Roma e di due tipi uno dei quali è quasi una sfregatura tanto il proplasma è sottile. Su questi proplasmi a mezzo di bianco e di una tinta fredda più scura ci si lavorava sopra sino a renderli un perfetto chiaro-scuro sul quale poi a sua volta si adagiava la colorazione. I tre tempi dell'illustrazione qui riprodotta, spiegheranno più che le parole mostrando in che modo furono applicati i varî strati.

Una variante nella preparazione regolare è data dalla « Maschera » (fig. di pag. 49), la quale lascia vedere in qual modo ad un monocromo di bianco e nero si sia aggiunto qualche tocco di bruno che intensifica e vivifica il chiaroscuro (1). Particolarmente interessante è poi una « Maschera di Satiro » perchè mostra una strana colorazione azzurra che fu applicata sopra la preparazione grigiastra del monocromo (toccato anch'esso di bruno)

---

in un bagno di luce i riflessi del cielo tingendole tutte d'azzurro, i raggi del *sole indorandole di colore caldo*. I moderni in genere interpretano i riflessi mettendoli sopra una pittura eseguita, più o meno, con dei colori locali carnicini, ovvero nell'abbozzare mischiano insieme od alternano queste tinte, mentre gli antichi di regola li facevano risortire utilizzando il disotto della preparazione che generalmente era fredda, o raschiando i colori caldi sovrapposti, o sovrapponendoli in modo che non soffocassero completamente il disotto e lo lasciassero più o meno intatto.

(1) Si trova in una decorazione delle pareti di una casa romana conservate al Museo delle Terme di Roma.



Maschera di Satiro (preparazione). Maschera (preparazione).

Museo delle Terme, Roma.

a cui a sua volta era stato sovrapposto uno strato sottilissimo di color lacca onde ricavare da questa combinazione quel color vinaccia di cui erano sature le reali maschere tragiche degli antichi greci (1). Ci furono anche dei pittori che partivano dal proplasma grigio e poi modellavano subito la forma piuttosto a mezza pasta con del rosato, poi mettevano i chiarissimi, dei leggeri bruni, delle velature, delle doraturе generali che dessero quel certo ambrato (2) che ha spesso la pelle, ed infine con due o tre brilli compivano la loro opera. Così ad esempio fu fatta la Nereide su pantera marina che si trova al Museo di Napoli (3) e così mille altre figure.

Col sistema n. 2 sono dipinti quei così detti « monocromi » del Museo di Napoli, perchè essendo scomparse in gran parte le colorazioni che li ricoprivano e completavano sembrano eseguiti con una sola tinta disegnando e sfumando sopra la tavola di marmo bianco su cui sono dipinte in modo però da lasciare il marmo non tocco a far da chiaro. Con una sola tinta dunque bruna o rossiccia si è così ottenuto un finissimo chiaroscuro, del genere di quelli che ottengono gli studenti di disegno quando lavorano col

(1) Nell'originale che trovasi pure al Museo delle Terme si può vedere ancora su questa maschera delle tracce della velatura color lacca di garanza che in gran parte fu asportata nel pulire la pittura non so se in tempi antichi o quando la si scoprì. Con questo si documenta ciò che dice Plinio (libro XXXV) circa il purpurissum che a volte si soleva applicare in velature sopra l'azzurro e si può notare anche come ed in che modo si rispettasse nel contempo la plastica della forma utilizzando la preparazione sottostante a bianco e nero.

(2) La « doratura » nel senso speciale che a volte si dà a questa parola, consiste in una velatura di colore giallastro-brunastro, che produce su tutta la figura quel tono ambrato della pelle. Quindi l'oro in polvere od in foglia non hanno nulla a che fare in questo caso, essendo i componenti terra gialla, arancio, terra di Siena bruciata, terra d'Italia, e qualche volta terra d'ombra, porpora, raramente altri colori.

(3) Affine a questa è la testina n. 9181 del medesimo Museo che presenta appunto 1.° un proplasma grigio, 2.° un color carnicino, 3.° rosato per i chiari, 4.° tocchi qua e là di rosso per vivificare l'insieme nelle parti del corpo che spesso sono più calde, 5.° accentuazione dei contorni con bruno.

contè-sanguigna su di un foglio di carta bianca. Questi monocromi ho detto che erano una volta coloriti e di fatto si notano ancora larghe tracce di policromia, la quale, sebbene in gran parte scomparsa ed affievolita a causa delle peripezie che in corso di tempo dovettero subire tali pitture, ciò non pertanto testimonia che il monocromo aveva servito come di preparazione atta a ricevere le tinte brillanti della colorazione. Lo stesso sistema di dipingere si nota in una bella figurina di sacerdotessa, o dea che essa sia, dipinta sulla parete di una casa romana ed ora conservata al Museo delle Terme. Di essa daremo quattro illustrazioni che dimostreranno quattro dei momenti dell'esecuzione



I. tempo II. tempo III. tempo IV. tempo

Sacerdotessa, pittura romana.
Museo delle Terme, Roma.

sebbene effettivamente essa sia stata eseguita con almeno sei strati di colore. Di fatto vi si nota: 1.° un grigio o grigio azzurrino col quale si è disegnato l'insieme e lo si è leggermente ombreggiato, 2.° con del rosa pallidissimo si è illuminato l'abito e con una leggera velatura giallastra si è colorito il viso ed il braccio aggiungendo alcuni tocchi verdini per la corona d'edera, 3.° con una specie di terra di Siena naturale si sono accennate le ombre del viso ed anche dell'abito, 4.° alcuni tocchi di bruno ed alcuni di chiarissimo per accentuare il rilievo ed il chiaroscuro, 5.° si è ancora aggiunto dei tocchi viola negli scuri dell'abito, 6.° con viola ancora più cupo si è insistito nei massimi scuri e con vari altri ritocchi si è completato l'opera.

Anche la pittura che rappresenta il Genio del padrone di casa in atto di sacrificare assistito da due Lari la quale si trova nel larario della casa dei Vettii a Pompei; appartiene a questo secondo sistema di dipingere con la differenza che la figurina che abbiamo descritto sopra, fu tutta condotta con colore molto liquido mentre il pittore pompeiano si è servito di un colore più denso soprattutto nei contorni. La tinta usata per la prepa-

razione di questa pittura fu una specie di terra verde molto brillante di tono come si vede nella figura di pag. 50, ma l'intero chiaroscuro non è servito che di falsariga alla colorazione successiva, la quale lo ha poi completamente coperto con densissimi strati di colore senza lasciarne trasparire traccia e senza utilizzarlo per i freddi. Tale colorazione fu applicata mettendo per prima cosa un color incarnato gialletto poi su questo gialletto si è messo del grigio dove era necessario indi dalla parte dei chiari del rosato e dalla parte delle mezze ombre e delle ombre del rosso scuro e del bruno rosso, dopo di che si sono aggiunti dei rosati



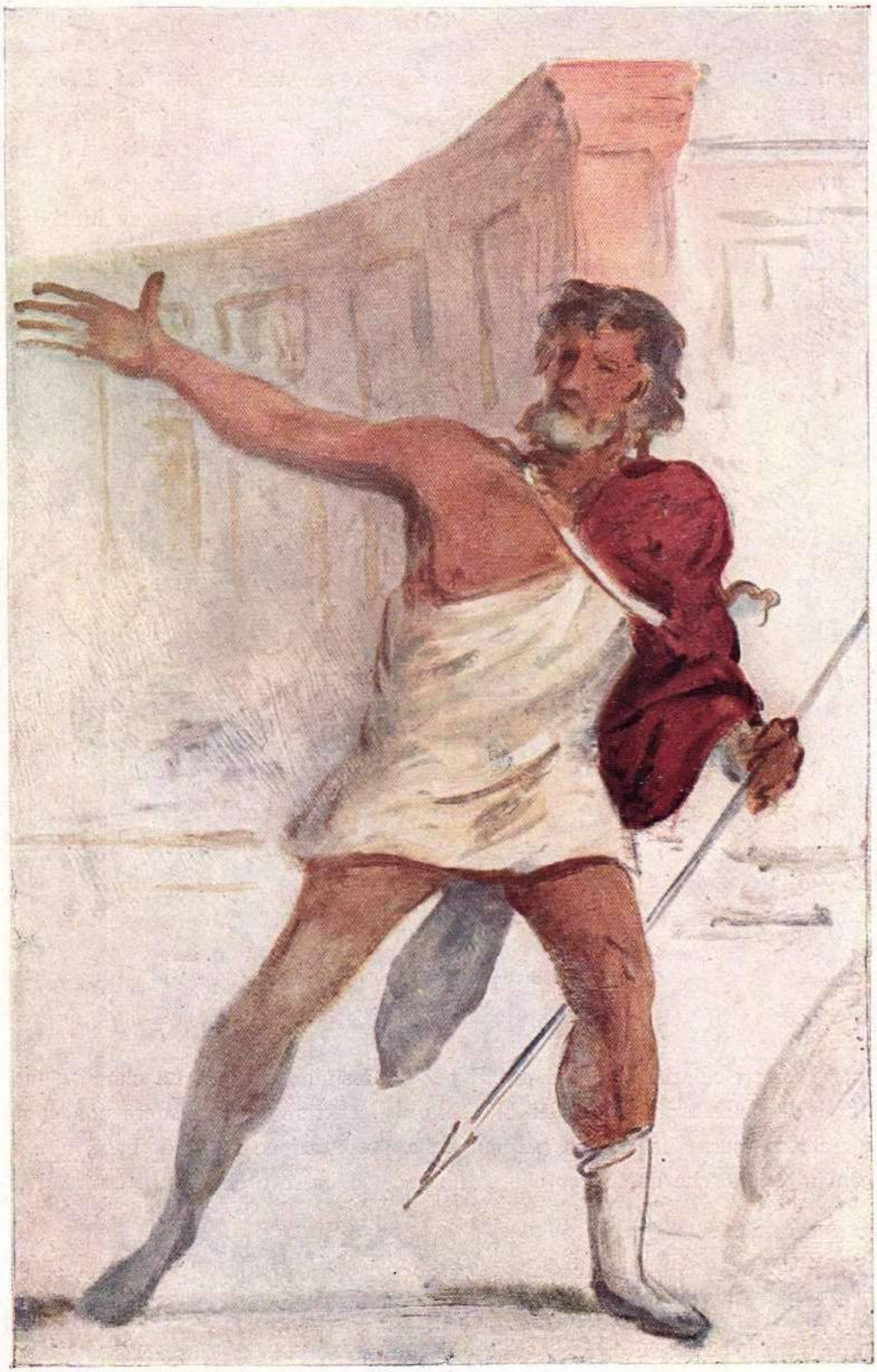
I. tempo II. tempo

«Genio del padrone di casa» della casa dei Vettii.
Pompei.

chiari per le parti chiarissime e dei bruni per i massimi scuri (1). La clamide anch'essa presenta degli scuri brunastri e dei bianchi puri, entrambi posti sopra una campitura giallolino-chiaro messa ben densa per cui della preparazione verde di base, non rimase visibile niente altro che quel poco che se ne vede in basso e che figura essere il terreno

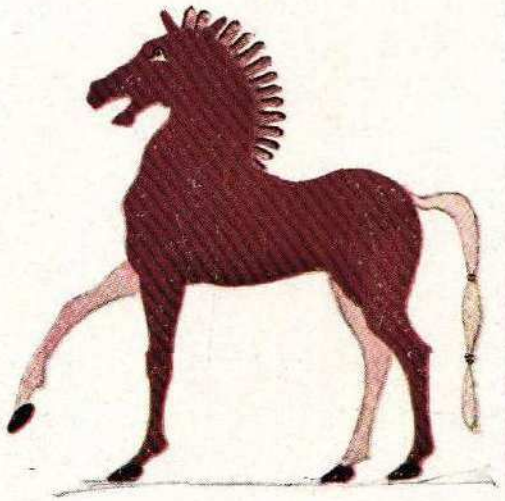
(1) Anche nel Vishnudharmottara del VI o VII sec. d. C. si legge che i pittori indiani dopo aver segnati i contorni, per primo strato di colore solevano applicare del verde e del bianco.

Di fatto pure la Herringham che ha esaminato le pitture di Ajanta c'informa che i pittori indiani dopo aver segnato i contorni delle loro figure con delle linee rosse abbozzavano a monocromo, ora col medesimo rosso, ora con tinta verdastra e che era sopra questa preparazione monocroma che applicavano poi la colorazione. Però aggiungeremo subito che nel Vrddhasālabhañjikā si legge invece che dopo aver segnati i contorni tinteggiavano i campi di bianco, e che *in un secondo tempo ne colorivano ogni* dettaglio col loro colore locale, salvo poi a riprendere i contorni con nero ed aggiungere le rare e timide ombre le quali venivano date per ultimo.



Ulisse rampogna Achille (particolare).
Palazzo di Domiziano al Palatino, Roma.

su cui cammina il personaggio di pag. 51. Potrei continuare a parlare di questa pittura prendendola come esempio di prospettiva aerea, poichè anche qui vi è già interpretata, e in maniera esagerata, come solevano fare questi pittori, ma per questa darò invece in esempio la figura di Ulisse che rampogna Achille (fig. di pag. 52) la quale fa parte di una pittura che si può ancora vedere in un cubicolo del palazzo di Domiziano al Palatino. Con questa si dimostrerà più chiaramente che in tanti altri esempi in qual semplice maniera si riuscisse ad ottenerla così lampante (osservare soprattutto la gamba destra). Ormai riuscirà facile ad ognuno di scoprire come la preparazione di questo personaggio fosse anch'essa a bianco e nero con l'aggiunta di due o tre tocchi bruni nei punti più scuri, e come su di essa si siano applicate le colorazioni calde, sia a leggere mezze paste che a velatura, e come si sia avuto cura di far degradare e sfiatare questi caldi mano, mano, che si allontanavano dal primo piano, fino a lasciare intatta essa preparazione nelle parti che dovevano figurare le più lontane. L'architettura che è posta dietro ad Ulisse appartiene ad un'altro dipinto, ma serve a dimostrare come una leggera velatura calda fatta degradare man mano sia sufficiente a dare in modo evidente la fuga ed il fenomeno della prospettiva aerea (1). Anche qui il lettore noterà come sia sempre in giuoco l'opposizione dei caldi e dei freddi e come chi eseguì queste pitture conoscesse alla perfezione il fenomeno che fa sì che di regola i caldi (rosso, arancione, ecc.) sembrino avanzare, mentre i freddi (azzurri, verdi, ecc.) di regola rientrino ed arretrino (2). Sarà bene aggiungere che la prospettiva lineare ed il chiaroscuro aiutano molto queste fughe e che il colore, soprattutto quello della preparazione, è sempre messo molto più a pasta nei primi piani, mentre si assottiglia vieppiù di grado in grado che i piani si allontanano. Le osservazioni potrebbero moltiplicarsi all'infinito poichè qual'è la cosa che non sapessero ormai questi pittori consumati?! Più si esaminano le loro pitture e più si scoprono mille conoscenze tecniche e mille malizie. Ad esempio, se si guardano soltanto i colori si troverà che lo smaltino (3) a volte lo usavano col sistema a soffio cioè soffiando il colore in pol-



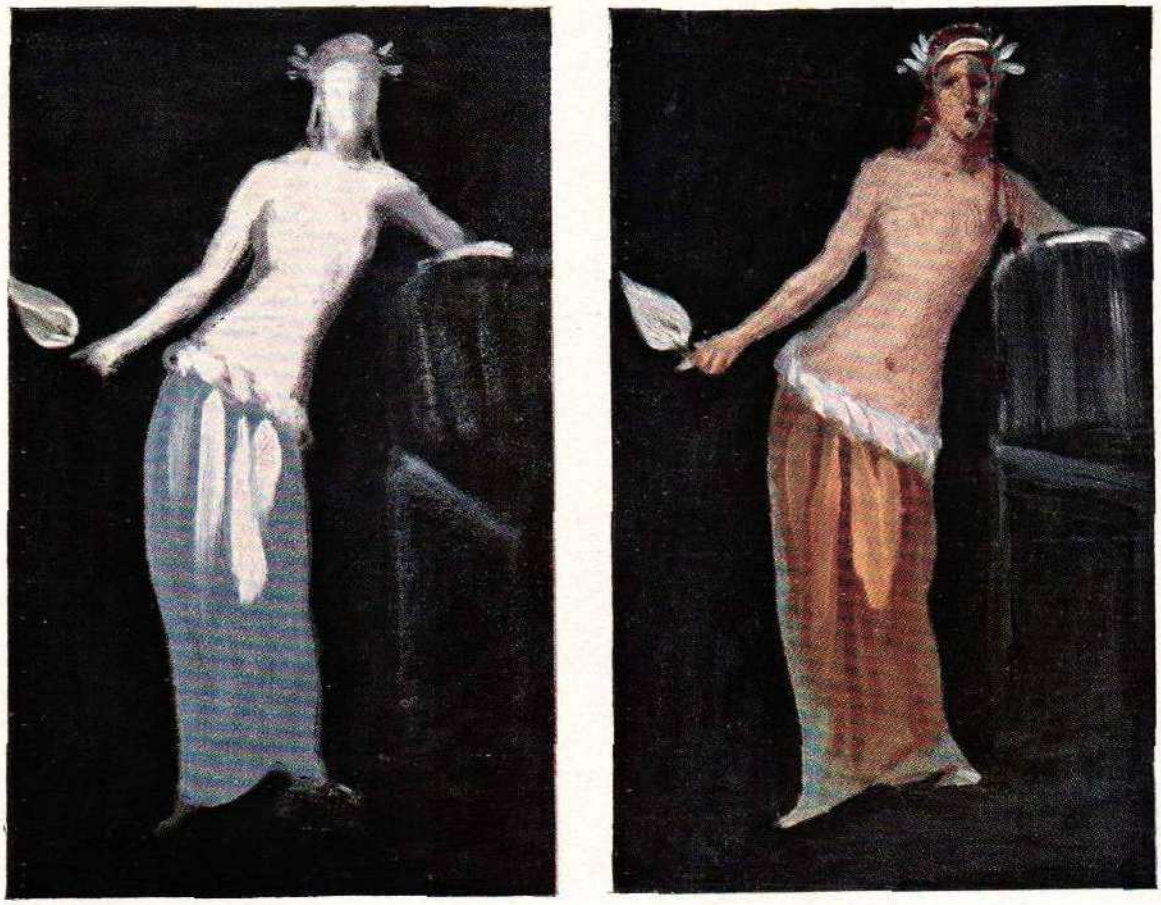
Cavallo (particolare di urna etrusca dipinta).
Museo di Tarquinia.

(1) Su di una urnetta etrusca del Museo di Tarquinia troviamo un esempio di prospettiva aerea, ma ancora allo stato primitivo ottenuto impallidendo con del bianco il tono locale v. il « Cavallo » riprodotto in questa pagina. Il risultato è incerto pure è già un passo avanti e mostra per quale faticoso cammino la pittura sia pervenuta alla sua perfezione.

(2) Guaita fa osservare che una vetrata la quale sia composta di vetri azzurri e di vetri rossi alternati separati da piombi o regoli, sembrerà che i rossi siano più in avanti e che i regoli o piombi che rilegano questi vetri sembreranno portarsi indietro per raggiungere gli azzurri.

(3) Lodovico Carracci sembra conoscere pure questo procedimento, ma come si vede egli aveva avuto degli antecessori e probabilmente dei maestri. Smaltino e colori di smalto sono dei colori fatti di paste vetrose pestate i quali bisogna trattarli in modo speciale come si dirà in seguito.

vere secco su intonaci e campiture appena applicati cosicchè esso vi aderiva senza l'aiuto di soluzioni di colla e senza affondare, per cui si otteneva uno splendido tono opaco e solido, che non si sarebbe potuto ottenere in altro modo. Anche l'applicazione della foglia d'oro sapevano economizzarla ed armonizzarla ora ponendovi sotto della terra gialla, ora del bolo o della terra di Siena bruciata dando così ad essa un tono al-



I. tempo II. tempo

Dea con specchio (particolare di parete romana).
Museo delle Terme, Roma.

quanto differente a seconda dei casi. A certi azzurri (1), a certi verdi, a certe lacche ed a certi neri (2) davano delle preparazioni di terra di Siena bruciata, a certi viola ed a certi gialli ne davano di azzurre (3), certi rossi poi l'avevano gialla, ecc. non solo perchè si sapeva che queste combinazioni sono più armoniche e dànno più potenza e forza

(1) N. 9, 2, 7, 8. A volte gli azzurri erano anche preparati con del rosso o del rossastro.

(2) Museo di Napoli n. 104.

(3) Si guardi che partito si è tratto da questa combinazione nella sottana della «Dea con specchio» che abbiamo riprodotto in questa pagina. Un'altra simile interpretazione si vedrà nei gialli delle «Nozze Aldobrandine» del Vaticano ed in molte altre pitture. Di preparazioni azzurre a sostegno dei viola se ne può vedere un esempio a Roma nella pittura conservata al Museo delle Terme e che rappresenta una signora romana in atto di versare dell'olio profumato in un vasetto. Ma non sarà difficile trovarne altri nu-

a quei colori piuttosto deboli per loro natura intrinseca, ma anche perchè si favoriva così il senso plastico ed il contrasto.

Le frasche verdi, le ghirlande avevano sovente un proplasma nero e su questo si dipingevano le foglie con del verde e con del bianco, usanza che poi si è perpetuata durante tutto il Medio Evo e per lungo tempo durante la Prima Rinascenza. Non avevano inoltre avuto bisogno di attendere la venuta dei cartellonisti e dei decoratori moderni per venire a sapere che sul nero tutti i colori si esaltano e diventano più vivaci e s'intensificano di tono. Il lettore troverà nella Seconda Parte notizia di tante altre raffinatezze tecniche che si sono scoperte nelle pitture greco-romane, ma con buona memoria e paziente indagine se ne potrebbero annotare molte e molte altre.

Nei lavori eseguiti da quelli che anche allora furono aureamente mediocri c'è poco da ammirare, e tanto meno da scoprire, malgrado che l'educazione artistica di questi artigiani fosse veramente tradizionale (1) e basata su di una sapienza passata da maestro a scolaro. Anche allora non tutti sapevano trarne il profitto che avrebbero dovuto *forse perchè anche essi come spesso avviene anche oggidì, erano più preoccupati* dell'economia nella spesa dei colori e del far presto (2) che dallo scrupolo del far bene. E se ne notano di quelli discesi talmente in basso da non riescire che ad arruffare tutto alla meglio, persi in labirinti senza senso di chiaroscuro, ed in combinazioni di tinte così sgradevoli, sorde e pesanti da sembrar perfino impossibile che trovassero chi li facesse lavorare. Siamo ben lontani dai tempi nei quali, come riferisce Eliano (lib. IV) si premiava solennemente il miglior pittore e si multavano i più trascurati e meschini!

Presi nel loro insieme gli artisti greco-romani pur avendo un'espressione comune inconfondibile, avevano malgrado tutto se non uno stile, almeno una personalità artigiana che li distingueva singolarmente uno dall'altro. Di fatto si vede che alcuni dànno delle pennellate ben piazzate a colore denso, altri si servono piuttosto di mezze paste stirate, o fluenti, chi accarezza quasi la pittura, chi ne precisa la modellazione a tocchi filamentosi ingarbugliati mentre certuni rifiniscono tutto a furia di tratteggi esatti ed incrociati come soleva fare Michelangelo (v. « Particolare » pag. 98). Altri ancora si servono soltanto di velature ripetute e generali, alcuni abbozzano a tocchi grassi ed

---

merosi esempi. Le analisi hanno riscontrato del cinabro sovrapposto a del giallo ed a volte anche del bruno, del rosa, del grigio e del nero mentre sotto il bruno si è trovato a volte del cinabro, sotto il nero dell'azzurro o del rosso, ecc. il che può darsi a volte sia dovuto più che a calcolo a cambiamenti ordinati dal committente.

(1) Di fatto moltissimi cominciano bensì mettendo un proplasma grigio e poi vi lavorano sopra con i caldi, ma siccome non sanno conservarlo nelle parti dove è necessario, finiscono per soffocarlo dimodochè risulta come non esistesse affatto.

(2) Generalmente tutti costoro abusano di bruni e di rossi che tentano poi di vivificare con molti brilli bianchi ma falsano ancor più il lavoro. Il Laocoonte del Museo di Napoli ad esempio, fu dipinto in questo modo: 1.° proplasma rosso-violaceo, 2.° disegno rosso, 3.° chiari con del bianco; il Polifemo che si trova nello stesso Museo: 1.° proplasma violaceo, 2.° arancio e viola, 3.° arancio chiaro, 4.° terra rossa; il Dedalo, che trovasi pure a Napoli: 1.° rosato e bruno-rossastro, 2.° velature gialle, 3.° tratti bianchi e riprese le ombre con bruni e rossi.

a forti spessori guardandosi bene dallo sfumarli troppo, certuni invece preparano e coloriscono sempre con soffi di colore, ecc. ecc. (1).

Naturalmente anche l'armamentario più perfezionato in quest'epoca e reso più pratico facilitava questa abilità, e bisogna riconoscere che anche in questo campo non si son fatti grandi progressi da allora ad oggi, poichè i loro utensili non differenziavano gran chè dai nostri. Di fatto salvo qualche ordigno che ci lascia almanaccare in diverse congetture senza che si riesca a riconoscerne il vero uso, troviamo che avevano dei cavalletti pesanti e leggeri della stessa forma di quelli usati oggi, avevano dei telai fissi ed altri allargabili a volontà, delle tavolozze da tenersi in mano, di quelle a forma di tavolino, e persino di quelle con incavi entro i quali mettevano le paste di colore che avevano tendenza a colare. Di tavole e di tele se ne fabbricavano di tutte le grandezze e le tavole a volte avevano degli sportelli per riparare la pittura dalla luce e dalla polvere (2) proprio come quelli di alcuni quadri medievali, il che prova anche se non si avessero cento prove scritte, che la tanto decantata inalterabilità dei colori antichi, non era così assoluta come generalmente si crede e che i quadri bisognava difenderli anche a quei tempi dalla luce e dalla polvere.



Giovane incoronato (particolare di pittura romana).
Museo di Napoli.

Anche in fatto di pennelli non avevano gran che da invidiarci poichè ve ne erano di piccolissimi per miniature e di larghi due o tre dita, senza parlare di quei pennelloni

(1) Interessante sarebbe particolareggiare sulle parti lasciate incomplete, sulla maniera di abbozzare, di correggere, in quali errori questi artisti cadessero, quali pennelli usassero per certe parti e quali per certe altre. Ci accontenteremo di presentare «Giovane incoronato» il quale lascia vedere nel braccio l'abbozzo a pennellate più larghe che poi venne tutto coperto di tratti variamente colorati.

(2) Molti colori di fatto svanivano per cui si prendeva questa precauzione onde ritardarne la scomparsa.

di cui si servivano gli imbianchini. Sappiamo pure che oltre i pennelli era di comune uso utilizzare le spugne, gli stracci, le spatole, ecc.

Non mancano poi raffigurazioni per informarci che allievi ed uomini di bottega avevano l'incarico di macinare i colori e che questa macinazione si faceva roteando un macinello su delle pietre di porfido come fanno tuttora i pittori a tempera ed a fresco, nonchè coloro che hanno ancora la passione di fabbricarsi i colori da sè. I colori si amalgamavano anche allora in diverse maniere e se non tutte ci sono completamente note tuttavia siamo riusciti a formarci una sufficiente opinione sopra di essi tanto circa le loro qualità quanto circa i loro difetti. Siccome però, di questi colori dovremo accuparcene nella seconda parte del libro, almeno per quel tanto che sappiamo e che può ancora giovarci, sarà allora che particolareggeremo su di essi e sui piani di appoggio sopra cui furono applicati.

LA PITTURA MEDIEVALE

Precisare quando incominci esattamente un'epoca storica e quando essa finisca è sempre alquanto difficile dato che l'imporsi dei nuovi ideali e dei nuovi bisogni di vita non è cosa che sorga d'improvviso già formata ma è frutto di lunghe preparazioni, di mille piccole reazioni, di numerose sotterranee aspirazioni, di insensibili spinte, di imprecisate inquietudini che ad un dato momento stabiliscono la condizione sufficiente a che sorga un nuovo mondo con nuove caratteristiche impronte.

Difficile sopra tutto è precisare quando incominci il Medio Evo e tutte le date proposte lasciano sempre insoddisfatti. Tuttavia diventa un po' più facile lo stabilire la vera scissione esaminando le opere d'arte. Di fatto malgrado si conosca la lotta tra cristianesimo e paganesimo la pittura scesa nelle catacombe continuò a produrre opere col sapere e la tecnica del mondo pagano e sebbene il « compendiario » di esse sia meno accurato, ciò è dovuto, più che ad altro, al fatto che i pittori dovevano dipingere in ambienti talmente privi di luce, che la finezza di lavoro diventava non solo superflua, ma direi impossibile, dato che il pittore poteva lavorare soltanto a mezzo di torce o di lampade ad olio.

L'arte cristiana, salita alla luce del giorno anche tra il divampare della lotta tra Oriente ed Occidente, presenta dei musaici che mantengono ancora le forme e la maestà delle idealizzazioni romane e nelle pitture si vede la gloriosa tecnica antica resistere invitta nei dipinti del IV, V ed anche VI sec. come comprovano le Madonne dell'abside di S. Maria Antiqua, le pitture del Viale Manzoni, le decorazioni della Casa dei SS. Giovanni e Paolo in Roma.

È soltanto tra il VI ed il VII sec. che vediamo le forme irrigidirsi in pose ieratiche convenzionali, la plastica diventare sempre più piatta finchè nell'VIII e IX sec. si trova che i sistemi hanno finito per cristallizzarsi, per confondersi e degenerare sino al punto che ci è dato di riscontrare in quelle figure del tutto stereotipate e calligrafiche le quali, pur avendo grandi meriti decorativi, ed a noi assai simpatici, sono però proprio l'antitesi di quell'espressione poetica della forma e del colore, intesi come esaltazione della vita fisica che è sempre stata caratteristica delle grandi epoche. Alle forme ed alla colorazione classica sono subentrate le forme e la colorazione orientali. Un'anima nuova si è senza dubbio sostituita all'antica.

Non è nostro compito indagare quanto e come abbiano cooperato a questo muta-

mento la calata dei barbari, l'invasione dei monaci-pittori copti, greci, siriaci, le lotte iconoclastiche e teologiche ecc., nè stabilire quali elementi siano entrati in questo vulcanico crogiuolo, ma per quel che ci riguarda diremo che seguendo i procedimenti di queste pitture si può notare che in fondo, anche quando meno appare, essi non sono altro che quelli stessi classici imbastarditi, avviliti e resi irriconoscibili. Benchè di preferenza si riscontrino soltanto i metodi più sbrigativi nonchè quelli meno intelligenti e meno delicati. Le condizioni miserevoli di questi secoli tormentati sono la causa di tutto ciò. L'Arte esige una tecnica impeccabile, una paziente applicazione in molteplici discipline; necessita uno studio profondo delle forme e deve potersi esercitare in sufficienti condizioni di agiatezza e di calma. Ogni regressione economica porta con sè un decadere immediato, se non annientamento, dell'Arte. Ecco perchè la rapidità e la sciattezza pittorica accompagnano sempre le epoche povere e tumultuanti.

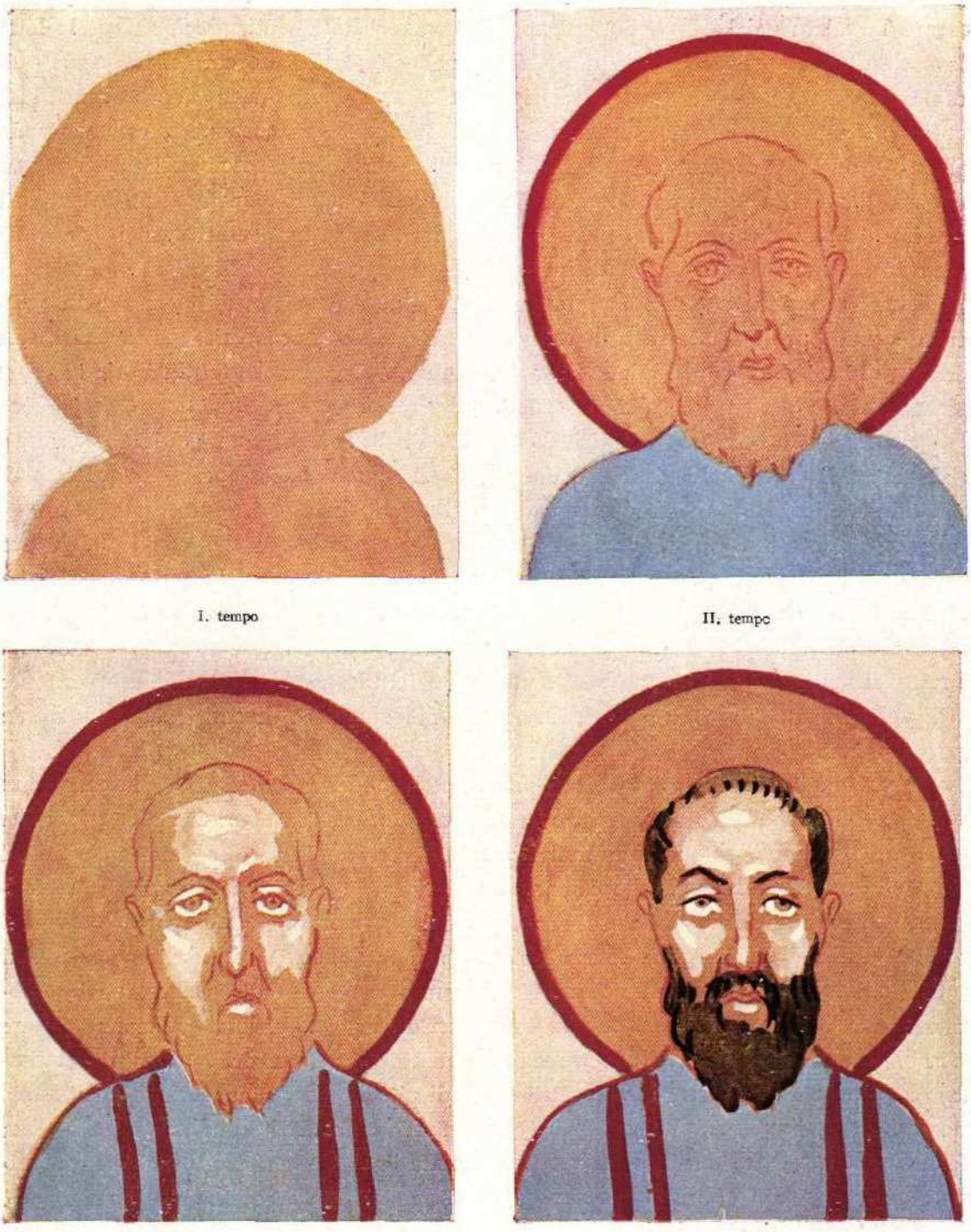
« A notte più buia alba più vicina » e di fatto nel X sec. si nota già un sotterraneo risveglio: nelle raffigurazioni vi è qualcosa di più vivo, nelle composizioni qualcosa di più drammatico, nell'insieme qualcosa di più intimo.

Però dovremo aspettare il XII e XIII sec. per constatare che con le migliorate condizioni politiche e le conseguenti migliorate condizioni economiche l'Arte risorge a nuova vita. Sotto la spinta del ritornato benessere le pitture diventano di una esecuzione sempre più accurata, la forma sempre più studiata acquista maggiore vitalità e forza, il sentimento mistico vieppiù sostenuto dalla filosofia si esprime in modo sempre più profondo (1), la creazione artistica sempre più grandiosa diventa drammaticamente perfetta, libera e personale.

Purtroppo la documentazione sul primo periodo del Medio Evo è piuttosto rara e le opere che rimangono sono spesso in vera consunzione, tuttavia anche così formano sufficiente materiale per poterne individuare e descrivere la tecnica, almeno per quel tanto che servirà a farci meglio comprendere il valore dei tardi medievali che la rivificheranno e quello dei pittori della Rinascenza che la riporteranno alla potenza sovrana.

Le venerabili chiese di S. Maria Antiqua e di S. Clemente in Roma sono dei veri musei di arte medievale e noi prenderemo appunto le mosse dalle pitture che le decorano. Nel solo Presbiterio di S. Maria Antiqua si distinguono ancora ben cinque pitture murali, una sovrapposta all'altra, per cui, in questa sola parte del monumento si possono seguire le tecniche di quasi quattro secoli di pittura. L'« Annunciazione » del V sec. mostra: 1.° un proplasma di terra gialla che comprende l'aureola e quindi anche la testa della figura, 2.° entro questo spazio si è accennata la stessa quasi campendola con grigio e bianco, 3.° con un rossetto si sono segnati i pomelli delle gote nonchè certe ombre, 4.° con del bianco (o quasi bianco) si sono messi i chiarissimi ed infine 5.° con contorni marroni si è riprecisato il disegno. Al disopra di questa « Annunciazione », nel VI sec. si è sovrapposto un nuovo intonaco e su di esso si è ripetuto il medesimo soggetto con una tecnica che è anche migliore per quanto affine all'antecedente. Di fatto si nota in

(1) I trattati sulla pittura cominciano ad apparire numerosi nell'XI-XII sec. e diventano più perfetti nel XIV-XVI sec. Le ricette che essi contengono si vede che erano comunicate per tutta Europa da prima fra monaci e poi fra laici.



I. tempo II. tempo

III. tempo IV. tempo

Testa di Santo (pittura del IX sec.).
Chiesa di S. Maria Egiziaca, Roma.

essa: 1.° una sporcatina quasi proplasma del campo e piazzamento delle mezze ombre con dei grigi modellati e condotti in modo da avviluppare l'insieme dandogli un certo senso plastico; 2.° con tinta gialletta, più o meno densa, si colorirono le parti illuminate;

3.° con rosati e rossetti si sono notati i pomelli delle guancie, le rughe e le labbra; 4.° con bruni si sono intensificate le ombre che erano rimaste grigie; 5.° contorni gialli e bruni; 6.° tocchi chiarissimi sui punti più illuminati, alcuni rafforzi ai contorni bruni con linee nere, e poche altre rifiniture.

Sopra questa pittura vi è un altro intonaco, e su questo sono dipinti dei santi eseguiti così: 1.° proplasma di terra gialla (1), 2.° con grigio si è disegnata e campita la zona riservata alla testa, 3.° con giallctti la si è colorita nelle luci, 4.° con rossetti la si è ombreggiata e vivificata, 6.° con bruni e tocchi vari la si è finita.

Nella « Madonna » bizantina del VI o VII sec. che si trova nella chiesa sotterranea dedicata a San Clemente, sempre a Roma, il pittore che l'ha eseguita ha dato al campo



I. tempo II. tempo III. tempo

Madonna bizantina dal VI o VII sec.
Chiesa di S. Clemente, Roma.

del viso: 1.° una leggera tinta carnicina (2), poi 2.°, cosa interessante a notarsi, con verde ha segnato il contorno degli occhi, delle orbite, dei lati e della punta del naso, il contorno della gola, ombreggiandoli timidamente (fig. II. tempo) e cercando di ottenere

(1) Questo proplasma giallo lo si può scorgere anche sotto certe figure della cappella di destra di S. Maria Antiqua — ed in diverse altre pitture medievali; chiarissimamente poi nei medaglioni del IX secolo che ornano la Chiesa di S. Maria Egiziaca (ex tempio della Fortuna virile dell'antica Roma) nei quali si è anzi utilizzato il color terra gialla del proplasma come color carne. Di fatto in tutta fretta si eseguirono su di esso due o tre contorni di terra rossa che dessero l'idea della figura, poi con due o tre colpi di bianco che fungessero da chiari e due o tre linee nere si completò il tutto. Più semplici di così non si può essere! (v. i quattro tempi della « Testa di Santo », pag. 60). Ben altre esecuzioni presentano ivi le pitture anteriori nelle quali dopo aver messo il proplasma di ocra gialla, con dei grigi e rosati si sono piazzate le ombre, poi con rosati chiari e bianchi si sono dipinte le parti di luce; con bruno si sono contornate le palpebre superiori, certe parti del naso e le iridi. Con altri piccoli particolari si è ultimato il lavoro. Proplasma giallo hanno forse anche i Santi, Scipione, Cornelio, Sisto ed Ottavio, dipinti nelle Catacombe di S. Callisto sulla via Appia il cui processo di lavoro mi è parso il seguente: 1.° nimbo giallo e disegno della forma, 2.° puro bianco messo per i chiarissimi, 3.° grigio azzurrognolo per le ombre, 4.° velatura giallastra, 5.° rossetti per l'ombra delle dita, per i pomelli delle guance e per la bocca, 6.° contorni bianchi e neri che definirono meglio la sagoma della forma nelle sue parti essenziali.

(2) Forse anche qui si sarà prima tinteggiato di terra gialla gran parte del campo che doveva poi occupare la figura col relativo nimbo comprendendo in questa tinteggiatura anche parte del fondo, ma siccome non si può distinguere con esattezza fino a che punto è arrivato questo campo giallo partiamo pure dalle campiture quali si veggono nel I. tempo. Sopra la campitura carnicina del viso si è poi ombreggiato con verde il che è un fatto nuovo e forse è una combinazione del sistema classico che abbiamo definito col n. 2 applicato sul proplasma carnicino del n. 3 il che formava un'esecuzione meno bella ma più sbrigativa e più facile

così quel giuoco di caldi e di freddi che si riconosceva così efficace nelle pitture e che in quelle classiche erano ottenuti lasciando vedere intatto nei punti desiderati il pro-

---

la quale si vede ancora meglio nell'Assunta del IX sec. che pure trovasi in S. Clemente e di cui mostreremo le particolarità nelle figg. quì sotto. All'epoca classica si ricorderà che sopra il proplasma color carne mettevano le



I. tempo II. tempo

Apostolo (particolare dell'Assunta IX sec.).
S. Clemente, Roma.

medie ombre con un color rossetto, anzichè con un freddo, orbene, anche questa pratica si trova nelle pitture medievali e sempre più malcompresa talchè si arrivò al punto di dipingerle con del rosso vivo e persino di vermiglio, come nella preziosissima Madonna del X sec. che si conserva nella Chiesa di Aracoeli a Roma la qualcosa se anche a volte riesce simpatica è pur sempre falsa, innaturale ed in genere pesante. Nel quadro in questione è strano che l'ombreggiamento della testa sia fatto con del verde mentre quello della mano sia fatto con vermiglio. A queste, ed a ben altre stranezze deve abituarsi chi studia le pitture medievali poichè era di pratica che se non si aveva un colore se ne usava un altro senza scomporsi per ciò. Aggiungerò che questa pittura in alcune parti è molto guasta e la si vede male, per cui tra l'altro si può rimanere indecisi se nel dipingere il viso della Madonna si sia partiti, come sembra, da un proplasma color carne molto bruno applicato sopra un piano bianchissimo ovvero se al legno si sia data una mano di vernice bruna e su questa applicata una preparazione bianca che rendesse più belle le sovrapposizioni trasparentissime che presenta questo dipinto. Se così fosse la preparazione bianca avrebbe avuto lo scopo di cui parla Leonardo quando dice che: « *Sempre a quei colori che tu vuoi abbiano bellezza preparerai prima il campo candidissimo: e questo dico dei colori che sono trasparenti, perchè quelli che non sono trasparenti non giova campo chiaro e l'esempio di questo insegnano i colori dei vetri i quali, quando sono interposti infra l'occhio e l'aria luminosa si mostrano di eccellente bellezza, il che far non possono avendo dietro*



Mano di una Madonna (X sec.).
Chiesa di S. M. in Aracoeli, Roma.

plasma verde o grigio (1); 3.° con tinta rossetta ha colorito le guancie, le labbra e con rosa il dorso del naso e le palpebre superiori; 4.° con tinta color carne ha ricolorito la fronte, con altri colori ha ritoccato qua e là; 5.° con terra di Siena bruciata ha ricontornato le palpebre, la base del naso, il taglio della bocca, la gola, lasciando però vedere molto del verde messo in antecedenza; 6.° con bruno scuro ha contornato le iridi, messo le pupille, nonchè dato un colpo al centro delle palpebre superiori; 7.° con chiarissimo quasi bianco ha messo i chiari alle guance ed alla fronte ecc. (fig. del III. tempo). Il sistema è in fondo un ibrido di quelli greco-romani, l'effetto ne risulta alquanto pesante, malgrado una indiscutibile abilità pittorica. La sordità di questo dipinto è dovuta anche dal fatto che il colore non si sa più darlo a veli nè si sa più calcolare la successività delle tinte. Nella stessa nicchia trovasi un busto del « Redentore » che senza dubbio è di altra mano sebbene più o meno eseguito con la stessa tecnica, il quale tra l'altro è anche interessante per il modo assai strano con cui furono applicati i chiarissimi cioè a

---

a sè l'aria tenebrosa o altra oscurità ». L'esecuzione come dicevo della testa sembra piuttosto condotta così: 1.° proplasma color carne scuro brunastro (o verniciatura bruna), 2.° ombreggiatura con del verde (sfumato), 3.° si sono messi i rosati per le luci seguite da larghi tocchi bianchi per i chiarissimi, 4.° contorni bruni per i lineamenti esterni e secondarie rifiniture. Nella mano che si vede meglio, si notano sotto la velatura, dei grandi colpi di bianco che potrebbero appartenere all'imprimitura (o mestica) ovvero alla bianchissima preparazione la quale presenta una bella *materia densa bianchissima dall'aspetto di porcellana finissima* e assai simile a quella di diversi tra i migliori quadri medievali posteriori sopratutto a quella del pseudo Giotto della Vaticana. Ma ciò che più sorprende è appunto il modo con cui vennero eseguite le ombre, le quali *invece che con del verde sfumato* con del grigio furono dipinte con delle grosse linee di puro cinabro e talvolta ribattute da quelle nere che, come abbiamo detto, formano i contorni esterni della figura. Ad una certa lontananza le linee rosse sembrano una sfumatura delle nere ed è per via di esse che si forma il passaggio tra i contorni scuri ed il colore carne dei chiari. Questo mettere le ombre con grosse linee di rosso vivo si trova anche in diverse figure dell'atrio di S. Maria Antiqua, nel trittico di Tivoli e in tante altre pitture medievali nonchè in molte di quelle giapponesi, cinesi, ecc.

Le carni degli uomini viste dal vero presentano quasi sempre i passaggi (tra la luce e l'ombra) freddi, però a volte in alcuni punti essi sono rosati con più o meno di rosso per cui queste ombre non sarebbero in fondo che la caricatura di un'osservazione parziale portata a convenzionalità che, sia pure con grande raffinatezza e sapienza, era stata adottata spesso dai pittori del 1600 e soprattutto del 1700 per far sì che le mani, i ginocchi e tutte quelle parti che risultavano in primo piano avanzassero, lasciando, e spesso aumentando, *i passaggi freddi per le parti* che dovevano sfuggire e figurar più lontane.

Già che ho nominato il trittico del Duomo di Tivoli [XII sec.] ne descriverò per sommi capi la tecnica essendo opera *interessantissima per le nostre ricerche*. Le carni *sembrano* così eseguite: 1.° si è applicato un proplasma grigio, 2.° con del bianco si sono messi i chiari insistendosi nel modellare quanto era possibile per quel tempo, 3.° nella testa del Salvatore si è messo del bruno per la barba e per i capelli come pure per qualche ombra della carne sfumandolo alquanto, 4.° con linee rosso cinabro si sono segnati i lati del naso, le palpebre, le ombre delle dita ecc. (in certi punti si è anche ombreggiato con esso), 5.° con contorni neri si è precisato il lavoro. Con tecnica quasi simile è dipinta anche la Madonna del Quintiliolo (Tivoli) la quale presenta: 1.° una mano di tinta calda data sul gesso, 2.° un grigio chiaro sopra il quale si è disegnato con grigio scuro, 3.° si è messa l'illuminazione delle parti più in luce con del bianco puro, 4.° contorni rossi per le rughe della fronte, per le palpebre, per le labbra e con il medesimo colore si son fatti i pomelli alle guance, 5.° contorni neri.

(1) Cennini fa una delicata osservazione quando rampogna i pittori che non sanno se vada messo prima il tono caldo od il freddo poichè è certo che risultano assai migliori le pitture che hanno i freddi applicati prima dei caldi mentre se messi sopra i caldi s'impesantiscono e non cantano bene. Non è detto che questa regola debba essere rigida ed inviolabile tuttavia è certo che conoscendola può permettere esecuzioni migliori. Per la stessa ragione pure i *giallolini* e *giallastri sarebbe buona regola metterli prima dei rossetti e dei rosati* sebbene anche qui molte volte si ottenga un perfetto successo facendo il viceversa. Interessante sarà aggiungere un'altro punto che si trova al cap. CXLVII del suo *Libro dell'arte: E abbi, che la tavola richiede essere più volte campeggiata che in muro; ma non però tanto, ch'io non voglia che il verde che è sotto le carnagioni sempre un poco traspaia* » il quale conferma ancora una volta questo particolare.

linee secche e continue, a convenzionalità geometrica, le quali non hanno più quel naturale senso plastico anatomico che hanno i chiari ed i brilli delle figure classiche basati su un cosciente senso della forma e del chiaroscuro e di cui queste geometrizzazioni non sono altro che delle defigurazioni stilizzate. Ecco che appaiono per la prima volta delle, diciamo pure, irragionevoli « stilizzazioni » che arriverranno poco per volta a quelle tipiche interpretazioni calligrafiche dei chiari (v. « *Cristo bizantino, XI sec.* »), a quelle sagomazioni delle luci e degli scuri, disposti come si fa con i giuochi di pazienza di legno o di cartone che tanto divertono i bimbi e che per evitare discorsi inutili ed imprecisi ne mostrerò alcuni esempi in questa pagina (1). Anche gli abiti presentano delle interessantissime convenzionalità e tipiche fra tutte quelle che offrono le illuminazioni o gli ombreggiamenti delle pieghe interpretati a « spina di pesce » (fig. di pag. 65). Ad ogni modo siccome queste maniere appartengono più



Cristo bizantino (XI sec.).
Collezione Privata, Parigi.



I. tempo II. tempo

Cristo bizantino (XIV sec.).
Pinacoteca Vaticana, Roma.

allo studio degli stili che a quello della tecnica non ce ne occuperemo maggiormente.

(1) Il proplasma bruno di questa pittura non è particolare esclusivo di essa poichè è comune a centinaia di altri dipinti bizantini come si può vedere in molti quadri della Pinacoteca Vaticana e dei musei di Parigi, Londra, ecc. Però molte volte questo bruno è prodotto dall'alterazione dei verdi ricavati dall'ossido di rame i quali col tempo diventano appunto bruni, ma sovente deve proprio essere un'originale tinta bruna quindi bisogna stare attenti a non far confusioni.

Non è detto che anche l'uso di proplasmi verdi vivaci (o terra verde) non si mantenesse durante il Medio Evo, anzi essi diventarono usitatissimi come provano le pitture in Roma dell'abside di S. Maria Antiqua quelle della Basilica di S. Croce, i dipinti bizantini sparsi in tutte le collezioni d'Europa e moltissimi quadri della Prima Rinascenza, ecc. (1).

Prendendo poi in esame il « Cristo in trono » affiancato da una lunga teoria di Santi che si trova nella navata sinistra di S. Maria Antiqua i quali appartengono all'VIII sec. si troverà che essi presentano una tecnica che si può leggere così: 1.° contorni di terra rossa che dettero sull'intonaco la sagoma delle singole figure, 2.° campitura delle varie parti coi colori locali desiderati (le parti nude dei personaggi naturalmente con tinte carne), 3.° ombreggiamento delle figure a mezzo di grigi, 4.° con bianco illuminazione dei punti chiari, 5.° segni e contorni rossi che accennassero le articolazioni e delimitassero nuovamente i contorni, 6.° rafforzamento di detti contorni con tratti e linee nere (2). Nelle Catacombe di S. Callisto in Roma una testa di Cristo (anche essa della medesima epoca), presenta invece un proplasma grigio chiarissimo su cui con terra rossa si sono segnate le palpebre superiori, il lato del naso, ecc. con del nero il taglio della bocca, le palpebre superiori (3) ed inferiori, i sopraccigli, la punta del naso, mentre di terra gialla si è contornato il viso, le orbite, il labbro superiore, per poi con del bianco puro fissare i pochi chiari necessari, che dessero un accenno convenzionale delle massime luci e basta.



Madonna del Perpetuo Soccorso (XII sec.).
Chiesa di S. Alfonso, Roma.

La Pinacoteca Vaticana conserva un « Giudizio Universale » di Giovanni e Nicola, i quali erano dei pittori romani che operavano nel XI sec. Il quadro essendo ben conservato mostra una tecnica che possiamo descrivere così: I.° proplasma color carne: 2.° mezze ombre schematizzate a base di bruno giallastro il quale fu messo a linee non sfumato, 3.° bruno più scuro per le grandi ombre, applicate anch'esse senza gradazione

(1) Interessante è notare che sul proplasma verdino brillante si è a volte ombreggiato sommariamente con verde più scuro poi si sono messe le parti illuminate con rosati e chiarissimi, poi i rossetti, i contorni e le altre secondarie rifiniture. Vedi ad esempio la Crocefissione della Cappella di sinistra di S. Maria Antiqua.

(2) Gli abiti se erano campiti di bianco avevano un accenno di ombra grigia e qualche tratto bianchissimo, se erano gialli o neri o rossi, la sovrapposizione si riduceva a qualche linea bruna che accennasse le pieghe e con queste si assolveva il compito. Molti sono gli esempi di tecniche più o meno simili ad esempio nelle Catacombe di S. Gennaro a Napoli si può vedere un S. Eutikete che fu eseguito così: 1.° un proplasma color carne, 2.° con grigio fatto qualche accenno di ombra, 3.° con del rosso si sono dipinte le rughe, i contorni del naso ed altri dettagli, 4.° con nero si sono rafforzati i contorni, 5.° con bianco messe le luci. Ma si vedono anche esempi di pitture più retrograde nelle quali gli ombreggiamenti sommari vennero eseguiti con color rossiccio senza alcun accenno di freddo il che le rende ancora più barbariche e pesanti.

(3) Questi contorni e tratti neri sono messi a volte in modo da lasciar scorgere i contorni rossi mess prima, così da ottenere un terzo senso di chiaroscuro e maggior senso di forma.

di sorta, 4.° rossi alle labbra e rossetti alle guance, 5.° contorni neri, 6.° tocchi e linee di bianco per rendere i chiari. Nella stessa sala vi è un « Cristo » bizantino del XIII sec. catalogato col n. 20 che per quanto rovinato dalle vicissitudini e dal tempo presenta un procedimento molto interessante per le nostre ricerche. Di fatto non solo si nota che i chiari sono stati messi con del puro bianco, ma anche perchè tanto questi che le ombre appaiono sfumati in alcuni punti ed in altri son applicati a piatto.

In quanto agli strati di colore è evidente che ebbero l'ordine seguente: 1.° spalmatura di color bruno chiaro, 2.° con bruno si è disegnato e fatte le ombre, 3.° con bruno più scuro sono rafforzate le grandi ombre e con linee nere si sono precisati i contorni, 4.° con bianco si sono piazzati i chiari, 5.° una velatura di vernice colorata ha terminata l'opera.

Uno studio più completo della tecnica medievale comporterebbe anche l'esame particolareggiato delle miniature che vanno dal IV e V secolo in poi. Sebbene esse appartengano alle così dette arti secondarie sarebbe bene conoscerle meglio, perchè riscontrandosi in esse i medesimi sistemi che venivano usati per le pitture murali e per quelle su tavola si verrebbe a conoscere tante particolarità, che nelle poche pitture che ci rimangono non si riscontrano o si leggono male. Ad esempio esaminando la miniatura del codice greco n. 699 della Biblioteca Vaticana che appartiene al IX secolo, si noterà: 1.° un proplasma giallo verdastro dato piuttosto liquido, su cui con verde più scuro si è ombreggiato e contornato; 2.° rossetti, 3.° contorni bruni, 4.° chiarissimi ed il medesimo metodo e la medesima successione li troviamo nelle pitture dell'VIII secolo che decorano la Cappella dei SS. Quirino e Giulietta in S. Maria Antiqua (1). Si potrebbe continuare con paralleli dimostrando che l'esame di queste miniature rivelerebbe anche tante pratiche interessantissime con uso di colori vivacissimi di cui non si hanno altri esempi, quali quelle sovrapposizioni di bianchi e di rosa nonchè di preparazioni aranciate che si notano nel Codice 3267 (2) del V secolo, e quella successione di strati, di sfumature e specialità di tinte che si osservano nel Codice n. 3225 del IV secolo, ecc. Ma bisognerebbe dedicare a questo studio una intera monografia.

Siccome è oltremodo cattivante scoprire nei libri degli antichi medici e nei trattati scritti dai pittori la spiegazione e la conferma di quanto si osserva nelle pitture coeve e di conseguenza alcunchè di quelle anteriori e posteriori passeremo ad informarci su di essi delle diverse pratiche che ci hanno descritte. Documentati così in modo indubbio e preciso su di esse potremo seguire la nuova ascesa dell'Arte quasi a passo a passo.

Secondo Teofilo monaco che compose un trattato nell'XI secolo (forse nel XII) una pittura dovrebbe essere incominciata: 1.° col campire le parti nude delle figure servendosi di una tinta color carne (3), 2.° su queste, a mezzo di una tinta composta

(1) Visibilissima nel viso dell'Addolorata nonchè in quello di S. Giovanni ed anche in altre figure che si trovano nella nicchietta della medesima chiesa e che appartengono allo stesso secolo.

(2) Biblioteca Vaticana.

(3) E dice di comporla con della biacca bruciata fino a che diventi gialla o giallo verdastra a cui si doveva aggiungere della biacca comune, del cinabro o della terra rossa, precisando che quando si trattava di visi rossi bisognava aggiungere più cinabro, mentre se la pelle era bianca, bisognava abbondare di bianco, oppure aggiungervi del verde scuro qualora si trattasse di visi pallidi.

di verde e di rosso si dovrebbero indicare le sopracciglie, gli occhi, le narici, la bocca, il mento, i solchi nasolabbiali, le barbe dei giovani, le articolazioni delle mani, dei piedi, ecc., 3.° con color carne intensificato di alquanto cinabro sarebbe bene arrossare un po' le guance, le labbra, il basso mento, le rughe della fronte, le bozze di questa, il naso nella sua lunghezza, il disopra delle narici, le articolazioni, ecc., 4.° con la tinta luce (cioè la tinta color carne a cui si è aggiunto ancora del bianco) si dovrebbero mettere i chiari alle sopracciglia, al naso, ecc., 5.° con nero ed un po' di bianco si dovrebbero coprire le iridi, con l'aggiunta di un po' di bianco dipingere gli occhi ai due lati, e con un bianco puro mettere una linea tra la pupilla e questo colore; 6.° con colore bruno scuro coprire lo spazio tra le due sopracciglia, il disotto degli occhi, il sottomento, ecc., 7.° con la tinta rosata che ha servito per il terzo strato resa più rossa con l'aggiunta di altro cinabro si dovrebbe segnare il taglio della bocca, tratteggiare le guance, il collo, le articolazioni, le unghie, ecc., e 8.° se la faccia è risultata troppo scura ritoccarla con tinta luce resa più chiara; 9.° con più o meno di nero ed ocra si dovrebbero campire i capelli dei giovani, poi con la tinta luce per i capelli dipingere i chiari. Con bianco misto a nero si campivano i capelli dei vecchi, ed aggiungendo a questa tinta un po' di nero e di rosso si facevano i tratti delle ombre e con bianco le luci; 10.° con tinta rosso nera si dovevano contornare le iridi, le linee delicate della bocca, del mento, ecc.; 11.° con terra rossa segnare le sopracciglia, le parti inferiori degli occhi, i lati del naso, le parti inferiori della bocca, il contorno della fronte e della mandibola dei vecchi, ecc.; 12.° con nero fare le sopracciglia ma in modo da lasciar vedere un po' il rosso di sotto, la palpebra superiore l'apertura delle narici i due lati della bocca, il contorno delle orecchie. Infine i contorni dei nudi si dovevano precisare tutti con terra rossa.



Testa virile.
(*Particolare miracolo del Mar Nero, XI sec.*).
Chiesa di S. Clemente, Roma.

Sempre nel S. Clemente di Roma vi è il « Miracolo del Mar Nero » (XI sec.) che presenta una pittura preparata con del bruno e bianco sopra un intonaco grigio freddo (v. fig. in questa pag.) (1) che si è lasciato intatto nei punti dove poteva funzionare da mezzo tono. Dopo questa prima preparazione (che indubbiamente esiste perchè si vede assai bene, ad esempio, nel gran tondo dove era figurato S. Clemente e soprattutto nella testina del donatore) si passava alla colorazione, la quale si iniziava coprendo quasi per intero di tinta carnicina questo abbozzo a chiaroscuro, ed è su questo proplasma carnicino che si applicava del grigio verde per ottenere i freddi (quindi non utilizzando

(1) Questo non sembra una mano generale di grigio dato all'intonaco dall'alto in basso, ma piuttosto una calcina grigia. Ciò non deve meravigliare poichè dai trattati sappiamo che bizantini formavano intonachi speciali mischiandovi della terra gialla o del color seppia o del grigio su cui poi dipingevano.

affatto il grigio sottostante) poi con rossicci si mettevano le ombre, i pomelli rossi delle guance, con tinta più rossa si rinnovavano i contorni e con alcuni tocchi bruni si precisavano e si rafforzavano le parti dove era più necessario avere dei forti scuri.

Questa colorazione non è certo delle più belle, però essendo quasi scomparsa in due o tre punti ci permette di constatare una delle preparazioni più interessanti e di spiegarci così molte particolarità di pitture posteriori. Anche gli abiti furono eseguiti molto accuratamente, ma anche qui il sistema è assai semplice: 1.° una campitura del colore locale desiderato, 2.° con tinta più scura si è accennato alle ombre, 3.° con linee bianche si sono segnati i chiari e basta.

Dionisio di Furna che scriveva pressapoco nel XII secolo c'informa di un altro sistema il quale consisteva, sia che si dipingesse a tempera su tavola impressa a colla e gesso, sia che si dipingesse su muro ad affresco, coll'incominciare:

1.° a campire le parti nude delle figure con un proplasma composto di bianco-ocra scuro (?), verde, nero (1) (più in là dice soltanto ocra mista a poco nero e bianco);

2.° con nero e violetto (ovvero con terra d'ombra e bolo) consiglia di disegnare gli occhi il naso, le mani, i piedi, e con solo nero (ovvero con sola terra d'ombra) le narici, le sopracciglia, l'iride, ecc.

3.° dice di fare il color carne a mezzo di bianco ocra e cinabro (2) (ovvero bianco e terra rossa) e con due terzi di questa tinta carne, oltre che con un terzo di quella che aveva servito per il proplasma (più in là non parla di tale aggiunta) dipingere in modo che riesca sfumato verso gli estremi;

4.° di chiarificare le parti volute con la sola tinta carne;

5.° di aggiungere del bianco per ottenere i chiarissimi.

Precisa ancora che con tinta carne resa più rossa dal cinabro si formavano i pomelli delle guance e con bolo i contorni delle mani, le rughe dei vecchi, ecc. Circa i capelli insegna di campirli in bruno, poi con una tinta fatta col medesimo bruno, più l'aggiunta di nero di dipingere i contorni e le medie ombre mentre con puro nero si fanno le grandi ombre con ocra inscurita e con ocra pura di dipingere le luci di essi.

Il Petresco parlando degli affreschi bizantini moderni, che fino a poco tempo fa si eseguivano e forse si eseguiscono ancora in qualche parte della Rumania e della Bulgaria, dice che con questa pittura si va sempre dallo scuro al chiaro e che si usa nei chiari molta pasta di colore. L'opera in generale parte da contorni che nelle parti riservate alle carni vengono campiti di tinta olivastra, in quelle riservate alle stoffe dei relativi colori locali. I fondi vengono sempre campiti di grigio. Dopo aver così campito le varie parti con delle linee esatte si precisano i contorni e si mettono le ombre delle orbite, del naso, della barba e dei capelli di ciascuna figura ed infine con del color carnicino si pongono le zone illuminate ed i chiarissimi delle parti nude mentre nelle stoffe sopra il relativo tono locale si mettono gli scuri a cui si fanno seguire gli scurissimi, i chiari ed i riflessi. Stabilito ciò con del rosso si vivificano le guance,

(1) Il nero ad affresco pare non lo mettesse.

(2) Ad affresco usava soltanto bolo invece di cinabro.

i lacrimatoi e le labbra per poi con pochi altri colori aggiungere le mille piccole particolarità con cui si dà maggior grazia e finitura al tutto.

Completiamo quanto abbiamo riferito riassumendo la descrizione dello Schäfer il quale vedendo operare gli odierni monaci greci fu in grado di conoscere come si perpetua nei vecchi monasteri del Monte Athos l'antica tradizione pittorica bizantina: Messa la calce e battuti i fili (1) per delimitare le dimensioni che dovrà avere la composizione, il maestro comincia a *mezzo di compasso (ad una branca del quale fu legato* un pennello tinto di rosso) a segnare le curve delle teste ed i cerchi dei nimbi. Tutto il rimanente si disegna col pennello intinto di rosso e non solo a mano libera, ma anche senza servirsi nè di cartoni nè di modelli di sorta (poichè questi pittori fanno tutto di memoria). Sistematicamente si comincia dalla testa e poi si fa il resto della figura centrale, indi la testa ed il corpo della prima figura che sta a destra di essa figura centrale, poi la testa ed il corpo della figura che gli sta a sinistra, passando quindi alla seconda figura di destra, quindi alla seconda di sinistra e così via alternando con simmetria (2).



Disegno di Villard di Honnecourt (XIII sec.).



Disegno di Villard di Honnecourt (XIII sec.).

Biblioteca Nazionale, Parigi.

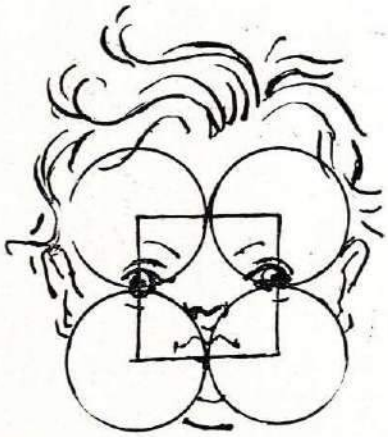
(1) Battere i fili significa segnare sul muro le necessarie linee orizzontali e verticali che permettono di avere in squadra la composizione od il reticolato.

(2) Quasi tutte queste pitture hanno un disegno ed una colorazione molto convenzionale. È bensì vero che considerando le forme degli alberi nonchè quelle degli uomini e degli animali gli artisti di ogni epoca furono sempre portati a leggervi degli equilibri, delle relazioni di linee, dei collegamenti, delle progressioni e questa lettura a volte diventerà in alcuni di loro una vera manìa. Queste manìe sono rivolte quasi sempre a danno dell'arte, ma tra le tante invenzioni che ne conseguirono ve ne furono di veramente intelligenti, anzi di alcune di esse possiamo dire che furono geniali. Conoscerle può sempre essere utile all'insegnamento e qualora vengano usate con discernimento possono anche essere utili sia come mezzo di controllo, soprattutto quando l'occhio è stanco, sia come risparmio di tempo. Certo si è che anche le migliori cose quando cadono in mano di menti pigre diventano dei formulari morti che passando poi in mani sempre più inette finiscono per diventare ridicole o addirittura ripugnanti. Ad esempio mostreremo alcune regole tratte ancora dal libro di Villard de Honnecourt del XIII secolo nelle quali, sebbene qualcuno le ammiri perchè crede leggervi l'intenzione di costruire la forma dei personaggi su degli schemi simbolici di scienza occulta (che anche se fosse sarebbero in questo caso pure essi di una banalità da far ridere), che sono proprio puerili (figg. di questa pagina). Ben differenti sono invece le regole di Rubens senza poi parlare di quelle di Leonardo e di Fra Luca Pacioli nonchè quelle delle linee d'inviluppo e di contrasto di Michelangelo (disegni dell'Accademia di Venezia), ecc. Vedi figg. di pag. 70.

Le parti secondarie interne di questi disegni rossi fatti a pennello vengono campite subito dagli aiuti o dagli allievi di un nero bluastro e su queste campiture essi disegnano

---

Anche gli orientali hanno degli schemi interessantissimi che rivelano a volte un'intelligenza ed una osservazione straordinarie. Tipica è quella regola cinese basata sui principî filosofici e cosmogonici del Yin e

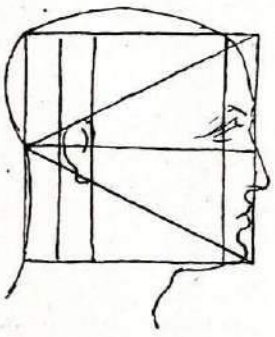


Regola per disegnare una testa di putto vista di profilo (Rubens?).



Regola per disegnare una testa di putto vista di fronte (Rubens?).

del Yang (fig. di pag. 71) da cui i cinesi trassero l'interpretazione di tutti i contorni delle forme animali, minerali e vegetali si può costatare come nelle figg. b, c, d (le interpretazioni angolose non essendo altro che una risoluzione in forma angolari di quelle curve) le quali però se anche permettono di leggere meglio i contorni esterni delle forme non spiegano bene i movimenti a spirale che hanno effettivamente le forme viventi. Altrettanto interessanti si troverebbero le regole indiane (fig. di pag. 71), siamesi, tibetane, giapponesi, ecc. ma a questa sola ricerca bisognerebbe dedicare un intero volume. Anche la convenzionalità dei colori non era da meno, ed oltre ad avere delle regole precise che obbligavano a dare agli abiti dei Santi e delle Gerarchie Angeliche il loro particolare



Disegno (di Leonardo?) per il De Divina proportione di L. Pacioli.



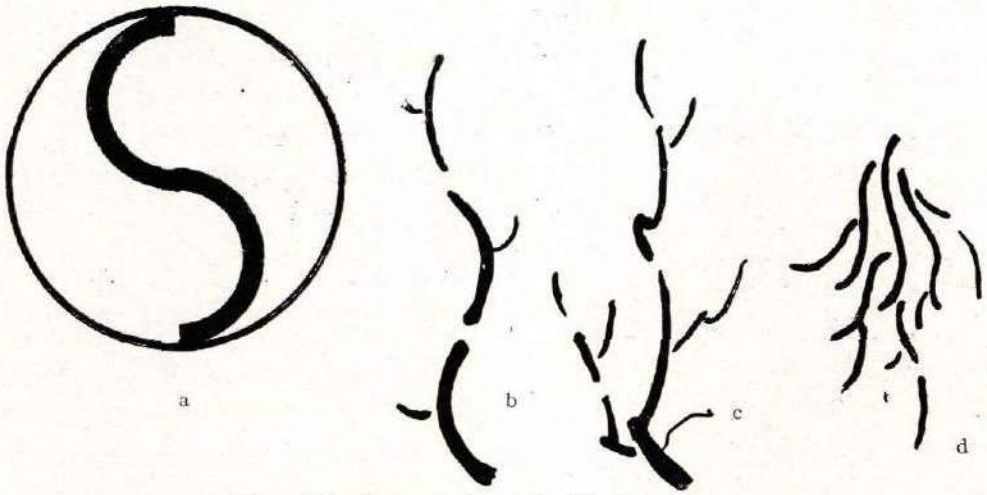
Disegno con linee d'inviluppo.



Disegno con linee di contrasto.

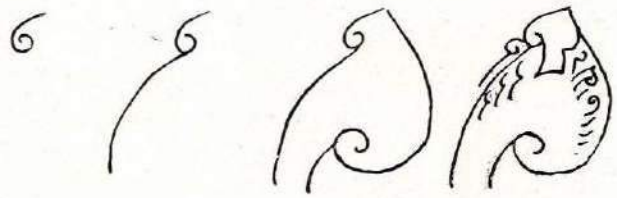
colore simbolico ed agli altri personaggi dei colori intenzionali si doveva dar loro dei gesti e degli oggetti che li caratterizzassero; convenzionalità che sono durate fino quasi recentemente. Malgrado che nella Rinascenza vi fosse stata una violenta reazione contro tutto ciò che era medievale tuttavia ancora nel trattato del Lomazzo (XVI secolo) troviamo che il paonazzo si deve usare per esprimere il dispregio di morte,

i drappeggi e gli ornamenti, tutte cose che secondo le loro regole vanno finite prima (1) delle parti nude e cioè prima dei visi, delle mani, dei piedi, ecc. le quali sono riservate al maestro. Questi a sua volta comincia la pittura col campire di tinta scura queste parti più delicate della composizione, poi con tinta ancora più scura ne precisa i lineamenti.



Disegni cinesi secondo le regole del yin e del yang.

Ciò fatto con tinta gialla illumina la fronte, le guance, il naso, il collo, ecc. ripetendo questa illuminazione per ben due altre volte in modo da renderla sempre più chiara: poi con tinta verde chiaro addolcisce alquanto le ombre rimaste nere e con rosa mette i pomelli delle guance, a questo fa seguire i rossi delle labbra, la linea delle palpebre, ecc. Fatto ciò con bruno scuro colorisce i capelli, la barba le sopracciglia ed infine con nero precisa l'iride dell'occhio ed i contorni generali del personaggio. Il bianco della congiuntiva, alcuni brilli e varie rifiniture completano l'affresco il quale quando sarà asciutto verrà poi perfezionato con ornative e reso più vivace nei fondi e nelle stoffe a mezzo di colori più fini e con applicazioni di oro, argento, ecc.



Costruzione di un'ornato indiano.

La rapidità di esecuzione e la sicurezza di condotta sono sorprendenti quando si pensa ad esempio che in cinque giorni un monaco è stato capace di eseguire una pittura della superficie di 3 per 4 metri contenente ben dodici figure umane e due cavalli.

---

il giallo per il desiderio, la letizia, il buon augurio, la giustizia, il verde per la speranza, il turchino per l'elevazione di mente, lo zelo, ecc. e si decretava anche che speciali colori di stoffe dovevano essere riservate agli imperatori, altri ai prelati, altri alle ninfe e così via.

(1) Anche Cennini dice lo stesso: «*ti conviene sempre lavorare in vestiri e casamenti, prima che visi*». Soltanto qui conviene far osservare che non sempre si campiva di scuro tutta la figura, ma solamente le parti destinate alle carni poichè le stoffe si campivano del loro colore locale a cui si facevano seguire come si è già detto, gli scuri (formati generalmente del colore puro con cui si era fatto il tono locale oppure di altro colore cupo o che avesse aggiunte di nero) e poi i chiari (quasi sempre formati del colore stemperato di bianco).

Nella meravigliosa opera del Cavallini (notizie dal 1279 al 1316) che trovasi nella chiesa di S. Cecilia in Roma si nota che questo grande artista incominciava anch'esso l'opera disegnando col chiodo sull'intonaco fresco, poi con tinta oliva scurissima tramutava il campo segnato dai *contorni in un proplasma (fig. qui riprodotta)*. Su questo campo scuro con tinta chiara, leggermente giallo-rosata, intraprendeva a tratteggiare le parti illuminate dei visi chiamando il rilievo con una volontà veramente eroica se si pensa al sistema che egli usava (1) poichè il tratteggio era sempre condotto nel senso cosciente della forma e presenta questo di particolare che sembra fatto con un pennello trifido o tetrafido che segnasse tre ovvero quattro tratti per volta. Cennini parlando dei pennelli c'informa che al suo tempo per formarli si adoperavano quei vecchi pennelloni che erano serviti ad imbiancare i muri i quali quando erano giunti ad essere «*talmente dirozzati che le setole fossero diventate morbidissime*» si slegavano e si suddividevano in mazzetti di setole più o meno grossi secondo la grandezza dei pennelli che si desideravano; poi si legavano stretti al bastoncello e s'incollava e verniciava questa legatura. Con ciuffetti di setole di tal sorte doveva essere facile formare dei pennelli che avessero tre o quattro punte ben distinte in maniera che potessero segnare nel modo che si è detto ed avere così un mezzo che permettesse di tratteggiare con maggiore sollecitudine. Ma qual che si sia questo tratteggiare, si vede che l'artista insisteva sui chiari riprendendoli con tinte più o meno bianche, e poi con un pennello di pelo morbido intinto di color rosso passava delle specie di velature ottenendo con ciò non solo i pommelli delle guancie ma anche i mezzi toni delle parti tra la luce e l'ombre, i quali visti da vicino a dire il vero, non sempre li governava bene ma di lontano non guastano l'effetto. Molti potranno credere che egli si servisse di precise gradazioni di tinte carne come si legge in certi trattati antichi, ma guardando bene ci si accorge che i suoi colori sono molto più liberi. Dopo avere così preparato il suo dipinto aggiungeva delle leggere velature generali di colore giallo col che indorava i rosati ed i rossi messi in antecedenza ed infine *con bruno scuro rinnovava i contorni e passava alle piccole particolarità* (bianco degli occhi, rinforzo di tratti neri, ecc.).



Preparazione delle carnie scondo il procedimento del Cavallini.
S. Cecilia, Roma.

(1) « Chiamare » in senso di comandare, di volere strenuamente che il rilievo si realizzi, che la forma diventi plastica, che i primi piani vengano avanti, e quindi che i piani di scorcio e quelli che si susseguono arretrino quanto è possibile.

Come si è visto anche seguendo il ramo realmente bizantino non si trova un solo ed unico sistema, ma parecchi, e quelli descritti non sono certo tutti. Pare accertato che generale sia stata l'adozione del sistema a base di proplasma scuro però basta esaminare una raccolta qualunque di icone russe, bulgare, greche, per constatare interessantissime varianti. È naturale che anche gli artisti italiani che furono collegati con le scuole bizantine o che partirono da esse non presentino un solo ed unico sistema di dipingere ma diversi.

Ciò avrebbe potuto spiegare perchè la tavola attribuita a Cimabue (1240-1302) che trovasi a S. Maria Novella presenti una tecnica del tutto differente di quella che vien conservata agli Uffizi; ma ormai molti attribuiscono la tavola di S. Maria Novella a Duccio altri ad ignoto il che è più giusto e risolve meglio tanti problemi. La pala di S. Maria Novella di fatto parte dal proplasma, l'altra invece da un leggero chiaroscuro eseguito sopra il gesso nudo della tavola e di conseguenza anche la colorazione viene ad essere applicata in modo alquanto diverso nell'un caso e nell'altro.

Giotto allievo di Cimabue per quanto presenti una tecnica più progredita ha piuttosto affinità con la tavola degli Uffizi, con quella cioè da tutti ritenuta effettivamente di Cimabue, ed il Vasari informandoci che Giotto (1267-1337) «*dipingeva a bianco e nero e che poi coloriva*» è esatto, poichè più o meno i quadri che appartengono a Giotto od alla sua scuola rivelano appunto tale pratica. Così fu eseguito il Cristo giottesco che trovasi nella Galleria del Campidoglio la cui preparazione a bianco e nero la si scorge benissimo soprattutto nella testa della donatrice; e la tavola che si conserva agli Uffizi rivela anch'essa una preparazione a bianco e nero e bruno. Che partisse a volte dal bruno lo rivelerebbe anche la «Crocefissione» del Museo di Berlino (1) la quale in fondo presenta le medesime successioni di colori e le medesime caratteristiche che si riscontrano nella pala degli Uffizi. Anche quel polittico che si dice di Giotto (Pinacoteca Vaticana) ma che è senza dubbio soltanto della sua scuola, malgrado le differenze di esecuzione e d'interpretazione che offrono le varie figure (perchè con ogni probabilità diverse persone cooperarono a crearlo), lascia scorgere una tecnica che pressapoco si può sintetizzare nel modo che segue: 1.° grigio pallido (in alcune figure questo grigio si trova differenziato da un po' di verde o di azzurro) col quale si otteneva un sommario chiaroscuro misto a linee che intendevano precisare alquanto l'insieme dei personaggi. Certamente questo primo strato era fatto con due toni di grigio-pallido e probabilmente anche di tre e le differenze a cui ho accennato consistono nel fatto che questo grigio a volte era preceduto da un disegno e da una sporcatura a base di bruno il che farebbe già dubitare di una imbastitura di linee brune e di una umettatura generale a base di vernice oleosa brunastra date sul gesso (??). Checchè ne sia di questa supposizione, dopo il chiaroscuro grigio,

(1) In questo si può notare che al disegno ombreggiato di bruno seguivano i grigi ed i bianchi su cui si misero i rosati ed i gialletti nonchè i chiarissimi con bianco. Anche qui si riscontra la regola del Cennini, che abbiamo citata poco prima, secondo la quale le stoffe dovevano essere dipinte prima delle carni. I capelli della Maddalena essendo diventati trasparenti lasciano vedere appunto che sotto di essi il manto era stato dipinto prima e che aveva le ombre rossicce Interessante è anche notare che gli abiti ed i visi di questo quadro sono bensì lavorati con trattini, ma sotto si vede che il colore dell'abbozzo fu applicato liquido, anzi alquanto colante poichè la pennellata tende a far goccia.

2.° con bruno liquido si sono piazzate meglio le ombre (1), (però se il sospettato bruno esisteva si trovava già messo prima del grigio, è naturale che avvenisse una posposizione nella successione di queste due tinte); 3.° con dei contorni rossastri ovvero bruni si delimitarono ancor meglio le sagome delle facce e delle mani; 4.° si fecero seguire i chiarissimi, i bianchi ed i rosati (questi a volte hanno preceduto i contorni rossastri); 5.° si applicarono i rossetti e le velature le quali generalmente consistevano di un tono rosato; 6.° dove era maggiormente necessario, qualche scuro luminoso o certi passaggi, si mise qualche tocco di rosso, frequentemente così vivo che è quasi cinabro, cosa non nuova perchè abbiamo già notato la presenza del cinabro nei passaggi dall'ombra alla luce in altre opere medievali; 7.° con del nero si segnarono le iridi e le ciglia; 8.° esecuzione delle capigliature, delle barbe; queste quasi sempre preparate a bianco e bruno, poi secondo i casi velate di giallo-arancio oppure di bruno-nero e vivificati di tocchi bianchi. In questo quadro si può osservare che alcune architetture furono dipinte usando tre specie di grigi chiari per le parti in luce ed altrettanti grigi scuri per le parti in ombra, che gli alberi vennero eseguiti mettendo prima un proplasma frastagliato scurissimo su cui poi si fecero seguire i chiari, indi le velature ed i mille altri particolari secondari.

Cennini (XV secolo) che si proclama discendente della scuola di Giotto, descrive invece una tecnica che non è per nulla affatto quella di cui fa accenno il Vasari e tanto meno quella che era di Giotto e della sua scuola. Mi dilungherò un po' su questo pittore perchè col suo celebre preziosissimo trattato ci ha rivelato uno dei più usati sistemi di dipingere del suo secolo ed è talmente esatto in tutto quel che scrive e così sincero nelle sue descrizioni che non si può desiderare di meglio.

Ecco in riassunto il sistema tramandatoci dal Cennini: « *mettiamo che s'abbia a dipingere un viso di Madonna, si comincerà a disegnare con un pennellino acuto intriso di verdaccio (cioè una tinta composta d'ocria scura-nero-bianco-rosso) poi con terra verde ben liquida si ombreggia e con pennello aguzzo si riferma bene ogni contorno. A questo punto alcuni maestri con del bianco mettono i chiari ricercando i rilievi, poi danno un po' di rossetto alle labbra ed alle gote e finiscono, dando al tutto una velatura generale di colore incarnato. È buon modo. Altri maestri campeggiano il volto d'incarnazione e lo ritrovano con verdaccio ed incarnazione ritoccandolo con alcun bianchetto. Questo è un modo di quelli che sanno poco dell'arte. Ma tu segui questo modo che ti mostrerò. che è quello di Giotto il gran Maestro, per cui continua la tua pittura che abbiamo lasciata tocca di verde terra con una tinta rossetta liquidetta (terra rossa e bianco in parti uguali) che darai alle labbra ed alle meluzze delle gote, queste sfumandole poi d'attorno con tre tinte d'incarnazione* (2);

(1) Già nel Codice Greco 431 del Vaticano del VII secolo troviamo una miniatura che presenta: 1.° un leggero grigio, 2.° un chiaroscuro e dei contorni fatti con del bruno, 3.° l'illuminazione bianca.

(2) Cioè dalla tinta rosetta si traggono altre tre tinte con l'aggiunta di bianco. Precisiamo: la prima tanto di rosetta che di bianco; poi a questa mescolando altrettanta quantità di bianco si fa la seconda, infine mescolando a questa ancora dell'altro bianco si fa la terza.

Anche Vasari nell'introduzione alle sue « Vite » parla della divisione delle tinte nel modo che segue: « *Ora veggiamo che cosa sia la pittura. Ell'è dunque un piano coperto di campi di colori, in superfice o di tavola, o di muro, o di tela, intorno a' lineamenti, i quali per virtù di un buon disegno di linee girate circondano la figura. Questo sì fatto piano, dal pittore con retto giudizio mantenuto nel mezzo chiaro, et negli estremi et nei fondi scuri, et accompagnato tra questi e quelli da colore mezzano tra il chiaro et lo scuro; fa che. unendosi insieme questi tre*

con la più chiara e con pennello di setole ben morbido e mozzetto va ritrovando i rilievi del viso, poi con la tinta d'incarnazione mezzana va ricercando tutti i mezzi del detto viso, indi con la terza va nell'estremità delle ombre lasciando intatta l'ombra in terra verde, pensando solo a sfumare ed a connettere dolcemente queste tinte. Guardati però, se vuoi che la tua opera riesca ben fresca, di non far uscire dal loro campo le varie incarnazioni, e ciò fatto con una tinta d'incarnazione chiarissima, quasi bianca, ritocca il rilievo del naso, la sommità del mento, ecc. (1) *poi con del bianco puro fa i bianchi agli occhi e tocca la punta del naso e cotali rilievuzzi gentili; con del nero profila il contorno degli occhi, fa le nari e le conche degli orecchi, con terra scura ombra al disotto degli occhi, le ciglia, il labbro superiore.*

« Però innanzi che profili i contorni con verdaccio ritocca le capigliature, acquarellate d'ocria chiara, con ocria scura ritrova loro le ombre, con bianco i rilievi e finisci con delimitazioni e tocchi di terra rossa scura come si è detto per il viso ».



Madonna e Angeli (Scuola di Michelangelo).
Galleria Nazionale, Londra.

Più avanti nel testo c'è una variante nella quale dice di ricercare la forma con verdaccio, di lumeggiarla con bianco e poi acquarellarlo come è detto sopra (2).

Per i drappeggiamenti la faccenda era un po' più ridotta. Se si aveva da dipingere una stoffa, mettiamo rossa, si prendeva: della terra rossa, vi ci si aggiungeva un po di bianco e di questa miscela si facevano due altre gradazioni. Con la prima (la più

---

campi, tutto quello che è tra l'uno lineamento e l'altro si rileva ed apparisce tondo e spiccato, come s'è detto. Ben è vero che questi tre campi non possono bastare ad ogni cosa minutamente attesochè egli è necessario dividere qualunque di loro almeno in due spezie; facendo di quel chiaro due mezzi, e di quello oscuro due più chiari, e di quei mezzo due altri mezzi che pendino l'uno nel più chiaro l'altro nel più scuro. Quando queste tinte d'un colore solo qualunque egli sia, saranno stemperate; si vedrà a poco a poco cominciare il chiaro, et poi meno chiaro, et poi un poco più scuro, di maniera che a poco a poco troveremo il nero schietto. Fatte dunque le mestiche, cioè mescolati insieme questi colori, volendo lavorare o a olio, o a tempera, o in fresco, si va coprendo il lineamento et mettendo a' suoi luoghi i chiari e gli scuri ed i mezzi et gli abbagliati de' mezzi e dei lumi che sono quelle tinte mescolate dei tre primi, chiaro, mezzano, e scuro; i quali chiari, e mezzani e scuri ed abbagliati si cavano dal cartone, ovvero altro disegno..... ».

(1) Per cui in totale le tinte usate nella carnagioni sono: 5 rosati, 1 verdaccio, 1 terra verde, 1 bianco, 1 nero, 1 rosso scuro. Trattandosi di carnagione dei vecchi il verdaccio e l'incarnazione devono essere più scuri.

(2) E questa delle due è la migliore.

scura) si campeggiavano le ombre, poi si dava la tinta mezzana, poi la più chiara sfumandoli e fondendoli accuratamente (sempre senza dare o torre dell'un colore all'altro). Si finiva ritrovando con del bianco puro tutti i rilievi e con terra rossa pura gli scurissimi ed i contorni (1).

Ciò poi che a noi deve interessare sotto varii punti di vista, è il sapere in modo non dubbio che non si faceva differenza di pratiche fra l'esecuzione dell'affresco, dell'olio, della tempera e ciò è tanto vero che l'autore di tempo in tempo sente il bisogno di dire che ad olio o a tempera si deve operare « *come t'insegnai quando si trattava dell'affresco* ». Tuttavia al capitolo 158 una distinzione la si trova, poichè è scritto « *che in muro non bisogna per tutto campeggiare con verde terra come si fa sulle tavole* (2) *basta che sia dato in mezzo tra le ombre e l'incarnazione* ». Siccome sono numerosi gli esempi di pitture murali che presentano campiture di terra verde (3), la distinzione si spiega col fatto che a fresco, volendo utilizzare delle trasparenze non è bene preparare con scuro nè con tinte che possano influenzare le sovrapposizioni mentre ciò è assai meno grave o addirittura indifferente ed a volte anzi assai utile, quando si lavora molto a pasta con colori densi a tempera (4).

Tra gli altri insegnamenti del Cennini e soprattutto per la portata che ha nello spiegarci per conseguenza il sistema di dipingere, è interessante conoscere ciò che dice circa il disegno su carta tinta (5) sulla quale consiglia di chiaroscurirvi sopra a tratteggio d'inchiostro per gli scuri e a tratteggio di biacca per i chiari oppure di acquarellarla con detti nero e bianco che secondo il Maestro era la « *via a menarti all'arte del colorire* » (6).

---

(1) In tutto cinque tinte.

(2) Di fatto tavole che mostrino nelle figure dei proplasma verdi sono infinite e non solo del periodo medievale ma anche della più avanzata Rinascenza come documenta quella tavola incompleta di scuola michelangiolesca che si conserva alla National Gallery di Londra (fig. di pag. 75) nella quale le campiture verdi si veggono ancora così intatte proprio come le ha lasciate il pittore che vi lavorava. Già nei quadri bizantini del 1200 della R. Galleria di Bologna e di Parma si vedono questi proplasma verdini ed anche in Duccio (1260-1359) in Simone dei Crocefissi (1300) e in quelli di Bernardo Daddi (1317-1350) in quelli di Niccolò da Foligno (1430-1492) in quelli di Marco d'Oggiono (1470-1520) in certi di Paolo Uccello, dell'Angelico (1387-1455) ed anche in qualche supposto Melozzo da Forlì (?) (1438-1492?). Su questi proplasmi verdi o grigio verdi si mettevano le ombre con del bruno e le luci con dei rosati, terminando l'opera con tocchi vari qua e là e contorni bruni o neri. Alcune volte le ombre si complicavano mettendovi avanti al bruno dei grigi. Tuttavia, siccome i toni rosati, quando erano dati gentilmente, sopra esso verde formavano per trasparenza un bellissimo grigio che soprattutto quando veniva velato da una tinta dorata diventava ancora più bello, non era necessario complicare e ombre con del grigio. A volte i rosati coprivano così bene il verde e lo trasformavano così perfettamente in grigio che non lo lasciavano scorgere più.

L'origine dell'uso del proplasma verde lo si trova anche presso i greco-romani, tuttavia l'uso grande che se ne fece nel Medio Evo derivò forse anche dal fatto che i bizantini spesso formavano il piano su cui volevano applicare le foglie d'oro con della terra verde, mentre in seguito si mise l'oro su campiture di bolo armeno bruno o rosso perchè risultava più solido.

(3) Abbiamo già visto che proplasmi verdi su muro vennero usati già dagli antichi Greco-romani, ad ogni modo fino nell'avanzata Rinascenza si può comprovare l'uso di campiture verdi, anche su muro, soprattutto riservandole alle parti nude dei personaggi come ad esempio nelle opere di Gaudenzio Ferrari (1484-1550) lampantemente visibile alla Brera di Milano nel n. 27 (Iscar caccia Gioacchino dal tempio).

(4) Negli affreschi bizantini si andava dallo scuro al chiaro perchè i chiari erano messi appunto molto a pasta.

(5) Eseguito cioè sopra un foglio di carta che era stato colorito con una qualunque tinta a tempera. Tali colorazioni rendevano la carta o azzurra, o rossiccia, o grigia, o verde. Quelle verdi erano le più comuni.

(6) Abbiamo già visto che non sempre i sistemi descritti nei manoscritti medievali e posteriori sono così intelligenti come quello del Cennini, trovandosene di molto confusi, di molto scadenti e anche pessimi. Ciò av-

viene maggiormente forse in quelli esteri, di fatto in alcuni manoscritti armeni (del XV e XVI secolo ma di tradizione medievale) si trovano descritte delle pratiche molto meschine ad esempio nel Codice n. 186 della Biblioteca Nazionale di Parigi si consiglia di disegnare sopra una tavola a gesso e poi dipingervi con colori temperati di rosso d'uovo seguendo una stratografia così stabilita: 1.° con ocra, nero ed un po' di gesso macinati nelrosso d'uovo si campavano i piedi, le mani, i visi, 2.° con porpora si contornavano esattamente, 3.° con un rosa si illuminavano le ombre del viso (?) e con un po' di rosso si arrossavano le parti più colorite, 4.° si disegnava nuovamente con porpora, 5.° con nero si mettevano le iridi e le sopracciglie, 6.° con bianco si dipingevano le cornee, i brilli della fronte, e ovunque fosse necessario avere dei chiarissimi, 7.° con verde delicatamente si coloravano i lati della fronte, della bocca e verso le ombre. Così compiuta la pittura si doveva verniciarla due o tre volte. Sul muro procedevano così: 1.° disegnavano la figura e ripassavano con nero, 2.° con ocra e verde si mettevano le ombre della faccia, degli occhi e della barba, 3.° con rosso chiaro si tratteggiavano le ombre, 4.° con rosso misto a molto bianco si passava sopra tutta la figura e con tocchi si mettevano i brilli e tutte quelle illuminazioni che si trovano necessarie.

Si potrebbe continuare riportando altre descrizioni di queste tecniche imbastardite rese ancor più insensate dai copiatori degli antichi manoscritti che con le loro omissioni ci hanno così tramandato dei trattati non solo di poco valore ma anche incompleti ed alterati oltre ogni credere. In un altro trattato medievale si trova che per la carnagione delle donne e dei bambini si doveva operare così: 1.° disegnare con carmino, 2.° dare una mano di bianco mescolato a un po' di azzurro, 3.° ombreggiare con cinabro e carmino ,4.° sfumare le parti che fuggono con azzurro misto a bianco, 5.° applicare le tinte giallastre, 6.° punti verdi e rossi per finire le ombre e solo in ultimo del bistro, 7.° bianco-rosato per i chiari. Per la carnagione degli uomini, invece, bisognava: 1.° disegnare con carnicino, 2.° dare una mano di bianco e un po' di cinabro o ocra, 3.° ombreggiare con cinabro e carmino, 4.° azzurro per le parti che fuggono, ecc.

LA PITTURA DELLA RINASCENZA

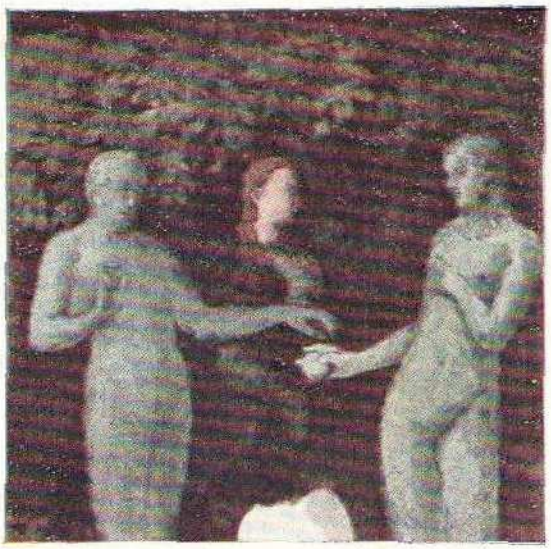
Contemplata dal punto di vista storico la tecnica non la si può vedere altro che come un divenire, un tramutare da ciò che è stata in qualche cosa che è e che sarà, ora con moto evolutivo, ora con moto contrario. Molte pratiche, buone per sè stesse, se vengono in mano di menti aperte e coscientemente volitive producono delle meraviglie. Così dalle medesime pratiche descritte dal Cennini come buone e dalle varianti che già esistevano prima di lui nel Medio Evo vediamo poi sorgere i più potenti capolavori. Se guardiamo ad esempio le opere di Simone Corbetta (1350) conservate a Milano nella Galleria Brera si noterà che il pittore per prima cosa ha incominciato ad accennare sul muro le sue figure con dei contorni color terra rossa poi le ha ombreggiate con una tinta grigio verdastra lasciando il muro bianco a far da chiaro, indi con rosati e con bianchi ha colorito queste parti in luce, coprendo tutto il muro lasciato in bianco, poi con bruno e terra rossa ha riprese le ombre nonchè i contorni. Orbene se analizziamo la tecnica del Campi (1522-1590) conservate nella medesima Galleria, ovvero quelle del Pordenone (1483-1540) nella chiesa di S. Maria di Campagna a Piacenza, *troveremo che il procedimento è identico:* 1.° *contorni rossi,* 2.° ombreggiatura con terra verde lasciando il muro a far da chiaro, 3.° rosati e rossetti per le parti illuminate (1), 4.° contorni bruni e leggeri rafforzamenti delle ombre con esso bruno, 5.° veli caldo-dorati più o meno generali e veli parziali di altri colori dove era necessario, 6.° sfregature bruno verdastre per ottenere maggiore fusione od armonia, 7.° ritocchi vari. Bernardino Luini (1475-1532) sebbene con delle forti varianti di paste e d'esecuzione anche lui comincia il proprio lavoro: 1.° col disegnare ed ombreggiare di terra verde or più or meno mista a bianco (2) e a precisare il disegno con contorni brunastri, 2.° su questa preparazione asciutta, mette dei grigi, 3.° con rosati piazza i piani illuminati, 4.° con bruni insiste nelle ombre, 5.° con rifiniture e velature completa il proprio compito. Vedendo certe sue opere complete si potrebbe dubitare che egli abbia seguito l'ordine stratografico che abbiamo descritto, ma l'opera sua n. 293 della Galleria Brera di Milano con le sue scrostature ed asportazioni sta a provarlo in modo non dubbio.

---

(1) I quali naturalmente coprono il bianco dello stucco su cui ha dipinto arrivando fino alle sfumature del verde, ma non oltre e soffondendoli soltanto con l'estremità di esse.

(2) Con colore molto più denso però di quello usato dal Pordenone e dal Campi. Purtroppo per economia d'illustrazioni non è possibile darne un'esempio a colori, ma perchè il lettore si faccia un'idea di come doveva apparire questo primo tempo del lavoro del Luini dirò che era assai simile a quello che possiamo vedere nelle pitture incomplete del chiostro Verde di S. Maria Novella (fig. di pag. 79) salvo che qui si nota anche un po' di bruno.

Nel Chiostro di S. Maria Novella in Firenze vi è una serie di pitture di Paolo Uccello e scuola, che si direbbero eseguite, espressamente in tono grigio verde (v. fig. di questa pag.) se non fosse che presentano i cieli campiti di marrone e certe architetture ed oggetti campiti di terra gialla. Sappiamo che a quel tempo era di moda dipingere camere e logge conterra verde (1) però le pitture del Chiostro Verde e di S. Maria Novella devono ritenersi delle preparazioni ad affresco lasciate incomplete al momento che attendevano di essere colorite a tempera, e questo devesi ammettere non solo perchè la testa umana data al serpente tentatore è già colorita perfettamente ma anche perchè è evidente che alcune altre figure erano pure già state colorite ed hanno soltanto in corso di tempo perso la colorazione (chissà per quali ragioni) come provano le tracce superstiti che si riscontrano qua e là (ad esempio nella figura d'Adamo). Anche le campiture marroni e gialle così strane in quelle scene, provano che attendevano di ricevere degli azzurri dei rosati e che so altro, ma che dovevano a lor volta essere comunque colorite. Del resto chi non vuole ammettere le pitture grigio-verdi del Chiostro di S. Maria Novella siano preparazioni, dovrà ammettere identiche preparazioni nelle opere del Luini e di diversi altri.



Paolo Uccello: Adamo ed Eva (particolare).
S. Maria Novella, Firenze.

Abbiamo già veduto Cimabue ombreggiare leggermente sul campo bianco del gesso che ricopriva la tavola in modo da formare un chiaroscuro a base di bianco, nero e bruno, e poi colorire queste preparazioni con delle velature; orbene, anche certe opere di Van Eyck, quelle del Crivelli e di cento altri furono eseguite pressapoco così, in modo cioè che il gesso lasciato intatto aiutasse a rendere i chiari per trasparenza. Giotto perfezionò il sistema del Maestro applicando sul gesso dei densi strati di grigio e di bianco in maniera da coprire tutta la superficie del gesso e quindi le parti illuminate dei soggetti dipinti risultavano più luminose. Tuttavia questa pratica che dava a Giotto ancora degli effetti piuttosto modesti la vediamo assurgere ai più alti destini con Correggio (1494-1534), Tintoretto (1512-1594), ecc.

Fortificandosi l'epoca, alcuni dei vecchi sistemi si fortificano altri scompaiono, altri si depurano obbligati dalla maggiore coscienza del chiaroscuro ad acquistare maggior

(1) Di fatto Cennini insegna: 1.° di campire la superficie di verde, 2.° di disegnare a carbone le scene, 3.° di ripassarle e ritoccarle d'inchiostro, 4.° d'illuminarle con biacca salvo a « *dare alcuno coloruzzo come ocria cinabrese ed orpimento ed eziandio mettere campi d'azzurro* ». Alla Galleria degli Uffizi abbiamo una pittura di Durer eseguita anch'essa su carta campita di verde e disegnata ed ombreggiata con tratti neri, illuminata di trattini bianchi. Il Add. M. S. 24189 del British Museum di Londra presenta anch'esso delle miniature dipinte su carta campita di grigio verde, ombrate di nero, mentre nelle luci vi è un po' di bianco e di color carne.

soffio e ritornare poco per volta all'antica potenza, sia pure alquanto modificati dal nuovo materiale e dal diverso spirito.

Il perfezionarsi della tecnica porta con sè un risveglio sempre più vivo della personalità e quindi di quello dello stile, gli spiriti diventano sempre più liberi e riescono a dominare la materia e a forzare le difficoltà.

Il sistema di partire da campiture color carne, quello cioè che è il più istintivo, ma il meno intelligente ed il meno bello, non fu così usato come ci si aspetterebbe. Ad ogni modo coloro che nella Prima Rinascenza seguivano questa pratica solevano per prima cosa disegnare accuratamente il loro soggetto con del nero liquido sul fondo bianco della tavola, e poi che questo era asciutto campivano le parti nude di colore carnicino rinforzandole e perfezionandole poi con leggere sovrapposizioni e ritocchi. Il Cennini, come si disse, considerava questo metodo inferiore a tutti gli altri e quindi lo reputava degno soltanto di coloro che « sapevano poco l'arte » però effettivamente erano molti i pittori che lo seguivano e non tutti proprio secondari, poichè tra essi vi erano nientemeno che il Previtale (1470-1528), il Grünewald (1485-1530) nelle sue prime tavole, il Baldovinetti (1427-1499), il Rizzi (notizie 1508-21), ecc. (v. fig. qui riprodotta) (1)



G. P. Rizzi: Madonna con Bambino.
Galleria Brera, Milano.

(1) Per il Previtale vedere il polittico dell'accademia Carrara di Bergamo, per il Grünewald il quadro dell'Accademia di Basilea, per il Baldovinetti ciò che si trova nella Galleria degli Uffizi, per il Rizzi la tavola che si conserva a Brera. Grünewald in altri quadri e soprattutto nella sorprendente tavola di Isenheim mostra delle preparazioni bianco-grigio-bluastre toccate a volte di bruno su cui ha poi applicato a mezzapasta dei rosati e le diverse velature e ritocchi per cui i quadri a preparazione carnicina si devono attribuire ad una sua prima maniera giovanile o rigettare come non suoi.

Anche la pittura orientale più o meno segue il sistema di campire le parti nude delle figure con color carne a meno chè i personaggi raffigurati non debbano avere un colore simbolico di pelle nel qual caso può esservi un accenno di ombre più complesso come ad esempio in certe pitture indiane dove sono raffigurate delle divinità a pelle azzurra, le ombre delle quali, e certe parti più chiare, nonchè certi contorni che indicano le pieghe e le articolazioni sono dipinte piuttosto rossicci, ma quando si tratta di personaggi che devono avere la pelle normale, 1.° si disegna la figura, 2.° la si campisce di color carnicino, 3.° con del bruno si rinnovano i contorni i quali qualche volta (raramente) si sfumano, nel qual caso, 4.° si rinnovano i contorni precisandoli, 5.° si applicano i bianchi, l'argento e l'oro. Vi è anche un'altra maniera secondo la quale dopo aver disegnato la figura, 1.° la si campisce di carnicino, 2.° la si contorna di nero, 3.° sotto questi con-

Già i primi pittori che usarono questo sistema di dipingere visto che attraverso detto color carne, soprattutto quando esso conteneva molta vernice ed era dato piuttosto liquido, s'intravvedeva assai bene il disegno e l'ombreggiamento sottostante e che questi trasparivano in modo così gradevole e perfetto lo portarono a sistema. Così si rendeva inutile la sovrapposizione di quei grigi freddi che si veggono nelle parti nude del corpo umano soprattutto nelle parti dove stanno le vene e dove la luce vi giuoca di striscio, così difficili da ben vedere e da ben dipingere. Perfezionandolo, finirono per preparare le loro tavole con un disegno, quanto più era loro possibile finito, ombreggiandolo accuratamente a tratteggio, cosicchè con una sola velatura data sopra di esso nelle parti riservate alle carni si potesse avere un lavoro che quasi non avesse più bisogno di altri ritocchi e perfezionamenti o nel caso ben pochi e leggeri.

Nel Museo di Cagliari abbiamo una « Pietà » del 1400 che essendo rimasta incompleta mostra questo disegnare ombreggiato a trattini (1) e dimostra come si avesse cura di lasciare intatto il gesso della tavola a far da chiaro.

Anche il bellissimo quadro « La Pietà » di Giovanni Bellini della Galleria degli Uffizi in Firenze e la « S. Barbara » di Giovanni Van Eyck della Galleria d'Anversa rimasti entrambi incompleti, presentano una tavola bianca semplicemente disegnata con nero ed ombreggiata a trattini (2), proprio come si potrebbe fare lavorando con la penna

---

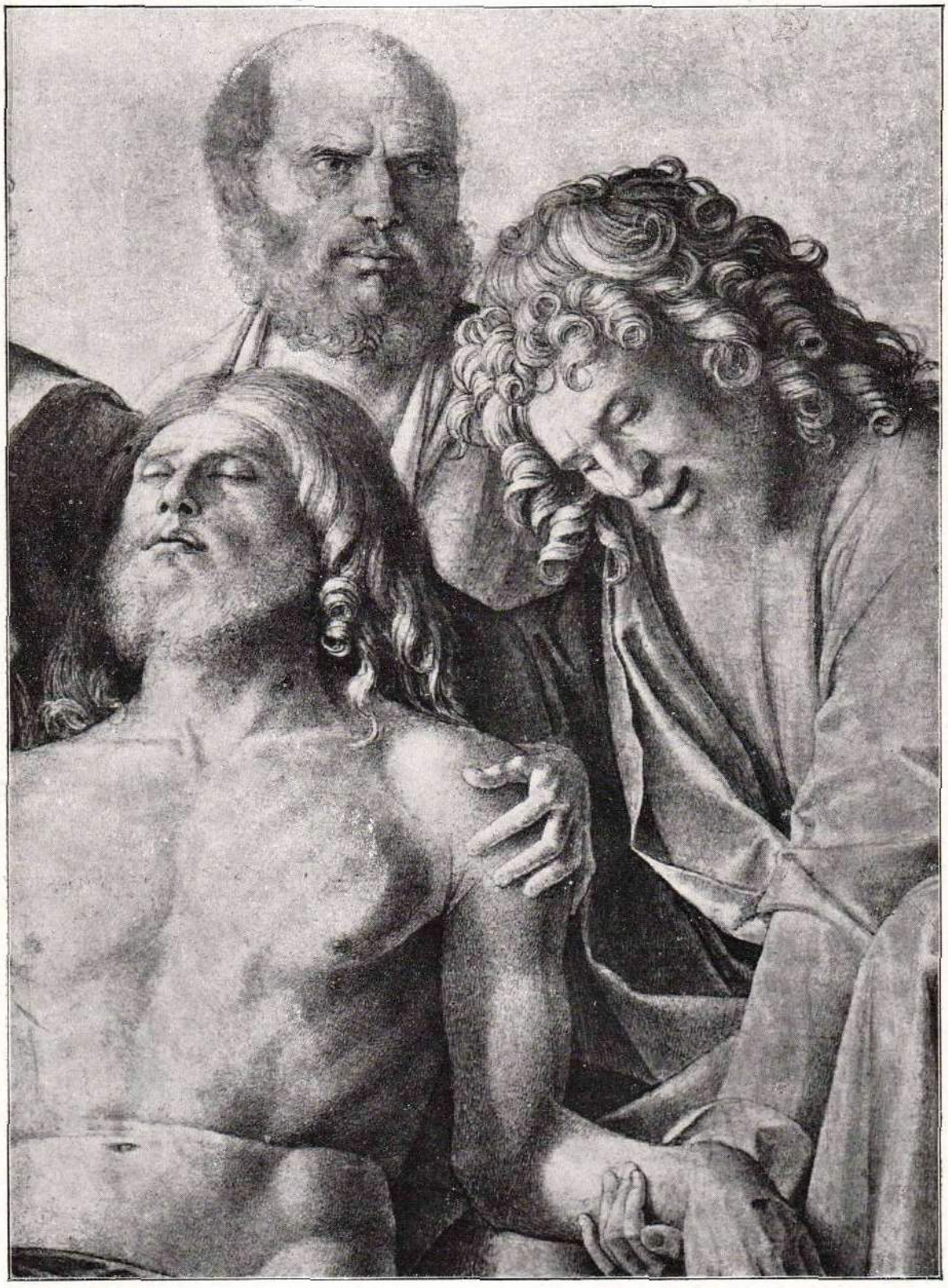
torni neri si mette un po' di rosso, 4.° si rinnova il contorno nero e lo si ribatte con un altro contorno rosso. Non mancano esempi in cui si nota che con del bianco si è tentato di notare i rilievi chiarissimi delle parti in luce, ma siccome tutti questi bianchi vennero dati senza differenza di graduazione l'effetto ne risulta sempre piatto. Più spesso è facile riscontrare dei convenzionalismi illogici come ad esempio dei contorni bianchi che seguono parallelamente il contorno rosso della figura formando così un trilineare perfetto, che non so se abbia un significato simbolico (ricordare i trilineari copti, siriaci e quelli del nostro primo Medio Evo) ma che dal lato artistico non è certo bello.

Il metodo tibetano ci è rivelato da una pittura che rappresenta un pittore che fa il ritratto del Bouddha. Esso consiste (fig. di pag. 73), nel contornare per prima cosa tutto il quadro e poi nel tinteggiarne i varî campi con i relativi colori locali. Nella pittura in questione il Bouddha che sta in posa ha la pelle d'oro ed i contorni rossi, quindi il pittore dopo avere campito d'oro le parti riservate alle carni le avrebbe poi dovute ricontornare con ogni evidenza di rosso. Interessante sarà anche notare che la tela fu stirata a mezzo di spaghi proprio nel medesimo modo che facciamo anche noi e come si vede riprodotto in un quadro del Molenar (1610-1668) che si trova al Kaiser Friederich Museum di Berlino. Altro particolare da osservare si è che il pittore tibetano sembra anche lui seguire la regola osservata dai nostri medievali di dipingere prima gli abiti e poi le carni. I dipinti tibetani e nepalesi in genere presentano queste varianti, e cioè se la pelle del personaggio è bianca i contorni sono fatti con rosa e con rosso, se la pelle è gialla, con arancio, se carnicina, con rosso o con bruno, se azzurra, con nero e se è oro con rosso sebbene spesso anche con nero.

Similmente la maggioranza delle figure dipinte persiane non sono altro che campiture color carne e contorni. Al Volkerkunde Museum di Berlino si veggono delle pitture cinesi con proplasmi carnicini ed ombre dello stesso colore più scuro; e pure con proplasmi aranci ed ombre di arancio più cupo, contorni neri e qualche tocco di bianco. Nelle raffigurazioni di abiti e di stoffe si riscontra che dopo avere disegnate le pieghe si campiva il tutto in maniera però che trasparisse il disegno, onde potervi mettere con sicurezza le ombre le quali sulle stoffe gialle erano rosse, sulle verdi erano bruno-verdastre, sulle rosse bruno-rosse, sulle bianche grigie-rosse o azzurre, sulle aranciate terra rossa, sulle vermiglie color lacca, e dopo queste ombreggiature non rimaneva altro che ricontornare di nero.

(1) Soltanto i nimbi si veggono campiti con un bolo rosso-bruno e ricoperti di foglia d'oro, e l'abito di S. Agata il quale presenta un po' di colore. Anche nei quadri di Lorenzo Costa, del Francia, del Crivelli e del Durer, ecc. si possono notare dei tratteggi sotto il color carne. Vedi ad esempio le opere conservate nella Galleria di Bologna, nella Galleria Vaticana, ecc.

(2) Van Mander (1548-1606) ci descrive senza dubbio questa pratica quando dice che certi pittori disegnavano a matita (o con tinta nera) sul bianco della tavola e che l'ombreggiavano col pennello per poi dare



G. Bellini: La Pietà.
Galleria degli Uffizi, Firenze.



G. Van Eyck: S. Barbara.
Galleria d'Anversa.

su di un foglio di carta. Osservando accuratamente la tavola del Van Eyck si noterà che il pittore ha lavato certi contorni oppure che li ha grattati leggermente onde precisarli vieppiù e renderli più puri di linea ed esatti di chiaroscuro. Di colore non vi è altro che un velo di azzurro liquidissimo a vernice dato sulla parte riservata al cielo il quale dopo ben cinque secoli, è ancora così incredibilmente trasparente ed intatto (1) che è gran meraviglia. Davanti a questo quadro c'è da domandarsi se a tale disegno chiaroscurito con trattini neri avrebbero dovuto far seguito dei trattini o dei tocchi bianchi per ottenere i massimi chiari lasciando al nudo gesso della tavola di giuocare da mezzo tono. Forse sì, perchè si constata che l'artista aveva già intrapreso ad illuminare certe finestre con del puro bianco per cui con ogni probabilità doveva essere sua abitudine continuare a chiamare così i rilievi in tutto il quadro onde aumentarne la plastica e la luminosità, salvo poi a colorirlo in un terzo tempo mediante mezze paste e velature (2).



Deposizione (Scuola di Michelangelo).
Galleria Nazionale, Londra.

al tutto una mano di colla, sulla quale, asciutta, facevano seguire uno strato d'olio color carne. Il sistema, diciamo così, di scrivere il chiaroscuro, più che dipingerlo, si spiegherà se ricorderemo in qual modo dal XII al XIV secolo vengono rappresentati i pittori miniaturisti i quali invariabilmente hanno una mano armata di penna e l'altra di un pennello poichè è evidente che si dovevano usare contemporaneamente; e la tecnica paziente e minuziosa dei primi fiamminghi ben s'affiglia a quella dei miniaturisti. Questo sistema dei minaturisti viene documentato anche da diverse miniature del XIV sec. rimaste incompiute ed in varî stadi di lavorazione; per cui si stabilisce che si soleva: 1.° disegnare e tratteggiare l'ombre con penna la, 2.° campire gli abiti, poi i visi, 3.° precisare i contorni degli occhi, dei nasi, delle labbra e poi ultimare il lavoro con le rifiniture varie che esso richiedeva.

(1) In questo azzurro si notano delle chiazze giallastre che sono strane assai; sembrano dei ritocchi alterati, ma, cosa più strana ancora, si è che le medesime chiazze si notano anche sotto il cielo di un altro quadro del Van Eyck « La Madonna della fontana » per cui diventano proprio inesplicabili.

(2) Però diversi altri quadri non ultimati sembrano provare che non tutti i pittori solevano intensificare il chiaroscuro mettendo del bianco, di fatto in un pseudo Michelangelo della National Gallery di Londra i campi di gesso sono addirittura vergini ed è sul gesso non tocco che si è applicata addirittura la colorazione dipingendo le parti a pezzo a pezzo (v. « Deposizione »); nel pseudo Cima da Conegliano della Galleria di Edimburgo si può notare una preparazione a base di contorni leggermente ombreggiati *di bruno*, ma anche qui nessuna illuminazione di bianco, lasciando il puro gesso del piano a far da chiaro (Madonna e Santi).

Vi erano certamente degli artisti che preparavano il loro lavoro non solo a contorni e trattini ma anche acquarellando con del nero liquido; e tra essi ve ne erano che operavano in maniera tanto perfetta che non avevano affatto bisogno di ritoccare le loro *opere con biacca ottenendo tutte le gradazioni* dei chiari col solo acquarellare sulla superficie bianca della tela o della tavola (1). Ma sia che non sempre riuscisse loro di conservare intatto questo bianco, sia che trovassero che mettendo della biacca si poteva ottenere più luminosità, il fatto si è che molti finirono col preparare *i loro quadri con* dei veri e propri bianchi e neri e non più a tratteggio, ma modella ndoe soffondendo tra loro le tinte, rafforzandole anche ed armonizzandole con aggiunte di bruno o di verde (2).



CIMA DA CONEGLIANO: Madonna e Santi.
Galleria di Edimburgo.

I quadri veri o supposti dei fratelli Van Eyck presentano entrambi questi sistemi poichè essi non offrono *all'osservatore una sola unica tecnica.* Di fatto nel quadro di Dresda e nel «Salve Regina Misericordiae» di Giovanni Van Eyck l'intera composizione fu preparata a bianco e nero sfumato (nella testa del Donatore si può notare anche del bruno) sopra cui una volta asciutto ha passato i rosati ed i gialletti per mezzo di leggere mezze paste e di velature. In questa opera come in altre del medesimo artista non si veggono *tracce di trattini per cui, o* non ci sono, o furono talmente ben coperti dalle sovrapposizioni a bianco e nero che non si veggono più. La preparazione invece a chiaroscuro di bianco e nero, modellato e sfumato, si può invece constatare poichè alcune velature essendo state asportate od affievolite dai restauri lasciano sufficientemente scorgere il di sotto. Giacchè siamo in via di precisare aggiungo che nel «Salve Regina Misericordiae» i chiarissimi sono ottenuti con del bianco il quale sebbene sia ora sfumato ed ora a tocchi, fu messo in modo da lasciare al gesso sottostante la funzione di agire soltanto da mezzo tono (3).

---

(1) Vasari lasciò detto che un ritratto del Durer era «*colorito a guazzo con molta diligenza e fatto d'acquarelli senza adoperare biacca ed in cambio si era servito del bianco della tela....*». La cosa non doveva riuscire troppo difficile a chi era abituato a preparare i lavori nel modo che si è detto. Tuttavia dimostra una grande abilità.

(2) O di uno e dell'altro come si vede nel «Cristo alla colonna» del Bramante che ha appunto per base un chiaroscuro bianco-nero-bruno-verdastro.

(3) Qui viene opportuno citare un paragrafetto del trattato di Leonardo e che l'autore doveva reputare molto prezioso tanto più che in tutto quel trattato sono due o tre soli i paragrafi che parlano proprio di tec-

Il polittico dei fratelli Van Eyck che si conserva nella chiesa di S. Bavone a Gand è fatto anch'esso così: 1.° un chiaroscuro a base di bianco e nero (che lascia intatta una *certa parte del gesso*); 2.° *colorazione* calda per le grandi ombre; 3.° chiari rosati; 4.° rossetti e ritocchi varî; 5.° velature generali. Tutte le paste e mezze paste furono modellate sfumandole ed è soltanto per insistere sui chiari rosati che a volte furono messi dei trattini. Le montagne lontane del paesaggio sono dipinte direttamente con azzurro, mentre le foglie chiare degli alberi sono quasi bianche e ricoperte di velature verdi. La « Madonna » del Louvre, di G. Van Eyck, presenta la stessa esecuzione. Interessante sarà osservare come questi quadri al pari di quelli dei nostri Quattrocentisti, se vengono guardati di sbiego hanno la caratteristica comune di mostrare le parti che rappresentano le stoffe più in rilievo delle zone che furono riservate alle carni. Certo si è che queste pitture sono eseguite con quella cura appassionata che finisce per nascondere gli strati sino al punto che non possano venir distinti neanche dall'osservatore più attento, per cui tra l'altro si rimane in dubbio se alcune volte i Van Eyck avessero o no, l'abitudine di applicare sulle loro tavole quella specie di vernice giallo brunastra liquida (spesso bruna-rossastra) che si vede usata da parecchi maestri dell'arte e che nei Van Eyck ci sembra d'intravvedere qua e là (1). Intendo dire che in molte tavole fin dal 1300 in poi salendo su fino al 1600 si può spesso scorgere come dopo un primo disegno più o meno accuratamente chiaroscurito con bruno ovvero con nero e bianco (2) ed eseguito sul gesso vergine della tavola, una volta che era asciutto gli si passava sopra da capo a fondo una tinta brunastra liquida che aveva un tono assai simile a quello che si avrebbe mischiando dell'aloe e del bitume sciolti in olio resinoso o inspessito. Sovente questa sorta di vernice era di un bruno più rossiccio come se contenesse molta terra di Siena bruciata, ma anch'essa era data sempre molto diluita (3). Dopo questa spalmatura l'abbozzo acquistava un aspetto nero-bruno-giallastro a cui il grigio o grigio-bluastro dei contorni e delle ombreggiature sottostanti aggiungevano una nota di freddo, stante che il sottile velo bruno-giallastro rendeva questi grigi di un colore freddo-verdastro (naturalmente se l'abbozzo a chiaroscuro era completamente fatto di bruno, allora il tutto appariva come un perfetto chiaroscuro bruno, su di un letto bruno-giallastro).

---

nica. In questo paragrafetto dunque si dice: « *I pittori, per ritrarre le cose di rilievo debbono tingere la superficie delle carte di mezzana oscurità e poi dare le ombre più oscure ed in ultimo i lumi principali in piccol luogo...* ». La stessa cosa si legge nel libro del Cennini, il quale conclude col dire: « *È questa la via a menarti all'arte del colorire* ». E di fatto chiaroscuri condotti in questo modo formavano appunto la base del quadro su cui si poteva colorire senza più preoccuparsi (o quasi) del disegno e del chiaroscuro e davano ai colori che vi ci si sovrapponevano la facoltà di rimanere più puri giuocando per trasparenza.

(1) Però nel ritratto di Arnolfini eseguito dallo stesso Van Eyck si può intravvedere questa vernice bruna assai meglio che negli altri suoi quadri, per cui si potrebbe dire che è accertata la sua esistenza.

(2) Dico: più o meno accuratamente chiaroscurito, perchè certi artisti li finirono molto ed altri invece li buttarono giù alla brava rimettendo ogni accuratezza a quando sovrapponevano la colorazione.

(3) Il che prova che non si reputava necessario nè il supposto asfalto ed aloe ma che tale vernice fosse soltanto un isolante che serviva con ogni probabilità a permettere l'uso di tempere speciali. Moltissimi sono i quadri che lasciano scorgere delle simili spalmature bruno rossastre.

I GIGANTI

I quadri di Leonardo, e soprattutto i « Re Magi » degli Uffizi ed il « S. Gerolamo » della Vaticana che sono rimasti allo stato di primo abbozzo mostrano in modo indiscutibile questa preparazione la quale si scorge d'altronde anche in diversi quadri di Giovanni Bellini e in quelli detti di Giorgione degli Uffizi, nonchè in molti di quelli del Correggio, di Antonello da Messina, del Vivarini, di Michelangelo, di Raffaello, di Salvator Rosa (1), ecc.

Il « S. Gerolamo » di Leonardo che si trova nella Pinacoteca Vaticana lascia vedere: 1.° un sommario disegno affrettato eseguito con un po' di grigio liquido, così, tanto per avere la disposizione della figura nella tavola, 2.° verniciatura generale di questa tavola con vernice giallo-brunastra, 3.° bruno per gli scuri e per i contorni che vennero ora disegnati estremamente precisi, 4.° aggiunta di nero e di grigio per piazzare meglio l'insieme del quadro.

Il « Re Magi » lasciato anch'esso intatto come lo ha abbandonato il maestro lascia vedere: 1.° un disegno sommario e poche ombre fatti con grigio, 2.° la vernice giallo-brunastra, 3.° ombreggiatura e disegno più accurati eseguiti con bruno (a base di molta Siena bruciata), 4.° la forma dei personaggi precisata ancor più con grigi e con nero, 5.° a questo punto dovevano entrare in opera delle paste di colore chiare e colorate di cui si veggono solo pochi accenni, ma il quadro essendo incompleto ci lascia con tutte le nostre supposizioni ed i nostri dubbi (2).

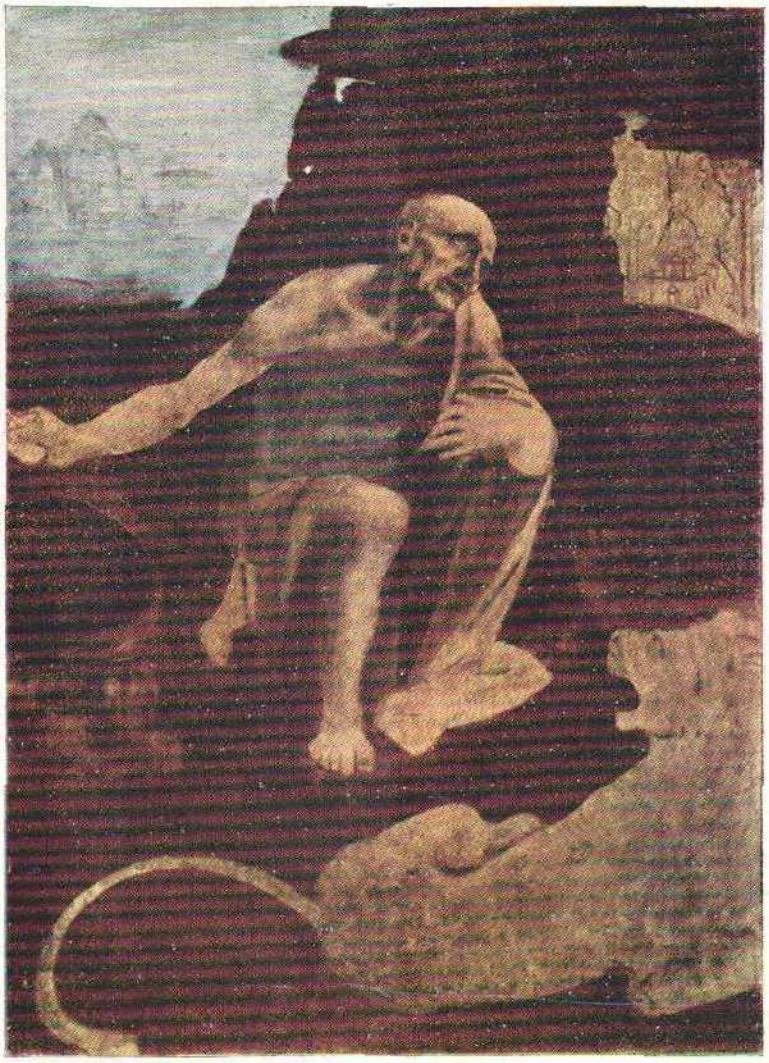
È assai strano che Leonardo nel suo trattato non abbia fatto accenno a questo sistema. In tutto il libro oltre un dato sulla pittura trasparente ecco quel che si trova di tecnica: « *Metti la tua tela in telaro, e dalle colla debole, e lascia seccare, e disegna, e dà le incarnazioni con pennelli di setola, e così fresca farai l'ombra sfumata a tuo modo. L'incarnazione sarà bianco, lacca e giallorino: e l'ombra sarà nero e maiorica e un poco di lacca, o vuoi lapis duro. Sfumato che tu hai, lascia seccare, poi ritocca a secco con lacca*

---

(1) Anche i pseudo-Giorgioni della Carrara di Bergamo lasciano vedere questo giallo-brunastro e questo marrone, e così la « Trasfigurazione » del Bellini della Galleria Correr di Venezia, i « Gatti » di Salvator Rosa della Galleria S. Luca di Roma, l'Antonello n. 18 del Kaiser Friederick Museum di Berlino, il « Cristo » della National Gallery di Londra, la « Natività » del Correggio della Galleria di Dresda, la « Madonna » di Michelangelo della Galleria degli Uffizi, ecc.

(2) In questi due abbozzi non si nota affatto che la scena del fondo sia stata previamente incisa nella tavola come si vede invece nell'« Annunciazione » conservata nella medesima Galleria degli Uffizi la quale presenta architetture e paesaggio disegnati a punta di ferro prima di essere stati delineati e dipinti col pennello.

e gomma stata assai tempo con l'acqua gommata insieme liquida, che è la migliore perchè fa l'ufficio suo senza lustrare. Ancora per fare le ombre più oscure, togli la lacca gommata sopraddetta ed inchiostro e con questa ombra puoi ombrare molti colori, perchè è trasparente; puoi ombrare azzurro, lacca, diverso le ombre, dico, perchè diverso i lumi ombrerai di lacca semplice gommata sopra la lacca senza tempera, perchè senza tempera si vela sopra il cinabro temperato e secco » (Nell'edizione viennese si legge « a secco », ma non ha senso). Come si vede questo sistema di dipingere non ha nulla a che fare con gli abbozzi autentici che rimangono di lui e che si conservano alla Vaticana ed agli Uffizi anche a volerli prendere per una prima preparazione a vernice atta a ricevere meglio una pittura a tempera di gomma ed a difenderla dall'umido che potesse infiltrare (come avviene) per il rovescio della tavola.



LEONARDO: S. Gerolamo.
Pinacoteca Vaticana.

Anche la pale di Fra Bartolomeo sono dipinte più o meno secondo questi prinicpî, e ciò è naturale perchè il Vasari ci riferisce che egli studiò molto la maniera di Leonardo e che soleva preparare *« tutte le sue opere ad uso di cartone o con inchiostro o ombrate di asfalto* » (1) e forse per la medesima ragione si scorge la stessa tecnica anche nei quadri di Andrea del Sarto, del Bronzino, del Salmeggia e di tanti altri.

(1) Nel Museo di S. Marco a Firenze c'è un quadro di Fra Bartolomeo rimasto in questo primo stadio e cioè *tutto disegnato ed ombrato di bruno* « *Madonna e Santi* ». *Questo disegno e chiaroscuro bruno, seguito* anche da verniciatura giallo brunastra si può vedere in quasi tutti i suoi quadri ricercandolo specialmente nelle parti in ombra dove ha sovrapposto poco colore e quindi è poco mascherato.

Anche lo pseudo Fra Bartolomeo donato in questi ultimi tempi al Courtauld Institute presenta, a quel

Il procedimento, per quanto così largamente usato in Italia era stato con ogni probabilità inventato nei paesi nordici dell'Europa, per cui non soltanto Van Eyck, come abbiamo supposto, lavorava servendosi di esso, ma una schiera infinita di altri pittori, per non dire che in un certo periodo l'usarono quasi tutti come provano i dipinti di Altdorfer e di Multscher del Museo di Berlino, i Breughel dei Musei di Bruxelles, di Anversa e di Firenze, i Cranack del Museo di Berlino, del Louvre e degli Uffizi, i Durer dell'Alte Pinakotek di Monaco, i quadri di Rembrandt (1), ecc. Non man-



LEONARDO: I Re Magi (particolare).
Galleria degli Uffizi, Firenze.

che si legge, un disegno bruno eseguito su di una tavola verniciata di giallo-brunastro con i soli putti modellati a tutto colore e la Vergine con poche ombreggiature grigie. Il fondo è campito di nero (v. « Madonna »).

Circa l'uso dell'asfalto di cui c'informa il Vasari, i chimici potrebbero precisarci se si tratta proprio di bitume (od asfalto che dir si voglia) come può sembrare a chi riguarda questi quadri, e che messo molto liquido ed assorbito dal gesso perderebbe così il triste difetto che ha di colare; ad ogni modo in mancanza di questo esame non sarà male ricordare che lo stesso Vasari ci riporta che Leonardo « *immaginandosi di voler a olio colorire in muro fece una composizione di una mistura così grossa per lo incollato del muro che continuando a dipingere in detta sala cominciò a colare di maniera che....* ». Orbene questo colare è proprio dell'asfalto e sebbene Vasari a questo punto non lo nomini è quasi certo che trattavasi di asfalto; nè bisognerà dimenticare che di Raffaello si dice che usasse asfalto nelle ombre ed avendo studiato con Fra Bartolomeo è naturale che ne conoscesse tutti i procedimenti. Ciò è così vero che Fra Bartolomeo lasciando Roma incaricò appunto Raffaello di ultimargli un certo S. Pietro che egli abbandonava incompleto. Ma l'uso dell'asfalto, in special modo nelle ombre, si trova citato in vari libri. Anche il De Mayerne nel suo manoscritto ha lasciato detto che il color carne doveva essere composto di bianco misto a vermiglione (o minio) ocra gialla o lacca e che per ombrare si poteva adoperare della terra d'ombra o del nero e lacca, ovvero asfalto. Il diavolo non è così brutto come lo si dipinge e questo asfalto così aborrito oggigiorno, se fu un vero flagello per la pittura, perchè mal usato, non risulta, pare, così pericoloso in mano di chi sa usarlo parcamente e con discernimento.

(1) *Nei quadri di Rembrandt la si scorge perfettamente ad esempio nell'« Autoritratto », nella « Bagnante »* e nel « Ritratto della Stoffels » del Louvre, nel « Buon Samaritano », nella « Susanna », nell' « Uomo dall'elmo



LEONARDO: I Re Magi (particolare).
Galleria degli Uffizi, Firenze.

cano quadri rimasti incompleti per cui ci è dato di sincerarci in modo non dubbio su questo procedimento. *Di fatto abbiamo il quadro di Van Craesbeeck n. 822 del Museo di Anversa,*

---

del Museo di Berlino, nelle « Teste di mori » del Museo dell'Aia, nella « Discesa dalla Croce » della National Gallery di Londra, e soprattutto nella « Presentazione al tempio » della Galleria di Dresda.

Millet (1815-1875) grande ammiratore di Rembrandt cercava di imitarne la tecnica per cui non meraviglierà se la sua « Testa di contadina » rimasta allo stato di abbozzo (Petit Palais di Parigi) la si trova di*pinta a base di bianco, nero e bruno su di una* tavola giallastra. Anche il Ranzoni (1843-1889) come prova un ritratto incompleto della Galleria d'Arte Moderna di Milano presenta 1.° una tinteggiatura della tela con giallastro su cui 2.° ha disegnato e ombreggiato con terra di Siena bruciata lasciando intatta la tinteggiatura a far da chiaro. Grigi più o meno neri hanno dato scuro di base al fondo e colore alla barba ed ai capelli. Su questo abbozzo metteva poi la colorazione la quale incominciava coll'illuminare le parti in luce di giallolino a cui faceva poi seguire tutti gli altri colori chiamando sempre più in rilievo le prominenze, ma nel



FRA BARTOLOMEO: Madonna e Santi (particolare).
Museo di S. Marco, Firenze.

quello di Van Dyck n. 182[A] del Museo di Bruxelles, quello di Van Ostade del Louvre le cui tavole tinteggiate, o spalmate che dir si voglia, di questa vernice più o meno bruno-rossiccia o bruno-giallastra liquida e disegnate con bruno ed abbozzate con grigi, danno la documentazione che ricerchiamo. Nè si deve dimenticare il quadro del Franken del Museo d'Anversa che mostra un pittore in atto d'abbozzare un ritratto a bianco e *bruno sopra una tavola spalmata appunto di bruno giallastro, nè il quadro del Moor della* Galleria degli Uffizi, ecc. Ad ogni modo i pittori che seguivano questo sistema prose-

ritratto in questione l'opera si è arrestata all'accenno di giallolino permettendoci così d'individuare la maniera di questo artista così affine al Cremona. I loro quadri però inscurirono per la differenza chimica del materiale usato il quale, come si vedrà nella Seconda Parte, era totalmente diverso.

ritratto in questione l'opera si è arrestata all'accenno di giallolino permettendoci così d'individuare la maniera

Rembrandt abbozzava in principio a bianco e nero ma poi vi univa sempre del bruno a cui a volte aggiungeva anche leggere quantità di azzurro, di cinabro o di terra rossa per addolcire la severità del chiaroscuro e per farlo vibrare maggiormente (si veggano i due tempi di « Susanna e i vecchioni »).

Gelder che è un ottimo seguace di Rembrandt prepara anche lui i propri quadri a bianco e nero, poi mette i bruni e finisce con velature.

Grebber altro seguace, usa l'identico sistema.

Rembrandt risolve spesso la colorazione con velature, ma a volte le fa precedere da mezze paste, cosa che si riscontra soprattutto nella sua ultima maniera. Quelle grandi paste che generalmente si veggono messe a grandi colpi nelle parti in luce, sono però generalmente poste sopra un chiaroscuro rifinito che si può sempre corgere nelle parti dove la pasta è stata dimenticata.

guivano il lavoro, o come faceva Fra Bartolomeo mettendo su questa preparazione calda per prima cosa dei grigi e poi ombreggiando più precisamente ancora con dei bruni e quando ogni cosa era asciutta vi applicavano i rosati ed i chiarissimi per poi occuparsi delle rifiniture varie e delle velature, ovvero, come facevano altri, ad esempio il Durer e lo Janssens (vedere i quadri del Museo di Anversa) che dopo dette preparazioni vi andavano sopra con un bianco e nero e dopo che questo era asciutto passavano alla colorazione, tutta a base di rosati ed i giallastri, dapprima a mezza pasta, e poi a velatura.



Pseudo Fra Bartolameo: Madonna.
Istituto Courtauld, Londra.

Come abbiamo detto anche Correggio lascia sospettare l'uso di *tavole* spalmate di una verniciatura bruno giallastra. Sopra questa, *se esiste effettivamente*, o se si vuole sopra il gesso vergine, anch'egli *però preparava sempre* il quadro, e completamente, con un chiaroscuro a bianco e nero, *salvo poi a rinforzarlo* di bruno ed intensificarlo a volte con un po' d'*azzurro* (1).

Tuttavia Secco Suardo diceva di possedere una testa di putto attribuita da celebri critici d'arte al Correggio, la quale avendo perso le velature lasciava vedere un abbozzo che indubbiamente era eseguito ad *olio ed a gran pasta, cioè con colori sodi tanto nei chiari quanto nei medî* e negli scuri e che non era quindi a preparazione, e tanto meno a intonazione fredda. Aggiunge che

(1) Queste aggiunte di azzurro miste al bianco e nero le vide anche Reynolds nella « Leda » del Correggio e si può notare anche nei « Re Magi » della Galleria di Brera a Milano e nella « Madonna della Scodella » della Galleria di Parma. Anche Bramante, il Sodoma, il Barroccio, il Maestro della Sacra Parentela, Velasquez, Vermeer, Parmigianino, ecc. usarono mischiare al bianco e nero del bruno, o dell'azzurro, o del verde, che permettevano di ottenere nelle carni dei freddi più brillanti, i quali venivano a dare, coi caldi che vi si sovrapponevano, maggiore contrasto e vivacità di colore.



I. tempo.



II. tempo.

REMBRANDT: Susanna e i vecchioni.

Museo Imperatore Federico, Berlino.

essa era dipinta sopra un letto quasi nero (più scuro della terra d'ombra) e che questo non conteneva gesso neppure contro la tela. Può darsi che anche Correggio abbia seguito varie maniere di dipingere, ma questa non si accorda neppure in parte con tutte le altre pitture che si conoscono del Maestro. Di fatto, nella « Madonna della Scodella » c'è il braccio dell'angelo che avendo perso la velatura mostra una preparazione a bianco e nero, ed altrettanto dicasi nel « Martirio dei SS. Eutichio e Vittorino », visibile soprattutto nei corpi dei Santi e nella mano del « Cristo morto ».



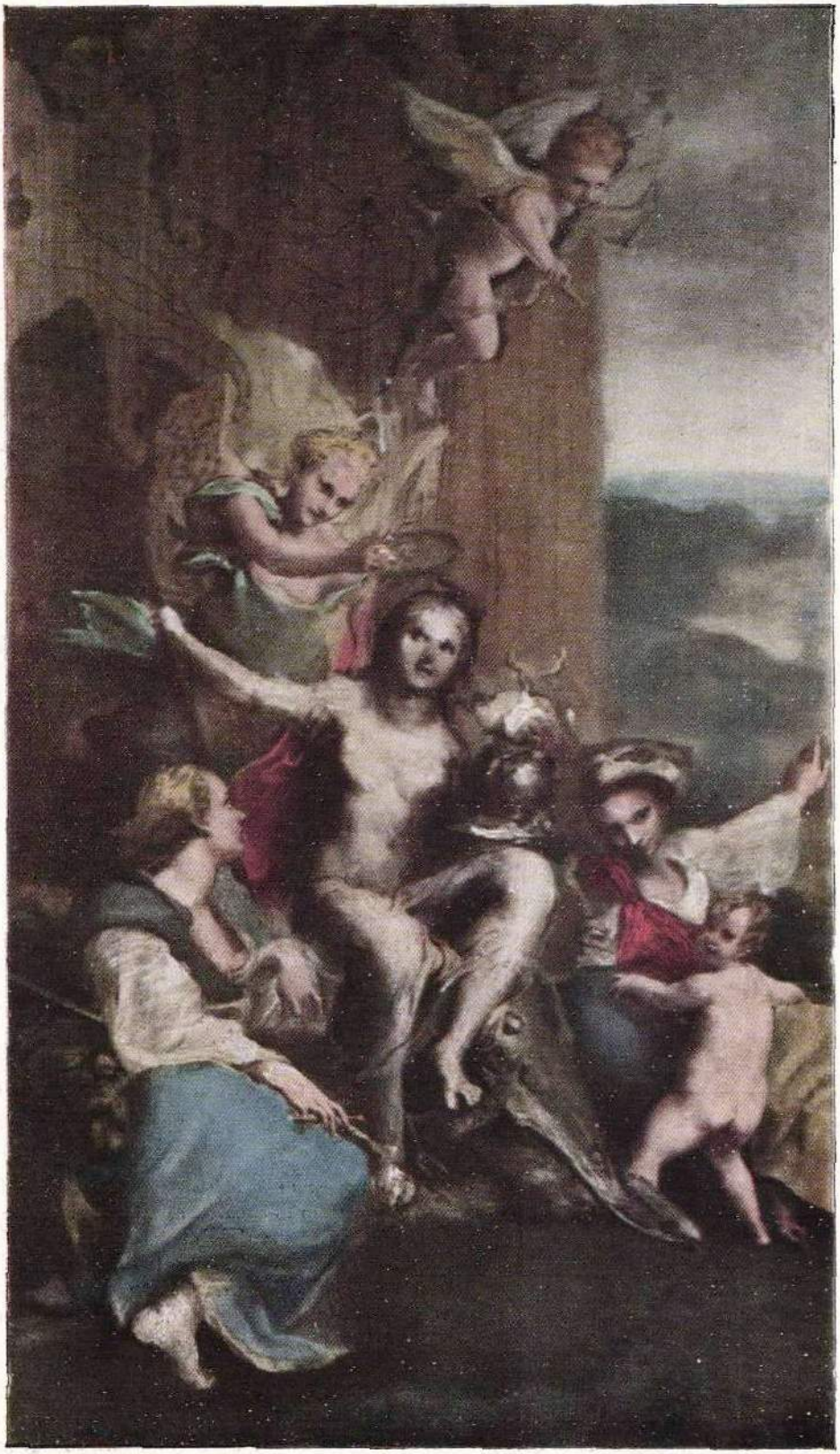
MELOZZO DI FORLÌ: Particolare di frammento.
Pinacoteca Vaticana.

Nella « Madonna del S. Gerolamo » (1) sebbene alcune ombre non sembrino messe col primo chiaroscuro ma sopra, tuttavia nell'insieme presenta una preparazione che è anche qui a bianco, nero, bruno, per cui il processo correggesco va stabilito così: dopo un chiaroscuro a bianco e nero, con del bruno rinforzava le ombre, poi applicava sulle parti delle carni in luce (su quelle cioè che nell'abbozzo risultavano bianche o piuttosto bianche) i rosati ed i rossetti mettendo infine sul tutto un velo di tinta giallo dorata e qua e là alcuni ritocchi. Ecco tutto, e ben semplice.

Altresì sul muro se guardiamo le pitture guastate si tenderà a credere che solesse preparare ad affresco le sue figure con solo bianco e nero e stabilito così il suo abbozzo, con rari tocchi di terra rossa segnasse certi scuri, salvo poi a colorire e finire a tempera con tinte rosate e con velature brunastre (la colorazione della Cupola del Duomo di Parma si scioglie, dunque è tempera) (2). Questa supposizione, che preparasse di solito anche le pitture murali con dei chiaroscuri a bianco e nero si confermerebbe ancora più sia perchè nel Convento di S. Paolo si vede un putto che è diventato stranamente grigiastro, mentre tutti gli altri sono rossi e fortemente coloriti, sia perchè nel pennacchio della Cupola del Duomo, dove è rappresentato S. Tommaso, si vede una testa di angelo rimasta allo stato di bianco nero e bruno, sia perchè tale semplice chiaroscuro si vede spuntare qua e là in altre parti della cupola ad esempio nel braccio e nella coscia del-

(1) Tutti questi quadri si trovano nella Galleria di Parma.

(2) Nel frammento n. 269 F di una pittura murale eseguita da Melozzo da Forlì ed ora conservato nella Pinacoteca Vaticana si può notare una gambina di angelo la quale avendo persa la colorazione dimostra che essa fu preparata a bianco e nero con grande abbondanza di bianco e che questa preparazione come il fondo azzurro su cui poggia dovevano essere dipinti a tempera (v. fig. qui riprodotta).



CORREGGIO (?): La virtù che trionfa del Vizio.
Galleria Doria, Roma.

l'angelo che accompagna S. Bernardo, in qualche gamba degli Apostoli, ecc. (1) ed oltre a ciò il presunto ritratto del Correggio ad affresco che si conserva nella Galleria di Parma rivela pur esso un chiaroscuro a bianco nero e bruno indiscutibile. Circa i quadri faremo osservare che nella Galleria Doria di Roma ve ne è uno «La virtù che trionfa del vizio» rimasto allo stato di abbozzo il quale conferma anch'esso come la sottostruttura delle pitture del Correggio, soprattutto nei nudi fosse proprio a bianco, nero e bruno, cosicchè la colorazione brillante è provato che venisse messa dopo a poco a poco, come si vede nelle diverse figure di questa pittura che essendo rimaste in diversi gradi di avanzamento rivelano tutto il processo compreso quello di mettere i colori delle stoffe direttamente alla prima poichè queste, a quel che pare, non le abbozzava sempre a bianco e nero come faceva per le carni. Tra l'altro in questo quadro sebbene abbozzato a tempera, si può notare ancora che i mezzi toni grigi vennero ottenuti per interferenza passando cioè il bianco sopra il marrone delle ombre e che la prima mano di bianco data sopra la tela vergine [che era alquanto scuretta] assorbito da essa formava un grigio chiaro, mentre dove il bianco fu ripetuto diventò di più in più chiaro formando i chiarissimi ed i brilli.

Di Raffaello non rimangono tavole incomplete. La «Trasfigurazione», non finita per la morte del Maestro, fu, come sappiamo e come si vede, ultimata dai suoi allievi. Del resto ogni tavola che usciva dalle sue mani era talmente accurata che è impossibile analizzarla completamente. Malgrado ciò in molti dei suoi quadri sembra anche qui d'intravvedere la tavola a gesso spalmata di quella vernice giallo-brunastra che abbiamo riscontrato in Leonardo, in Fra Bartolomeo, nel Verrocchio, ecc. e, come in questi, una preliminare piazzatura del quadro a base di contorni e ombreggiamenti grigi dapprima, bruni di poi (2). Questa spalmatura è certa nella raffaellesca «Madonna Colonna» del Museo di Berlino, nell'autoritratto degli Uffizi, ed è quasi certa nella «Deposizione» della Galleria Borghese nonchè nella copia del «S. Giovannino» che dipinse il suo allievo Giulio Romano, ma per gli altri rimane molto dubbia. Ad ogni modo qualunque fosse il letto che Raffaello desse alle sue pitture, ciò che osserviamo in modo sicuro è: 1.° un chiaroscuro accuratissimo a bianco e nero, 2.° una colorazione con rosati ed a volte con gialletti, 3.° un bruno per le ombre forti, 4.° delle velature e delle rifiniture. Così nella «Deposizione» della Galleria Borghese, così nella «Madonna Sistina» del Museo di Dresda, così nella «Madonna di Foligno» del Vaticano, nonchè nel «Putto» della Galleria S. Luca, nella «Madonna del diadema azzurro» del Louvre, ecc.

(1) Ma questa non sarebbe una specialità del solo Correggio di fatto presso Bibbiena vi è un Sacchi il cui portico è dipinto con delle pitture che sono rimaste allo stato di chiaroscuro a bianco e nero e solo qualche parte, se ben ricordo, presenta un principio di colorazione. Nella Casa di Santa Francesca Romana in Roma vi è un affresco che rappresenta una «Madonna e Santi» che avendo perso le sovrapposizioni lascia vedere un perfetto chiaroscuro a bianco e nero (soprattutto visibile nella figura di S. Benedetto). Del resto sappiamo in modo certo che Tiarini ad affresco preparava a bianco nero e bruno e qualcosa di simile faceva Ludovico Carracci come lasciano scorgere i suoi affreschi nel Duomo di Piacenza, ecc.

(2) Sarebbe opportuno a questo punto ricordare le opere dei Maestri di Raffaello e quelle dei suoi allievi. Perugino, come dimostra nel «Ritratto» degli Uffizi, ma anche nella «Resurrezione», nella «Madonna Vaticana», nella «Scesa dalla Croce», nella «Vergine» n. 1435 degli Uffizi, nel «Ritratto di Francesco dalle Opere» ecc., si vede bene che disegnava seccamente la sua invenzione, poi dava una mano di brunastro a tutta la tavola, indi la riprendeva nelle mezze ombre con grigi e nei chiari con rosati. Sul tutto infine applicava una velatura dorata. Fatto questo con del bruno intensificava il chiaroscuro (spesso questo bruno però precedeva la velatura), con dei rossetti vivificava l'opera e passava alle rifiniture.

Le pitture murali, qualora siano viste da vicino, rivelano meglio il procedimento raffaellesco, di fatto, sopratutto quelle che decorano la volta della « Sala della Signatura » mostrano nei punti dove hanno subìto qualche avaria una preparazione a bianco nero e bruno. Talchè nei putti che fanno scorta alla « Teologia » i quali hanno perso in parte le sovrapposizioni si prova che i rosati e le rifiniture sono stati messi dopo. Qualche altra conferma potremo trarla osservando le figure che Giulio Romano ha dipinte nel Palazzo del Te di Mantova perchè fra la moltitudine di personaggi dalle carni tutte così violentemente rossastre si notano due teste di genî delle stagioni stranamente modellate a solo bianco, nero e bruno.

Sarei tentato di dire che anche i tre vasetti che vediamo posti accanto al Maestro in una stampa di Marcantonio, il quale ha ritratto Raffaello sul ponte di lavoro, provano anch'essi questo modo suo di abbozzare con mezzi così ridotti; ma siccome tre vasetti potrebbero anche indicare le tinte che servono per dipingere una stoffa o le tinte-base per il dipingere le carni non ne terrò calcolo tanto più che la documentazione presentata è più che sufficiente a comprovare questa pratica. Ad ogni modo aggiungerò che nel Ms. di Bruxelles scritto da Pietro Lebrun quando egli parla di affresco si nominano soltanto due colori e cioè il bianco di calce ed il nero il che prova che almeno fino al 1635 era conosciuto ed usato questo sistema.

Ritornando all'esame degli affreschi di Raffaello noteremo che nei suoi primi lavori, quando era ancora molto circospetto, soleva mettere sopra le preparazioni a bianco e nero una colorazione a base di poche velature dai colori molto brillanti e puri, che perfezionava a mezzo di un paziente tratteggio, dapprima con sola terra rossa e poi con bruni (1).

Nei suoi ultimi affreschi però, e specialmente nella « Cacciata di Eliodoro », eliminò quasi del tutto i tratteggi e sulla preparazione (sempre a bianco, nero, bruno) applicò francamente i suoi rosati, i suoi gialletti ed i suoi rossetti vieppiù a pasta, modellando con una coscienza plastica forte e audace, rinnovando i grigi sopra le tinte carne ed all'occasione passandoli sui bruni (2) con una sicurezza ed una disinvoltura veramente magistrali.

La tecnica usata per dipingere le stoffe è molto più semplice poichè quasi sempre consiste: 1.° in una campitura col colore locale, 2.° in un ombreggiamento dello stesso colore reso più scuro o preso più puro, 3.° in una illuminazione con il medesimo reso chiarissimo. Quando si trattava di stoffe verdi o azzurre le soleva dapprima campire di terra di Siena bruciata come provano i verdi della pianeta del prete nella « Messa di Bolsena » o l'azzurro del manto di Omero nel « Parnaso ».

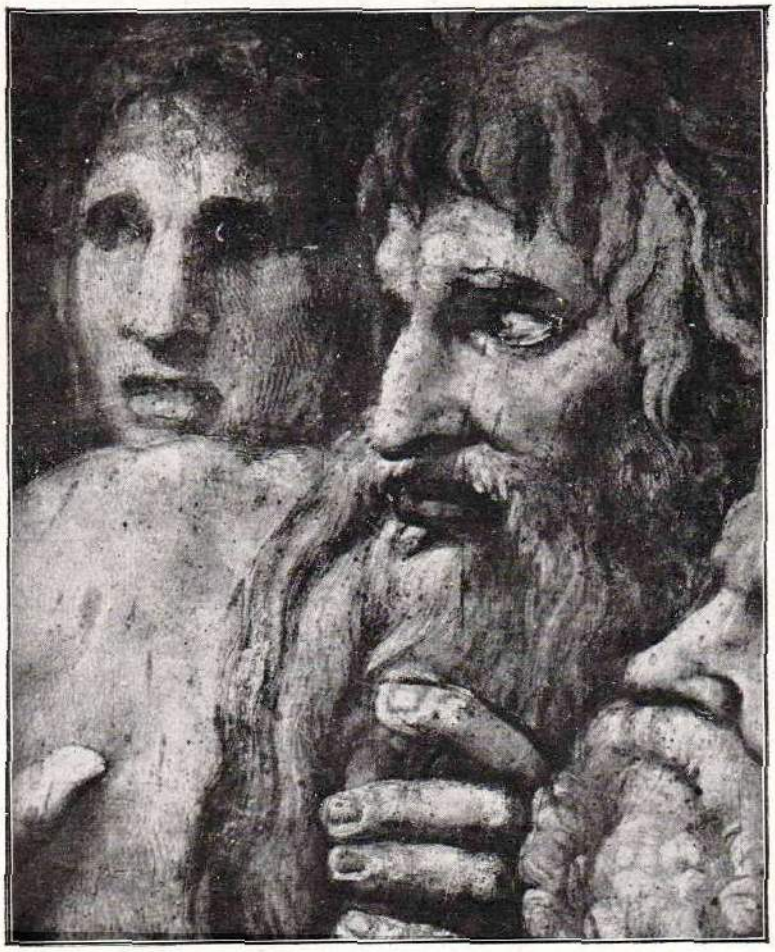
Anche Raffaello, come tanti suoi contemporanei, mise per ombra delle stoffe colori completamente differenti da quelli usati per le parti in luce, cosicchè si possono notare

(1) In alcune parti lasciate senza velature coloriva con detto tratteggio ed era sufficiente.

(2) Per ragioni che diremo appresso far passare dei chiari sopra degli scuri e viceversa non è buona regola, specialmente se si lavora con colori liquidi, ma Raffaello giunto alla sua perfetta maturità sapeva dominare ormai la sua arte e quindi sapeva benissimo come e quando mantenere intatte le tinte che intendeva rimanessero brillanti e quando confonderle per arieggiare, sfumare, ecc.

nelle sue opere degli abiti che hanno le parti in luce azzurre e delle ombre violacee; se grigie, delle ombre rosse; se gialle, delle ombre verdi; più raramente parti in luce rosa ed ombre verdi ovvero parti in luce verdi con chiarissimi bianchi ed ombre rossicce.

Interessante sarà far notare che quando rappresentava statue o altri lavori in marmo il procedimento era alquanto diverso, così nel puttino che decora la chiave dell'arco che fa cornice alla «Disputa del S.S. Sacramento» si osserva quest'ordine: 1.° proplasma grigio caldo, 2.° grigio freddo per le parti in luce, 3.° bruno per le ombre dapprima con tratteggio che poi sfumò qua e là servendosi del pennello risciacquato e strizzato, 4.° rifiniture a tratteggi di bianco e di scurissimo. Inoltre nel chiaroscuro che rappresenta «Augusto che vieta la distruzione dell'Eneade» si nota: 1.° proplasma grigio freddo, 2.° grigio bruno scuretto per le ombre, 3.° bianco per i chiarissimi e bruno dove necessitava maggior scuro.



MICHELANGELO: Particolare del Giudizio Finale.
Cappella Sistina, Roma.

I cartoni a tempera del Victoria Albert Museum di Londra presentano invece: 1.° un disegno accurato a matita nera su cui del grigio, 2.° dei rosati e dei rossi per le parti chiare, 3.° del bruno per le grandi ombre, 4.° dei gialletti per i grandi chiari, 5.° dei ritocchi varî e dei rinnovamenti di contorni. Raramente altera quest'ordine e raramente fa uso di brilli; tuttavia a volte il rosato può diventar brunastro o viceversa per passaggi o soffusioni dall'un colore nell'altro. I riflessi delle carni li ha risolti sempre con un po' di grigio, ma nelle stoffe, soprattutto nelle stoffe gialle, li fece anche con una leggera sfregatura di rosso (1).

(1) I cartoni di Giulio Romano conservati al Louvre mostrano: 1.° disegno, 2.° tono locale, 3.° grigio, 4.° chiarissimo, 5.° bruno per l'ombra.

Però secondo la logica di questa tecnica sarebbe stato necessario che Raffaello avesse messo dapprima l'insieme col disegno poi l'avesse chiaroscurito a bianco e nero ed infine ne avesse intensificate le ombre con del bruno, salvo in un terzo tempo a mettere i carnicini, ed in un quarto a perfezionare dette ombre con nuovo bruno, invece l'esame attento di questi cartoni porta proprio a quella classifica di strati che abbiamo data.

Malgrado si possa quasi assicurare che anche la tecnica di Michelangelo rientri nella famiglia delle suddette, tuttavia le condizioni di luce della Cappella Sistina e della Cappella Paolina rendono estremamente difficile l'esame di essa. Quel che pare certo si è che la tecnica della « Volta » della Sistina presenta una certa differenza qualora la si paragoni con quella del « Giudizio » il quale, come ognuno sa, fu eseguito 25 anni dopo. Di fatto nella « Volta » vediamo che: 1.° con grigi e bianco ha formato un perfetto chiaroscuro (1) su cui 2.° ha dato con tinta carnicina delle velature che hanno così colorito le parti nude dei personaggi, salvo poi a velare con altre tinte le differenti stoffe che li rivestivano. In un 3.° tempo ha ritoccato e rafforzato le ombre con bruno col qual colore ha anche riprecisato certi contorni, 4.° con bruno diluito ha dato delle velature generali a le carni, 5.° con varî colori più densi ha formato le ombre delle stoffe.

Il « Giudizio » presenta invece: 1.° una specie di mezza macchia a grigio e bruno (bruno per le ombre, grigio per le parti in luce), ma dati quasi a piatto in modo da formare due campi ben distinti, direi secchi, 2.° del color carnicino per le parti in luce applicato a pennellate dense talchè l'imposizione grigio-bruna scomparì quasi del tutto. Si nota a questo punto che con giallino insistette nel modellare sempre più le parti che dovevano risultare più chiare e di maggior rilievo e che rinnovò i contorni, rafforzò con bruno le ombre, che insistette vieppiù nelle sovrapposizioni date alle parti in luce ed infine che velò con bruno diluito, ovvero che soffuse il colore già messo diluendolo superficialmente a mezzo di pennello pulito ed inumidito di sola acqua. Fatto questo nelle parti meno riuscite (e soltanto in queste) ritoccò con dei tratti gialletti e poi contratti bruni ricoprendole a volte con un intreccio serrato che offre sempre quella intelligenza di forma e quella accuratezza che si riscontrano nei suoi noti disegni.

Particolare interessante è notare come anche Michelangelo si sia occupato più delle cavità orbitarie anzichè delle palpebre e degli occhi i quali eseguiva sempre per ultimo (v. fig. di pag. 98).

La differenza di carattere fra le due grandi imprese del Maestro si deve ricercare non tanto nelle varianti che ha adottato nei suoi procedimenti pittorici quanto nel maggior senso plastico che si era risvegliato in lui. Nella « Volta » lavora a pennellate scivolate, accarezzando la forma mentre 25 anni dopo batte con la pennellata, modella a pasta, comanda con irruenza. Circa la colorazione più accentuata nel « Giudizio » e meno nella « Volta » dirò che forse Michelangelo ha voluto cambiarla perchè aveva giudicata la « Volta » troppo calma di tono e per evitare quella intenzionale decolorazione ha colorito più a pasta.

---

(1) La preparazione a chiaroscuro di bianco e nero si rivela meglio guardando le pitture di sbiego ad ogni modo è visibilissima nella figura che attizza il fuoco nel « Sacrificio di Noè ».

Da tutto quanto si è detto si conclude che nella Rinascenza la maggioranza degli artisti, sia che abusassero di aggiunte di bruno come Signorelli e tanti altri, o di aggiunte di azzurro, come Barocci, sia che si servissero di piani colorati o bianchi, si era adottata come base, la preparazione a chiaroscuro formato con due soli colori: bianco e nero, e ciò tanto dipingendo su tavola, che su tela o su muro (1).

(1) Tale bianco e nero è visibilissimo in modo non dubbio anche nelle opere del Guido Reni :« Ritratto della Madre » (Galleria di Bologna), nella « Beatrice Cenci » (Galleria Barberini Roma), nella « Madonna col Bambino » (Galleria Doria, Roma). Anche « Anima Beata » (Campidoglio Roma) essendo rimasta incompleta mostra un abbozzo eseguito su tela bruna e tutto a base di bianco-giallastro, grigio e terra d'ombra. Alla Galleria di Parma vi è un gran dipinto « Apostoli al sepolcro della Vergine » di Ludovico Caracci che avendo perso completamente la colorazione rivela un chiaroscuro esclusivamente ottenuto con bianco, nero e bruno. Nel « Giobbe » (Galleria di Parma) e nell'« Adone » (Galleria Corsini, Roma) del Ribera è evidentissima una preparazione simile. Tuttavia siccome questo artista usò due maniere, quando si servì dell'altra maniera, ad esempio nell'« Operaio » (Galleria Corsini, Roma) ha dipinto, 1.° ombrando con bruno, 2.° mettendo dei rosati nelle parti in luce e modellandoli in modo da lasciarli freschi e brillanti nelle regioni illuminate e fondendoli con le ombre quando voleva ottenere i grigi dei passaggi pel fenomeno che anche i rosati passati in veli sottili sopra uno scuro per trasparenza danno un grigio bellissimo, 3.° rifiniture varie. L'« Autoritratto » di G. M. Crespi ha in mano una miniatura eseguita a bianco e bruno, e che usasse la stessa preparazione nel dipingere le tele viene provato dalla « Famiglia del Pittore » (Galleria degli Uffizi). La stessa tecnica si vede adoperata anche dal Baldung (Museo di Budapest), dal Van der Venne (Museo di Leyda), dal Lakenhal e dal Holtzer Kaiser Friederik Museum, Berlino), dal Boucher (Louvre), dal Tintoretto (« Pietà » e « Miracolo di S. Marco » della Galleria Brera), « Miracolo di S. Agnese » e « Ritratto di Procuratore » (Berlino), ecc. nel n. 1941 di Champaigne (Louvre) nelle « Tentazioni di S. Antonio » di Luca di Leyda, ed in diversi Breughel, Bosch, Van Cortbumbe, Bouts, Van Dyck, Maes, De Vrient (Anversa), Fouquet (Louvre), Dosso Dossi (Brera), Timoteo Viti (Brera), Mantegna, Melozzo da Forlì (Vaticano), Ugo Van der Goes (Uffizi), Giampietrino, Boltraffio (Castello Sforzesco, Milano), Bartolomeo Veneto (Poldi Pezzoli, Milano), Maestro della Flemalle (Berlino), Parmigianino (Parma e Firenze), Foppa (Castello, Milano), Boccaccino (n. 797, Milano), Matteo di Giovanni (Louvre), Battistelli (Kaiser Friederik Museum di Berlino), Marco d'Oggiono (Galleria Borghese, Roma), Botticelli (Re Magi, Uffizi), Feti (Mantova), Orbetto (Palazzo Reale, Venezia), ecc. oltre che nei quadri che rappresentano pittori al lavoro come nel quadro del Codde Vos (Museo d'Anversa), in quello del Franchen (Museo di Rotterdam), senza poi parlare dei quadri rimasti incompleti quali quello di Steen (National Gallery di Londra, ecc.).

I GRANDI VENETI DEL '500

C'è stato uno scrittore che ha visto nelle parti nude delle figure di Tiziano, di Giorgione, ecc. delle preparazioni a corpo e fatte a base di terra di Siena bruciata, di giallolino, di cobalto e di biacca (alcun poco di cinabro). Ma a parte la più o meno esatta osservazione, che può essere confermata dalla « Madonna » incompleta degli Uffizi (1), *bisogna subito* aggiungere che alla nota manca il nero od almeno il grigio (2), e poi bisogna far notare che Tiziano ha dipinto con diversi sistemi i quali variarono a seconda che progrediva nella vita ed anche a seconda delle superfici su cui dipingeva, stante che a volte le sue tele o tavole erano bianche, a volte colorate. Generalmente, sia su tavola che su tela egli preferì preparare i propri lavori a chiaroscuro, ora incominciando a disegnare ed ombreggiare con solo bruno, come si dice se ne trovi intatto un esempio nel retro della « Madonna delle ciliegie » di Vienna, ora abbozzando con miscele di bianco nero e poco bruno (o terra rossa) come si può vedere assai bene nel quadro del Museo d'Anversa ed in quello di « Alfonso e la Dianti » del Museo del Louvre (v. fig. di pag. 102), nonchè nella « Flora » degli Uffizi, nella « Vanità » dell'Alte Pinakotek di Monaco, ecc.

Il « S. Sebastiano » che è buttato giù a'la brava, e non rifinito come al solito, mostra *benissimo il seguente procedimento:* 1.° contorni e ombreggiature con bruno 2.° grigio e bianco per i mezzitoni e le luci 3.° gialletto o carnicino 4.° rossetti in velatura 5.° ripresa di contorni e tocchi qua e là con bruno scuro.

È sempre alla fine che ricontorna e dà qualche pennellata di chiarissimo nei punti più illuminati.

Queste pratiche non è detto che fossero care soltanto a Tiziano poichè abbiamo già visto che erano comuni a quell'epoca, se non a tutti, poichè è naturale che alcuni dovessero esservi contrarî, come lo fu dopo il Palomino (1571-1664) il quale anzi scrisse che « l'abbozzare a bianco e nero (o bianco e carminio misto a terra d'Italia) è un metodo che conviene a coloro che mancano di ardire e di risoluzione ed a coloro che vogliono

---

(1) Ora se più giustamente viene attribuita alla Scuola di Tiziano e non proprio al Maestro non per questo è meno interessante per le nostre ricerche, e specialmente per una almeno delle pratiche tizianesche.

(2) A meno che lo scrittore in parola non calcoli che i grigi li ottenesse sfregando del bianco sulla tela nera a cui accenna. Ma ritornando alla nostra « Madonna » degli Uffizi, sarà interessante notare che anche il putto che è così roseo e rifinito doveva avere una preparazione simile a quella materna, per cui uno dei procedimenti tizianeschi si può seguire in pieno in questo quadro (fig. di pag. 103).



I. tempo



II. tempo

TIZIANO: Laura Dianti e Alfonso d'Este.
Museo del Louvre, Parigi.

modificare e cambiare, essendo più perfetto abbozzare coi toni veri ». E l'editore del libro di Palomino vuol pure aggiungere il suo parere (sic!) mettendo in guardia i giovani contro questa maniera che porta inevitabilmente ad annerire. Da questi tempi fino al giorno d'oggi sono molti quelli che si dichiarano contrarî agli abbozzi in « grisaille » come dicono i francesi, e Oudry, e cento altri se ne sono dichiarati nemici. Qualcosa di vero in queste critiche c'è, ciò non pertanto vediamo un numero incalcolabile di pittori abbozzare a bianco e nero, ovvero a bianco nero e bruno e con successo e stabilità.

Si dice infatti che Tintoretto solesse affermare che i colori più belli fossero il bianco e il nero (1) e Tiziano pare certo sentenziasse che per ben dipingere bisognava saper usare con discernimento il bianco, il nero ed il rosso. Il Boschini assicura che Tintoretto abbozzava con monocromi e che spesso li ritraeva da gruppi di figurine che faceva in creta e che raggruppava ed illuminava a suo gusto (2). Però circa la tecnica di Tiziano il Boschini riporta quanto segue: « *Palma il Giovine soleva dire che Tiziano abbossava i suoi quadri con una tal massa di colori che servivano* (*come dire*) *per far letto o base alle*

(1) Di Tintoretto molti quadri rivelano degli abbozzi fatti a base di bianco e nero o bianco nero e bruno e gran numero di suoi bozzetti e della sua Scuola sono esclusivamente eseguiti con questi soli colori. Ma vi sono anche dei quadri che rivelano abbozzi un po' più colorati, ad esempio la « testa del Prado » di Madrid che fu dipinta su tela grigia con del giallo di Napoli e contorni bruni.

(2) Questo modo di comporre servendosi di figurine modellate in creta, cera od altro fu usato anche da Michelangelo, dal Veronese, dal Poussin, dal Daumier, dal Degas, ecc. (vedi PRINET. R. X., *Initiation a la peinture*, Paris, 1935; H. GUERLIN, *La Composition*, Ed. Laurens, Paris; RENON, *L'Art de peindre*, Paris, 1906; DELACROIX, *Journal*; VALENCIENNE, *Elements de perspective pratique;* P. J. MARIETTE, *Abecedaire*).

espressioni, che sopra poi li doveva fabbricare; e ne ho veduti anch'io dei colpi risoluti con pennellate massiccie di colori, alle volte d'un striscio di terra rossa schietta, egli serviva (come dire) per meza tinta: altre volte con una pennellata di biacca, con lo stesso pennello tinto di rosso e di nero e di giallo, formava il rilievo d'un chiaro e con queste massime di Dottrina faceva comparire in quattro pennellate la promessa di una rara figura, e in ogni modo questi simili abbozzi satollavano i più intendenti, di modo, che da molti erano così desiderati, per tramontana di vedere il modo di ben incamminarsi ed entrare nel Pelago della Pittura. Dopo aver formati questi preziosi fondamenti, rivoglieva i quadri alla muraglia e ivi gli lasciava alle volte qualche mese, senza vederli; e quando poi da nuovo vi voleva applicare i pennelli, con rigorosa osservanza li esaminava come se fossero stati suoi capitali nemici, per vedere se in loro poteva trovar difetto; e scoprendo alcuna cosa, che non concordasse al delicato suo intendimento, come chirurgo benefico medicava l'infermo, se faceva di bisogno spolpargli qualche gonfieza, o soprabbondanza di carne, raddrizzandogli un braccio, se nella forma l'ossatura non fosse così aggiustata, se un piede nella positura avesse preso attitudine disconcia mettendolo a luogo senza compatir al suo dolore, e cose simili. Così operando e riformando quelle figure, le riduceva nella più perfetta simmetria, che potesse rappresentare il bello della Natura e dell'Arte; e dopo fatto questo ponendo le mani ad altro, fino che quello fosse asciutto, faceva lo stesso; e di quando in quando poi copriva di carne viva quegli estratti di quinta essenza, riducendoli con molte repliche che solo il respirare loro mancava, nè mai fece una figura alla prima, e soleva dire, che chi canta all'improvviso non può formare verso erudito nè ben aggiustato. Ma il condimento degli ultimi ritocchi era andar di quando in quando unendo con sfregazzi delle dita (1) negli estremi dei chiari avvicinandosi alle meze tinte, ed unendo una tinta con l'altra; altre volte con uno striscio delle dita pure poneva un colpo oscuro in qualche angolo, per rinforzarlo, oltre qualche striscio di rossetto, quasi gocciola di sangue, che invigoriva alcun sentimento superficiale, e così andava a riducendo a perfezione le sue animate figure. Ed il Palma



Scuola del Tiziano: Madonna.
Galleria degli Uffizi, Firenze.

(1) Questo adoperare le dita così in uso presso i moderni toccò il suo massimo con Tranquillo Cremona il quale finì per servirsi poco del pennello e quasi sempre delle dita (v. «Studio»). Metodo essenzialmente antigienico soprattutto usando colori diluiti con petrolii ed acque ragie che fanno penetrare particelle di colore attraverso la pelle e producono dei tremendi saturnismi.



TIZIANO: Particolare dell'Assunta.
Chiesa dei Frari, Venezia.

mi attestava per verità che nei finimenti dipingeva più con le dita, che con pennelli. E veramente (chi ben ci pensa) egli con ragione così operò.... ».

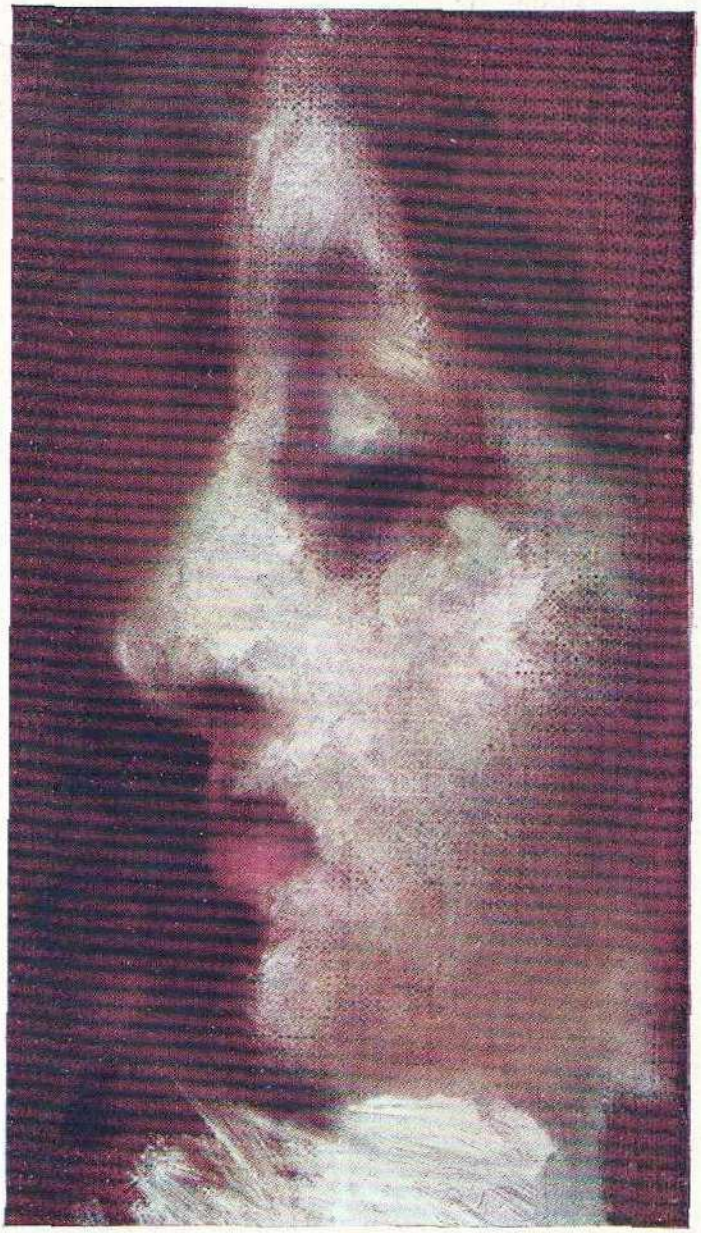
Anche da quello che ci è dato di giudicare dalle opere conservate nelle Gallerie, è certo che Tiziano usò questo procedimento di abbozzare a piena tavolozza (1) come fanno oggi quasi tutti i pittori moderni ed anche con delle forti paste di colore le quali

(1) Il S. Cristoforo che è dipinto sul muro del Palazzo Ducale a Venezia è gettato giù alla brava con tutti i colori e rifinito a tratteggi usando una tecnica ben differente da quella che usò nelle pitture murali che si trovano nella scuola del Santo a Padova.

si dice arrivassero a volte persino a due centimetri (??) di spessore (1). Che per un certo periodo abbia adottato questa tecnica più libera e meno complessa, verrebbe confermato oltre che da una frase che si riporta di lui: « *il pittore non dovrebbe far dei disegni precisi onde non essere impacciato nel dipingere* » (2), anche dalla maniera con cui sono dipinti i paesaggi che fan da fondo all'« Amore e Venere » della Galleria Borghese di Roma e alla « Venere » di Berlino i quali hanno i cieli abbozzati con bianco, terra di Siena bruciata, cinabro, azzurro, ecc. Ciò non toglie però che la maggioranza dei suoi quadri offrano delle tecniche del tutto differenti e quali le abbiamo descritte.

Di abbozzi tizianeschi ve ne ha di quelli che sono precisi, meticolosi, altri invece rivelano una certa fretta e noncuranza come si può constatare in un particolare che si trova nel quadro dell'« Assunta » che si conserva nella Chiesa dei Frari a Venezia e che è molto interessante anche perchè mostra nelle diverse testine varî stadi di rifinitura (v. fig. di pag. 104).

Dipingere su letti grigi o gialli (3) è una pratica che abbiamo già riscontrata nella



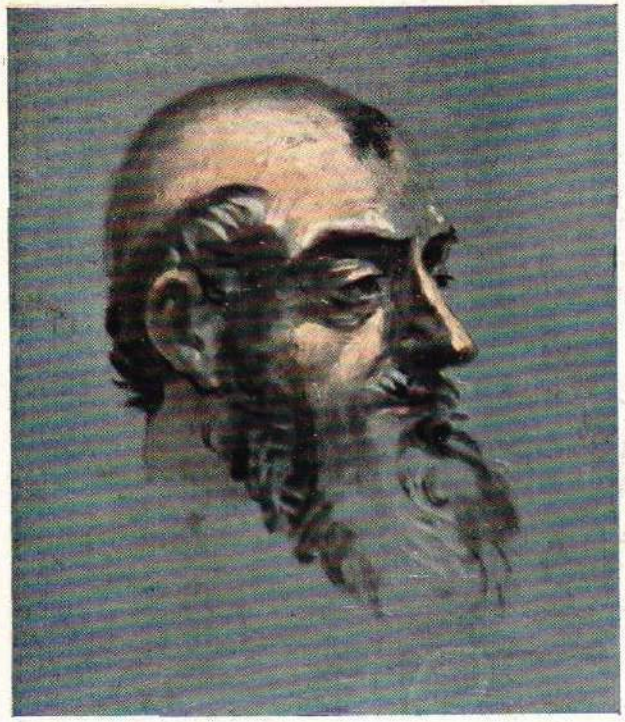
T. CREMONA: Studio.
Collezione privata, Milano.

(1) Ho molti dubbi che in certe parti dell'Assunta si possano riscontrare di tali spessori, tuttavia lo riporto perchè può avere grande importanza, ed il lettore che avrà occasione di vedere questo quadro da vicino potrà riscontrarlo.

(2) Quindi proprio il contrario di quello che asseriva Durer, il quale diceva che si doveva prima disegnare esattamente e poi colorire.

(3) Anche in certe pitture del Turkestan, della Cina, dell'India e della Persia, si può constatare l'uso di preparazioni a chiaroscuro di bianco e di nero (o bianco nero e bruno, ed anche eseguite su letti grigi) su cui poi si applicava la colorazione. Nelle pitture ad esempio trasportate da Kyzil nel Volkerkunde Museum di Berlino ed in certe miniature indiane del XVII secolo conservate al British Museum ed al South Kensinton di Londra, ciò è evidente.

pittura medievale tanto su tavola che su muro, ma continuò con successo ad usarsi anche dopo. Di fatto su tavole e tele mesticate di grigio, in maniera unita densa ed uguale, vediamo dipingere Signorelli (1441-1523) (1), lo pseudo Palma il vecchio (1475-1528) di cui abbiamo un quadro alla Galleria Querini Stampalia di Venezia (2), Procaccini (1548-1649), Tenier (3) (1582-1649), Franz Hals (1584-1666), Nattier (1685-1766), e pure Tiziano nel « Cristo che porta la croce ». Su queste tavole grigie si dipingeva con vari sistemi e cioè ora abbozzandovi direttamente sopra a tutta tavolozza ovvero indirettamente abbozzando a monocromo e finendo con strati sottili policromi.



FRA SEBASTIANO DEL PIOMBO: Ritratto di Paolo III.
Museo di Napoli.

La maniera di abbozzarvi a colori diretti ed a tutta tavolozza è provato da certi quadri di Sebastiano del Piombo (1485-1547) (4) (« Ritratto di Paolo III »), da quello di Vermeer (1632-1675) (« Pittore nel suo studio »), nonchè da un quadro cinquecentesco donato alla Galleria S. Luca di Roma il quale rappresenta S. Luca che sta ritrattando la Madonna; la tavola su cui dipinge il Santo è grigia azzurra e su di essa si nota che opera nel modo che segue: 1.° ha delimitate le forme con contorni bruni, 2.° ha messo rosati e gialletti nelle parti illuminate, 3.° ha applicato gli scuri. I

(1) Signorelli nel Duomo d'Orvieto si vede che parte anche da tinteggiature del muro giallo (quelle stesse che servono pure per reggere l'oro) ed è su queste che disegna ed ombreggia con bruno, colorendo poi con rosati (di tre sorta) ed infine con velature, contorni bruni ed altri dettagli che addolciscono, precisano e vivificano il tutto.

(2) Anche questo è assai interessante perchè essendo rimasto incompleto lascia vedere l'abbozzo tutto eseguito su tavola grigia e disegnato ed ombreggiato di bruno, illuminato di rosati. Trovasi nella Galleria Querini Stampalia di Venezia.

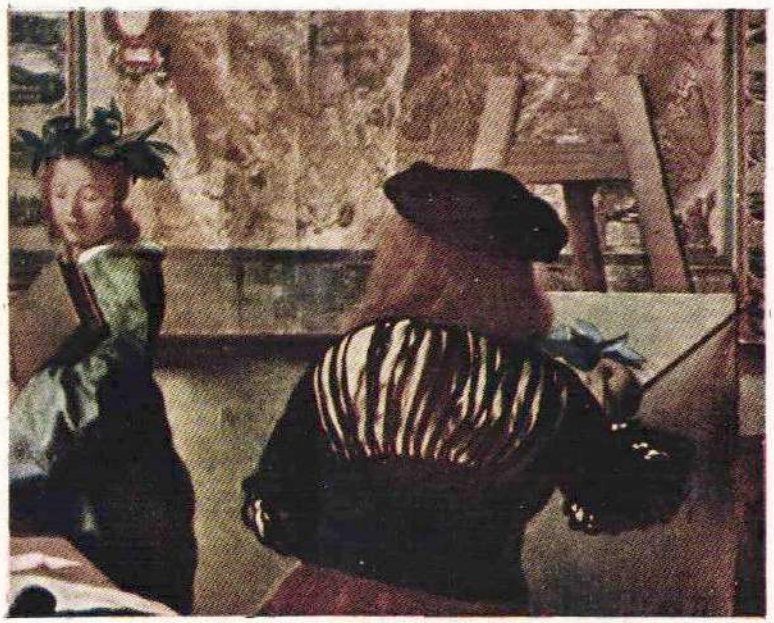
(3) Il n. 2173 del Museo del Louvre a Parigi presenta un quadro di Tenier che mancando completamente della colorazione lascia ben vedere come questo artista solesse a volte dipingere su mestica grigia disegnando ed ombreggiando con bruno, illuminando con pochi chiari. Altre tavole di lui provano però che a volte partisse da superfici brunastre e non grigie.

(4) Il ritratto incompleto di Clemente VII, di cui diamo la riproduzione e che trovasi nel Museo di Napoli, come la « Sacra Famiglia » che sta nella medesima sala, non sono dipinti su tele o su tavole mesticate di grigio, come parrebbe, ma sono dipinte su lastre di lavagna le quali paiono però alquanto spalmate di colore grigio piombo. Tali lastre non sono proprio lisce ma alquanto scabre, presentando ancora i segni longitudinali della segatura a cui sono state sottomesse. Ciò corrisponde perfettamente a quanto scrisse il Vasari e cioè che « *la pietra ruvida ed arida meglio prende l'olio bollito ed il colore* ». Aggiungerò che lastre di pietra dipinte ad olio si usarono persino fissate al muro con perni e poi stuccate nelle commettiture in maniera che risultassero eguagliate alla linea del muro.

Anche nell'antichità si dipinse su lastre di marmo o di lavagna come provano certe pitture del Museo di Napoli e la « Musa » di Cortona.

freddi, come sempre quando si usano tavole o tele grigie erano dati dalla superficie della tavola o *tela* (1) *senza mettervi* sopra colori di sorta, sebbene molti, a volte, la coprissero a furia di modellare ed allora erano costretti ad aggiungervi del grigio.

Quella di abbozzarvi a bianco e nero e bruno ci è comprovato dallo pseudo Leonardo della Galleria di Parma, da quello già citato del Tenier, e da diversi altri.



VERMEER DI DELFT: Pittore nel suo studio.
Galleria Czernin, Vienna.

Nella Galleria di Dresda vi sono dei quadri di Mieris (1635-1681) che rappresentano dei pittori in atto di dipingere nei loro studi e si nota che anch'essi si servono di tavole grigie e che vi disegnano sopra con del bianco. Tale particolarità di disegnare con del bianco si vede anche nel quadro di Vermeer già citato, nell'autoritratto del Rigaud, ed in tanti altri quadri (2). Su



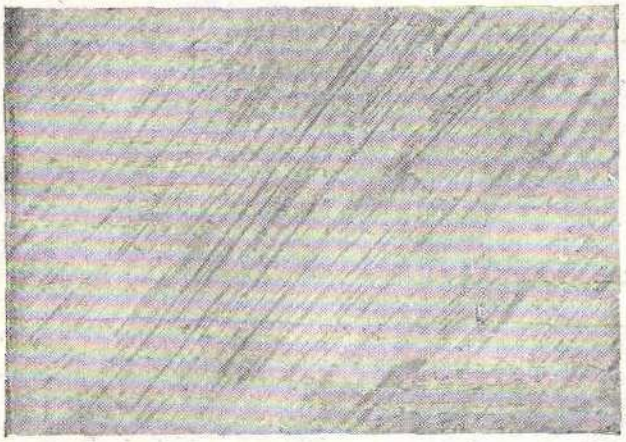
Ignoto Cinquecentista: S. Luca ritrae la Madonna.
Galleria S. Luca, Roma.

(1) Anche quando dipinge a tempera sul muro Jo Zuccari mette, 1.° *un grigio*, 2.° dei rosati e dei chiarissimi, 3.° bruno per le ombre, 4.° velature e ritocchi.

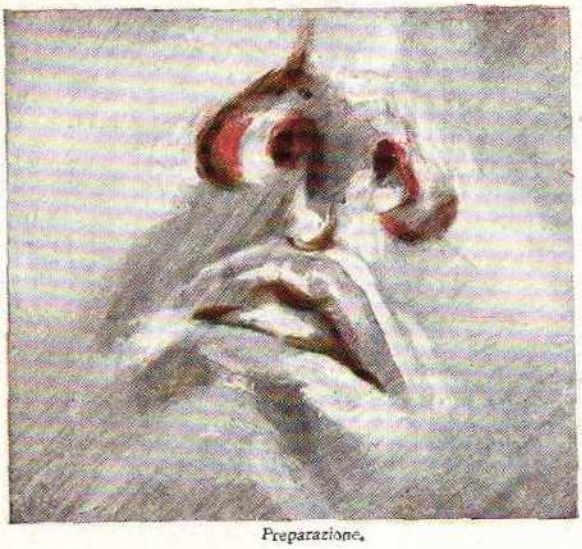
(2) Molti di fatto, come ognuno sa, disegnano sulle tavole o sul muro con del carbone, altri con la matita, altri con sanguigna (queste due ultime maniere sono da evitare perchè ostacolano poi l'adesione del colore ad olio) altri con colore liquido, ed infine vi sono quelli che disegnano col gesso o con del color bianco.

Anche Cennini parlando del dipingere su tele colorate (in questo caso egli intende parlare di cortine o stoffe) consiglia di disegnare con gesso da sarti, poi di raffermare con biacca, indi di darvi una mano di colla (il bianco quindi doveva essere a tempera) per poi campeggiare e colorire.

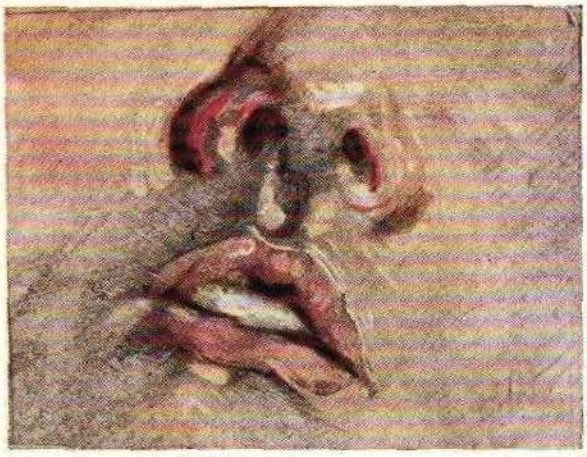
Osservando la testina del Museo dell'Aja e poi il quadretto che rappresenta un pittore che dipinge, si vede bene che Vermeer (fig. qui riprodotta) deve avere avuto l'abito di disegnare con bianco su tavole grige ed anche il sopracitato autoritratto del Rigaud conservato alla Galleria degli Uffizi, dà un altro esempio di questa pratica.



La tavola.



Preparazione.



Pittura ultimata.

P. P. RUBENS: Studio per la testa del S. Giorgio (particolare).
Museo del Louvre, Parigi.

questo particolare abbiamo già detto qualche cosa, ad ogni modo qui si potrebbe supporre che si tratti di disegno fatto col gesso (come tanti artisti fanno tuttora) senonchè vi sono dei quadri incompleti che dimostrano come spesso si disegnasse anche col pennello intriso di color bianco, ad esempio quello del Cignani a Torino ed uno del Gainsborough alla National Gallery di Londra.

Rubens (1577-1640) dipingeva anch'egli sempre su tele mesticate di grigio (1), mentre quando dipingeva su tavole queste erano sempre bianche. È bensì vero che sulle tavole prima di dipingerle soleva dar loro una leggera appannatura di grigio, ma applicato molto liquido, in modo da togliere appena appena quel biancore sconcertante che presenta il piano del gesso (2) (fig. qui riprodotta). Infatti, attraverso gli spazî lasciati poco coperti dalle soprastrutture si può intra-

---

Pure in Cina si trovano dei pittori che hanno disegnato in bianco su fondi colorati ed hanno pure ottenuto su di essi con del solo bianco degli effetti di chiaroscuro (questo non è il loro forte tuttavia hanno ottenuto moltissimo con grande abilità) ad esempio il cavallo che si può ammirare nelle illustrazioni dei canti di Ch'ii Viian (1318).

(1) Anche Snyders, che fu uno degli aiuti di Rubens usava tele a mestica grigia, come provano certi suoi studi di animali n. 439 nel Museo Reale di Bruxelles.

(2) Di queste sporcature grigie si serviva per ottenere i freddi delle carni e porzioni di questo grigio sono visibilissime nel «Ritratto della moglie» alla National Gallery di Londra, nelle «Tre Grazie» della S. Luca di Roma, nel ritratto della moglie del Museo di Berlino, nello schizzo per Re Magi del Museo d'Anversa.

vedere questo velo di grigio con tutte le striature lasciate dalle setole di un largo pennello che, a quanto sembra, era fatto scorrere velocemente sulla preparazione a gesso; ma meglio ancora si può vedere in diversi bozzetti che lasciano allo scoperto gran parte di questa rapida appannatura. Alle tavole a volte applicava anche la verniciatura gialla brunastra, per cui nelle opere del Maestro si devono distinguere ben tre sistemi con delle relative differenze d'impasto e di calcolo.

È bensì vero che, malgrado tutto, le sue tele (quelle che mesticava di grigio) riescono più sorde qualora le si confrontino con la smagliante brillantezza delle sue pitture su tavola bianca (quelle che appannava soltanto leggemente di grigio), ma sono pur sempre di una magistrale esecuzione e perfette dal lato mestiere. I contemporanei lo criticavano perchè dipingendo spesso e volentieri su tavole metteva poca pasta nelle ombre ed assicuravano che le sue opere non avrebbero durato a lungo, eppure neanche a farlo apposta sono invece proprio le tele dove usò più pasta di colore (anche nelle ombre) quelle che si sono leggermente scurite, mentre le tavole hanno superato trionfalmente i secoli.

Passando a notare le mille piccole sottigliezze tecniche di questi artisti e delle complicazioni che esse portarono alle loro opere, soprattutto nel periodo della Prima e dell'Aurea Rinascenza, diremo che essendosi accorti come l'azzurro, il verde, la lacca di robbia ed anche il bianco ed il viola siano colori che per quanto si faccia risultano sempre sfiatati, finirono per scoprire che qualora vengano aiutati da una giusta preparazione essi acquistano non solo splendore e grazia, ma anche una insolita potenza. Tra le varie preparazioni adatte a questi colori notarono che quelle a base di bruno sono le più confacenti ad essi, ecco perchè si veggono cieli, alberi e certe stoffe preparate sempre di bruno (terra di Siena bruciata) più o meno combinato con del bianco e del nero. Teofilo consiglia di mettere una preparazione grigia sotto gli azzurri ed i verdi e così fanno diversi anche nel fiore della Rinascenza e pure Lorenzo Lotto, come si constata nel ritratto del Vescovo, conservato nel Museo di Napoli, usa tali preparazioni per le sue lacche, ma fin dal tempo dei Romani abbiamo sicura documentazione che si preferivano le preparazioni brune (1) ogni qual volta si aveva a che fare con azzurri, con verdi e con lacche. Chiunque abbia constatato una sol volta come questi colori, smaglianti, ma deboli, applicati su letti di terra di Siena bruciata o di terra d'ombra acquistino uno splendore ed una profondità insospettati ed insorpassabili è difficile che rinunci a prepararli, tanto ne sono cattivanti i risultati. Certi azzurri e verdi di Van Eyck, di Tiziano, ecc. furono sempre preparati con chiaroscuri più o meno bruni; nell'« Alfonso e la Dianti » al Louvre, la stoffa verde della donna che ha perduto gran parte della velatura rivela appunto una simile preparazione

(1) Cennini, nel suo famoso trattato scrive: « *Se vuoi fare mantello di Nostra Donna d'azzurro.... prima in fresco campeggia di terra rossa e di nero....* » e negli affreschi di S. Maria Antiqua (VIII secolo), nel quadretto 493 della Galleria Vaticana (XII secolo), nonchè nelle pitture del Cavallini a S. Cecilia (tutte in Roma), in moltissimi dipinti del Chiostro di S. Maria Novella (in Firenze), in quelle di Botticelli (al Louvre di Parigi), di Piero di Cosimo (a Berlino), del Bassano e soprattutto in quelle guaste del Luini alla Galleria di Brera di Milano, è dato vedere questa preparazione (v. B. Luini « Madonna »).



B. Luini: Madonna.
Galleria Brera, Milano.

(fig. di pag. 102). Nella « Venere giacente » degli Uffizi si può vedere la preparazione di un mantello al completo, o quasi, poichè essendo stata asportata quasi tutta la velatura di lacca che la copriva si vede proprio come l'aveva modellata il Maestro, poichè sono rimasti gli avanzi della lacca soltanto dove il coraggio del restauratore si è arrestato. In altri quadri il bruno sarà più rossiccio, ma la preparazione sempre calda. Qualche volta i verdi erano preparati con bruno e giallolino e poi velati di verde, oppure con terra di Siena bruciata e bianco, alcune volte in celeste e grigio (1) e poi velati di giallo ma in genere li preparavano nel modo che si è detto. Ad Amsterdam in un quadro di J. Van Keuel si vede del ribes preparato a base di terra di Siena bruciata, bianco e grigio che fu poi velato di lacca; ed in molti quadri dei Veneziani, degli Olandesi e dei Fiamminghi, si veggono le stoffe color lacca preparate di bianco, terra di Siena e cinabro. Raramente si trovano simili stoffe preparate come dice Teofilo o come fecero Slingelandt e Champagne, che le prepararono con grigi su campitura bruna, o con grigio misto a bruno. Beato Angelico, Pier della Francesca, Ruysdael e tanti altri paesisti, hanno messo sotto alcuni cieli chiari delle campiture di terra gialla, altri dei rosati, altri delle miscele di terra di Siena bruciata e bianco, ottenendo così degli effetti più delicati e luminosi. Tiziano per dare più solidità alle ombre delle stoffe bianche le preparava con bruno, sul quale bruno passandovi del bianco otteneva per interferenza dei grigi bluastri trasparenti e nel contempo di corpo, malizietta che venne poi sfruttata da una sequela di pittori, compresi tutti i settecentisti inglesi, il nostro Cremona, ecc. Alcune stoffe erano preparate con grigio bianco (o giallo) e bruno; un bel raso color rosa, di Palma, ha i chiari preparati con bianco giallastro e con grigio azzurro, certe stoffe viola furono preparate con azzurro e velate di viola e si potrebbe continuare a lungo in modo da dimostrare sino alla sazietà di quale intuizione e quale premeditazione, tatto e coscienza fossero animati gli antichi Maestri.

(1) Come Botticelli (Galleria Uffizi, Firenze), Hooch (National Gallery, Londra), Vermeer (nel « pittore che dipinge »), Steen (Galleria di Dresda), ecc. aggiungendo anche a questi celestini e grigi un po' di bruno qualora servissero dei toni scuri. Molti di questi verdi figuravano dei prati o degli alberi ed è interessante vedere anche dei maestri molto evoluti seguire dei metodi di esecuzione che sono perfettamente affini a quelli dei primitivi. Costoro mettevano « *prima il corpo dell'albero di nero puro, indi dipingevano un grado di foglie verde scuro, poi uno di color verde misto a giallorino che lo rendeva più chiaretto, infine i chiarori delle cime con giallorino puro* ». I Maestri della Rinascenza invece mettevano prima una campitura di tinta bruna, su questa adagiavano gli scuri, i medi ed i chiari fatti di giallo o di bianco misti a terra di Siena bruciata e grigi, poi davano le velature, sistema che *mutatis mutandis* e con più o meno spirito è lo stesso identico che venne usato anche dai moderni paesisti.

In genere Rubens preparava i suoi quadri schizzandoli con linee grigie e brune modellandovi poi sopra a bianco nero e con più o meno di bruno (raramente con aggiunte di azzurro) (1). Molti quadretti di lui, come diversi altri del suo allievo Van Dyck sono rimasti a questo punto, cioè solo bianco e nero, ma non possono passare tutti per bozzetti onde trarne incisioni in rame come asseriscono alcuni critici, poichè diversi di essi hanno già delle parziali coloriture ad esempio il n. 1928 del Louvre, il n. 27 della Galleria di Budapest, ecc. Del resto anche qui la prova che Rubens e scuola partissero sovente da preparazioni a bianco e nero è chiaramente rivelata dalle rovine prodotte dai caustici dei restauratori così nei « Fauni » del Museo di Monaco, nella « Testina » della Lichtenstein e soprattutto in una parte del « Miracolo di S. Benedetto » del Museo Reale di Bruxelles e nella « Maddalena » del Museo di Torino nei quali tutti, essendo scomparse in alcuni punti le sovrapposizioni e le velature, si vede bene che il sottostante abbozzo era completamente a bianco nero e bruno (2) su cui tuttalpiù aveva messo qualche tocco di cinabro (3) come nello studio pel S. Giorgio del Museo del Louvre (fig. di pag. 108). Per la qual cosa diventa indiscutibile che è sopra questi monocromi asciutti che applicava poi i rosati o i gialletti che facevano il tono locale carne e su questi i chiarissimi, legando queste mezze paste e paste con un maneggia-

---

(1) Come si può vedere in diversi quadri ad esempio nella parte rimasta incompleta della « Vittoria di Enrico IV » che si conserva agli Uffizi di Firenze (fig. di pag. 114).

(2) In molti altri quadri si possono trovare delle porzioni rovinate che mostrano a nudo tali preparazioni, così in un piede dell'« Assunzione » così nel « Bambino dalla Cucurita » del Museo di Berlino, nella « Caccia al cinghiale » del Museo di Marsiglia. Nel Castello Sforzesco di Milano vi è un quadro intitolato « Tre Putti », ma del terzo putto non vi è effettivamente che una coscia, la quale lascia vedere la preparazione grigia. Altre cento annotazioni si potrebbero aggiungere di quadri di Rubens, che presentano preparazioni a bianco e nero ed altrettante di quadri dei suoi aiuti, allievi ed imitatori. Ad esempio quelli di Van Dyck che rivelano spesso preparazioni a bianco nero e bruno, quelli di P. Van Mol, quelli di Snyders, ecc.

(3) Questo cinabro, assai spesso, visto da vicino, sembra un po' esagerato tuttavia è una maniera efficace per rendere luminosi certi scuri e certi riflessi. I pittori secondari che hanno messo il bruno come lo vedevano in natura sono spesso caduti nel pesante perchè gli scuri che si trovano dalla parte dei campi illuminati sono quasi sempre più vibranti, più caldi, più luminosi; di fatto basta paragonarli attentamente con gli scuri che stanno dalla parte dei campi in ombra per notarne la differenza e comprendere perchè Rubens intuitivamente li avesse esagerati adottando il cinabro. Curioso è il fatto che Van Dyck, suo allievo, preferisse per queste ombre, come Tiziano, la terra rossa o la terra di Siena bruciata mentre Creuze, Boucher, Fragonard e diversi altri, seguendo Rubens usarono anch'essi il cinabro o la lacca mista a cinabro.

mento di pennello sicuro e calcolato per quanto genialmente libero su cui alfine, quando queste erano asciutte o sufficientemente asciutte, sovrapponeva le velature che perfezionavano ed ultimavano il quadro (fig. di pag. 108).



P. P. RUBENS: I Fauni (particolare).
Pinacoteca d'Arte Antica, Monaco di Baviera.

Su le tavole sopra cui aveva usato la famosa verniciatura giallobrunastra (1) ed abusato di marrone, Rubens utilizzava questo giallo-rossiccio-brunastro per i riflessi, evitando di mettere altro colore su di esso, mentre nelle parti in luce, o che dovevano figurare da mezzotono, copriva con rosati o gialletti e bianchi più o meno densi. Così nella « Kermesse » del Louvre, nel « Ratto delle Sabine » della National Gallery di Londra, nel « S. Francesco », ecc. (2). Per la qual cosa il procedimento su queste tavole era leggermente diverso, di fatto, si può quasi precisare che su di esse si regolava così: 1.° bruno e nero, 2.° grigi, e quando questi erano asciutti, 3.° rosati, 4.° velature e ritocchi. Tuttavia come si vede è sempre di una semplicità sbalorditiva e tanto più sbalorditiva se si riflette che tutto era fatto con quattro o cinque tinte. Per dare varietà a così pochi colori con del cinabro puro (spesso liquidissimo) soppassava sulle tinte già messe e ancora fresche, in modo di riscaldare le nocche delle dita, i gomiti, i calcagni, accarezzando certe parti, marcandone altre con un'abilità indiavolata, quasi divinamente giocando, cosicchè tutto si vivificava, si insanguava, si ravvivava (3).



P. P. RUBENS: Ritratto del Figlio.
Galleria Lichtenstein, Vienna.

(1) Come nel « Quadro n. 660 » della Lichtenstein di Vienna, nell'« Adorazione dei Re Magi », ecc.

(2) Così la « Madonna coronata di fiori », così la « Scena di pastori », così il « Bambino Gesù con Angeli ».

(3) Nell' « Educazione di Maria de' Medici » vi è raffigurata una tavolozza coi colori ed i pennelli usuali. Due di questi pennelli sono intinti di rosso, uno grosso e spennacchiato pare che sia quello di cui si serviva per queste sfregature a cui ho accennato; l'altro più piccolo, senza dubbio era quello che serviva per i tocchi più grassi con cui operava nei riflessi, nei contorni, nelle piccole ombre che stavano dalla parte dei grandi campi illuminati.



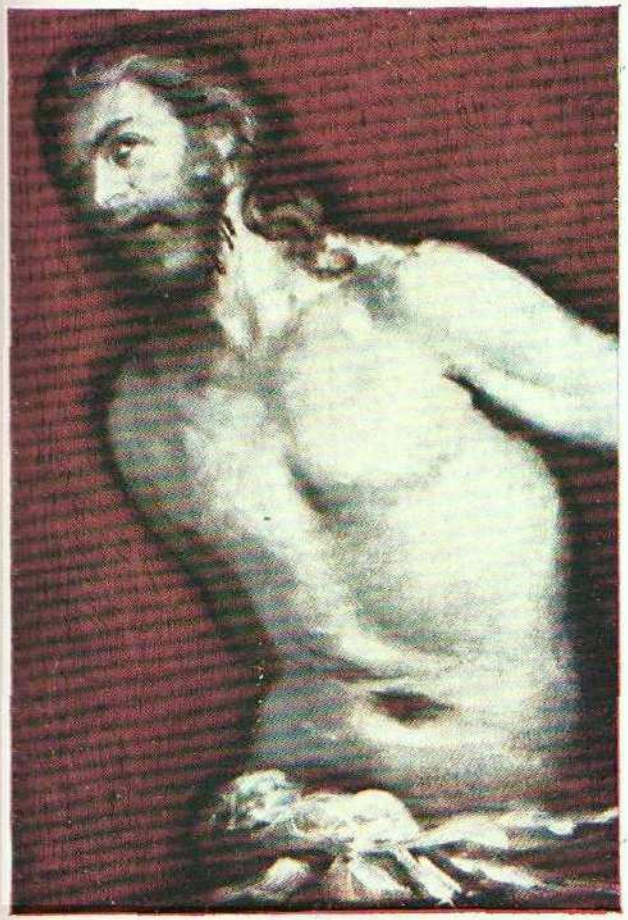
P. P RUBENS: La Vittoria di Enrico IV (particolare).
Galleria degli Uffizi, Firenze.

È una grande lezione per noi che Rubens si sia servito sempre di tele grigie o di tavole bianche preparate come si è detto, e che non abbia mai adoperato tele al bolo rosso come era già uso generale al suo tempo nelle Fiandre ed altrove (1). La preferenza di fatto che molti pittori hanno dato a tavole e soprattutto a tele preparate con bolo od altra tinta rossa o bruna è forse dovuta al fatto che i colori chiari su di esse sembrano da principio molto più splendenti e luminosi, eppoi sfregati sottilmente su queste superfici scure danno dei grigi speciali che hanno, come si è già detto, un effetto più forte e gradevole di quelli che si ottengono mischiando del bianco con del nero. Questo fenomeno che producono tutti i corpi traslucidi era ben conosciuto e ben descritto da Leonardo quando dice che il fumo azzurrognolo (luce riflessa) quando lo si vede sopra fondo scuro appare piuttosto azzurro, mentre, appare rossiccio (per trasparenza) qualora stacca sulla luminosità del cielo (2)

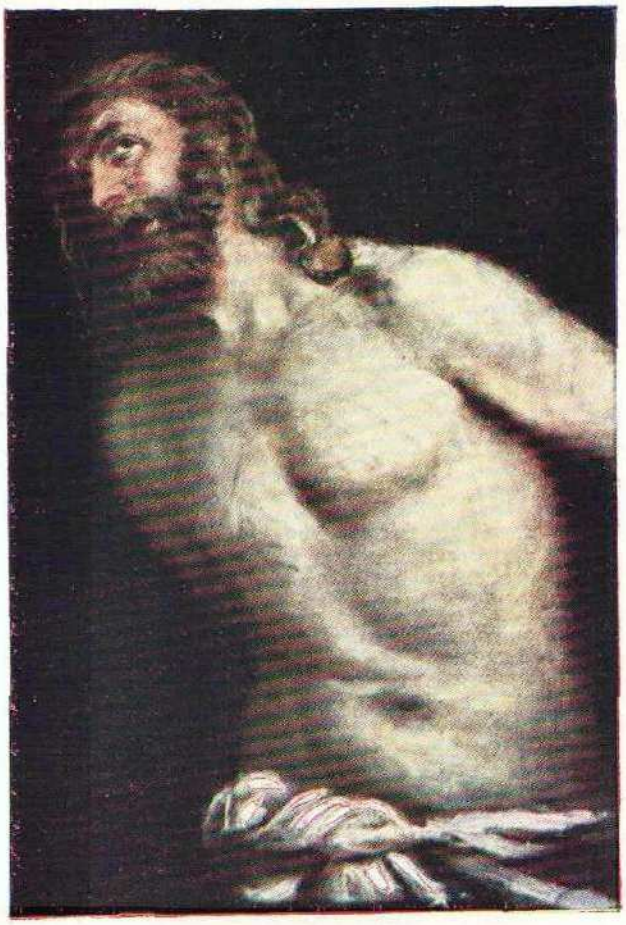
L'esame dei pennelli, dei colori, dei vasetti che contengono i liquidi da dipingere, ecc., come risultano riprodotti nei vecchi dipinti, potrebbe essere di non scarso interesse qualora fosse fatto da un tecnico veramente esperto, e speriamo che qualche ricco studioso vi ci si dedichi sul serio.

(1) È evidente che non credeva che le tele grigie gli potessero inscurire i quadri (alterazione che pur tuttavia hanno leggermente apportato) ma che non si fidava affatto delle tele scure e rossicce di cui doveva sospettare l'influenza deleteria.

(2) Anche Raffaele Mengs fa accenno a questo grigio in un punto del suo trattato dove dice: « *Un color chiaro posto sottilmente sopra un altro oscuro lo appanna e lo rende bigio. Uno oscuro messo sopra del chiaro accresce la lucidezza. Tutti i colori si possono accordare mediante il bianco ed il nero. Pisogna impastare bene con colore poco oleoso e limpidamente posto. Nella seconda parte dell'esecuzione più particolari ma con tinte più smorte e tenere, vale a dire color cenerino per poter poi crescere a tempo e luogo. Alla fine dell'opera colori sugosi per velature e ritocchi* ».



Preparazione.



Quadro ultimato.

TIZIANO: Cristo alla Colonna.
Galleria Borghese, Roma.

Il Furini si compiaceva di questo fenomeno, e così anche il suo imitatore moderno Henner, ed alquanto anche il nostro Tranquillo Cremona (fig. di pag. 105). Sarà bene osservare però che adottando questo sistema di ottenere i freddi bisogna, coi colori a olio, avere l'avvertenza di mettere molta pasta nelle luci in modo da averne molta anche nelle sfregature dei passaggi dal chiaro all'ombra e guadagnare molto sullo scuro perchè col tempo per le ragioni che il lettore vedrà in seguito, lo scuro guadagnerà poco per volta campo mangiandosi i veli più sottili per cui i chiari faranno come un fiume che ritiri le sue acque ed il bruno come una secca che s'allarghi. Così è avvenuto nel « Crocefisso » di Prud'hon in cui si può notare quanto il bruno della tela abbia guadagnato sulle luci. Il « Cristo alla Colonna » di Tiziano (1) che fu dipinto su di una tela marrone ha resistito abbastanza bene, perchè con ogni probabilità fu eseguito parzialmente a tempera speciale (figg. qui riprodotte). Regola generale, soprattutto negli oleanti, l'inscurimento tenebroso

(1) Mengs credeva che Tiziano usasse superfici bianche, Moreau Vautier dice che erano scure, ma hanno ragione entrambi, alcune essendo bianche, altre scure, così la « Salomè » della Galleria Doria di Roma, la « Venere giacente » e l'« Autoritratto » degli Uffizi di Firenze, sono su tele marroni, l'« Amor sacro e profano » e la « Venere » sono forse dipinti su tele grige, ecc.

che ha rovinato tanti quadri è dovuto proprio alle tele mesticate di scuro e soprattutto se con bolo, o con terra d'ombra, o con nero. Per vedere un effetto disastroso prodotto dall'uso di una tela scura basta guardare il quadro di Bernardo Strozzi della Querini Stampalia di Venezia; ma ciò non è raro poichè sono migliaia i quadri che si sono alterati per questa ragione, tuttavia bisogna riconoscere che ve ne sono anche di quelli che non si sono molto alterati, perchè i pittori hanno avuto il buon senso di lavorarvi sopra con tempere speciali o, se ad olio, con grossi spessori di colore (1).

Forse un po' per ovviare a questo grave inconveniente ed un po' per avere una superficie che permettesse un'esecuzione più rapida, molti pittori e soprattutto nel '700 oltre alle tele grigie azzurre, grigio perla, usarono anche delle tele gialloline, giallette tendenti verso il grigio, giallette tendenti verso l'arancio, grigio-rosate, grigio-brunochiare (2).

Ristabilendosi poco per volta lo studio esatto della Natura i procedimenti si complicano.

Basta di fatto prendere un quadro si secentista un po' raffinato, mettiamo di Paolo Potter, sarà interessante notare come abbia preparato certe nuvole con biacca su cui quando questa era asciutta ha passato sopra dell'azzurro il quale mentre era fresco venne poi tolto in parte nella regione delle nuvole per scoprirne il bianco e ottenere così qualcosa di più aereo e di più armonico di quello che si sarebbe avuto eseguendole sopra esso azzurro. I cirri del suo paesaggio « Bosco dell'Haja » conservato al Louvre furono eseguiti così. E di queste asportazioni calcolate mentre il colore è ancora fresco, ve ne hanno moltissimi esempi nei quadri antichi. Certo che tutte queste operazioni non riuscivano sempre come si voleva, malgrado la grande abilità che avevano questi artisti nell'eseguirle, e soprattutto le velature dovevano spesso sporcarsi, macchiarsi e allora si dovevano ripetere, cosa non facile soprattutto quando erano due o tre velature, una sovrapposta all'altra, per cui non era raro il caso in cui bisognava raschiare il tutto e ricominciare dalla preparazione. Le velature ad olio nell'asciugare, adagiandosi vieppiù ai sottostrati cambiano di valore e se questi non si sono calcolati più chiari rendono la pittura sfiatata e l'anneriscono; eppoi purtroppo sono talmente delicate che ad ogni ripulitura del quadro, o cambio di vernice, si trovano in balìa del restauratore, per cui sia per questa ragione che per lo spirito del tempo, che diventava sempre più pesante, più severo, più amante di scuri e di tinte cupe, molti pittori finirono per rinunciarvi. Così fece il Sassoferrato, così il Caravaggio, così il *Guercino, Franz Hals, Agostino Carracci, ecc.* Anche coloro che si servivano ancora delle velature dipingevano pure molte parti del

(1) Come si vede nelle opere di Carducho (di proprietà del Conte Bonaccossi) campite di tinta rosso lacca che ha resistito egregiamente; in quelle del Cignani (1628-1719) della Galleria di Torino, che mostra una tela grigia scura. Telatura rossa o bruna usarono con vario risultato: Le Sueur, Magnasco, Bassano, Greco. Ribera, Solimena, Crespi, Pittoni, Piazzetta, Quellin, Calvaert, Salvator Rosa, Luca Giordano e qualche volta anche Tiziano, Tintoretto e Tiepolo; tele cinabro Goya.

(2) Le usarono Tiepolo, Gainsborough, Goya (1746-1828) e già che siamo a parlare di tele colorate potremo aggiungere che furono adoperate anche da molti moderni: Bonnat, Blanche, Lembach, Swind, Feuerbach, ecc. si servirono di tele grigie, Prud'hon, Constable, Zouluaga, Hayez, ecc. di tele marroni, Troyon si servì anche di terra di Siena naturale; *mentre Blanche, Thoma, Tischbein, Friedrik, ecc. di tele giallastre e giallette.*

quadro col sistema diretto, cioè senza preparazioni, abbozzando a tutta tavolozza, alternando così le due tecniche nel medesimo quadro (1). Però anche coloro che lavoravano del tutto, e sempre, col sistema diretto, non si deve credere che dipingessero senza metodo poichè, pure adottando questo procedimento, essi calcolavano sempre le successioni dei colori, la formazione delle tinte e stavano attenti a mantenere distinte le fusioni e le sovrapposizioni, i chiari dagli scuri, i caldi dai freddi ed a evitare le proprietà infide del materiale pittorico. Per cui vediamo alcuni mettere, 1.° il tono locale, 2.° i grigi dei passaggi, 3.° i bruni delle ombre; oppure, 1.° tono locale ed ombre entrambi molto a pasta passandoli poi uno nell'altro, oppure applicando le diverse tinte a pennellate accostate, prima i chiari e gli scuri, poi tra questi estremi i toni intermedi; lavorando senza tormentare i colori già messi col fonderli continuamente, poichè la fusione la si riservava per ultimo ed era ottenuta a mezzo di un pennello pulito che stirando delicatamente l'insieme degli impasti li univa e li fondeva quasi accarezzando il colore. Siccome poi tutti questi pittori erano passati per la grande scuola delle preparazioni monocrome quando usavano dei metodi del tutto diversi sapevano comportarsi in modo da seguire concettualmente la pratica più complessa; ed è per questo che, sia pure con effetti più pesanti, e sordi, seppero produrre delle opere di tanto polso.



T. GAINSBOROUGH: Ritratto delle Figlie.
Galleria Nazionale, Londra.

Nel volume del Fèlibien (1619-1695) troviamo la descrizione di un sistema di lavoro che doveva essere molto generalizzato a quell'epoca e che riassumerò in poche parole: innanzi tutto si disegnava sulla tela il soggetto col gessetto, ovvero si ricalcava un cartone, e stabilito così l'insieme, lo si ripassava sommariamente con del colore li-

(1) Se è di Velasquez (1599-1660) il « Cristo alla colonna » esso è eseguito a bianco e nero su cui poi furono date le velature e poi con bruno rafforzate le ombre. Così la « Venere », così il « Cristo nella casa di Marta nel quale però abbondano più le mezze paste che le velature. Nel ritratto di Pacheco (Museo del Prado di Madrid) che ha perso le velature si vede bene la preparazione. Assai spesso però Velasquez dipinge alla prima, ma mettendo, 1.° un disegno eseguito con bruno, 2.° piazzando del grigio azzurro che gli serve per i passaggi; 3.° rosati e gialletti per le luci, 4.° bruni per le ombre. Per gli abiti, quasi sempre, 1.° campitura del colore locale, 2.° scuri, 3.° chiari e particolarità.

Anche Gainsborough (1727-1778) ha dei quadri che sono preparati a bianco e nero e poi coloriti con velature, ad esempio « Musidora al bagno », « Contadini su asini » della Tate Gallery di Londra. Ma in generale dipinge direttamente a tutta tavolozza, sia pure mettendo prima dei contorni bruni a cui fa eseguire i grigi e poi i rosati. La fig. che riproduce un quadro incompleto del maestro permette di seguire in gran parte il di lui procedimento (v. « Ritratto delle Figlie »).

quido brunastro (1), per poi con la stessa tinta mettere largamente le ombre a guisa d'acquarello. 2. tra le tante tinte preparate in antecedenza (2) per fare le carni si sceglieva il n. 2 di esse, quello cioè che veniva dopo il n. 1 che era la più chiara di tutte e si principiava a dipingere con questo n. 2 onde aver modo di poter usare il n. 1, qualora venisse necessario avere qualcosa di più chiaro. La tinta n. 2 (formata di ocra gialla, di terra rossa, e di molto bianco) serviva adunque per mettere le parti più chiare, dopo di che, 3.° con colori sempre brillanti, ma però di mano in mano sempre meno luminosi del n. 2, si avanzava degradando verso le parti dove la luce batte di striscio, e qui, 4.° si mettevano le mezze tinte (rotte con del verdastro o con del violaceo o con del rossastro, ovvero fatte di grigio) andando sempre più verso le ombre, dopo di che, 5.° si fissavano i riflessi, e 6.° si rinnovavano le ombre (cioè quelle stesse che si erano date a liquido col brunastro) coprendole con colori a corpo, ma di tono un po' più caldo e meno forte di quel che si vedeva in natura e di quali dovevano risultare alla fine (3), 7.° si mettevano i chiarissimi. Finora si era evitato di passare una tinta dentro nell'altra perciò si era avuto cura di applicare le tinte a gradazioni quasi impercettibili una dopo l'altra secondo la loro gerarchia, in maniera che rimanessero distinte e pure, per quanto accostate. A questo punto il lavoro doveva avere qualche affinità col mosaico perchè appunto il Fèlibien vi fa accenno ed è soltanto per 8.° tempo che insegna di accarezzare le parti con pennello morbido intinto leggermente di un colore appropriato e mutando di colore secondo le differenti tinte che si volevano legare e soffondere insieme (4). Queste fusioni non dovevano essere condotte abusando a lungo del pennello, nè dovevano essere generali, ma affiorando grado con grado e legando parte con parte senza far loro perdere il senso ed il valore plastico, 9.° si ultimava l'abbozzo con magistrali e franchi tocchi di chiaro e di scuro.

A certi artisti pare riuscisse di finire un quadro seguendo la maniera or ora descritta,

---

(1) *Questo brunastro non ha nulla a che vedere col giallo brunastro di cui si è parlato perchè qui nelle* parti chiare non si mette bruno ed assomiglia piuttosto a un'ombreggiare di Cennini.

(2) A questo punto avviserò il lettore che il Félibien consiglia al suo allievo di disporre sulla propria tavolozza almeno 13 gruppi di tinte quando intraprende ad abbozzare il quadro, poichè quando passerà a rifinirlo dovrà disporvene sopra ben 22 gruppi! Dico gruppi, cioè non solo colori puri e tinte principali, ma rompendo questi in infinite secondarie fino a formare un vero reggimento sulla tavolozza. Un numero così esagerato avrebbe avuto lo scopo di far risparmiare incertezze e confusioni all'allievo ed impedire che nel modellare potesse cadere a fare delle macchie. È bensì vero che l'autore aggiunge che l'artista provetto può ridurle di molto, ciò non pertanto rimane sempre un numero che a molti lettori parrà incredibile soprattutto quando si pensi che Rubens, Tiziano, Velasquez, Correggio, e tutti i giganti dell'arte, operavano soltanto con sette od otto colori, dieci al massimo.

(3) Ciò è consigliato perchè le ombre con l'asciugare diventano sempre più scure e poi se si sbagliasse a farle più scure bisognerebbe sovrapporvi una tinta più chiara e questa acquisterebbe un certo non so che di polveroso, di farinoso, come avviene ogni qual volta si mette del chiaro su di uno scuro, che a quell'epoca sembrava proprio odioso. Di fatto, salvo rari casi, non è certo nè bello nè sempre efficace.

(4) Questo mettere le varie tinte d'incarnato le une accanto alle altre senza mischiarle era più o meno già stato consigliato dal Cennini e fu un procedimento molto comune, [del tutto differente da quello di certi moderni che fanno proprio il viceversa] onde ottenere quella fusione ariosa e luminosa (v. fig. L. A. Rosa « Studio incompleto ») dei fondi colle figure e di cui si avrà un esempio nella testina incompleta lasciata senza le rifiniture ulteriori per mostrare meglio la tecnica di avviluppo con cui è stata condotta. Il metodo del Fèlibien del resto eseguito con maggior disinvoltura e sicurezza è quello di molti grandi artisti come Guercino, Procaccini ed in parte anche di Rubens, ecc.

cioè «alla prima»; ma la grande maggioranza, arrivata a questo punto, lasciava asciugare il quadro e poi vi ridipingeva sopra di sana pianta (o quasi) con colori più vivaci e più trasparenti, col che si ottenevano quelle tinte misteriose, quelle belle diafanità che risultano sempre quando con colori ben calcolati si va sopra uno strato di pittura adatto e secco (1). Questa ripresa del quadro veniva condotta proprio con le stesse cautele e col medesimo sistema descritto per l'abbozzo, onde evitare le macchie che in una pittura così fatta non avrebbero mancato di apparire, se non si fosse stati così metodici ed accurati.

Ma queste tecniche meticolose e penosamente complicate non incatenavano certo gli spiriti più geniali, poichè i grandi maestri hanno sempre avuto grande semplicità nella scelta e nell'uso delle tinte e metodi di lavoro pieni di buon senso, scanditi con limpidità di mente e grande praticità, cosicchè con un minimo di colori e di calcolo hanno ottenuto i più delicati effetti e la più grande plasticità, nonchè una resistenza a tutta prova. Anche nel periodo di relativa decadenza, vediamo in qual modo serio si dipingesse e di quale conoscenza tecnica disponessero ancora gli artisti.

Basta guardare infatti G. B. Tiepolo (1693-1770) con quale abilità ed audacia interpreta le sue colorazioni, quante risorse ha sempre pronte, con quale maniera spigliata sa risolvere le più gravi difficoltà tecniche! Spesso usava tele color caffè-latte tendente più o meno verso il giallo, su cui con bruno disegnava ed ombreggiava a tipo mezza macchia; dipingeva pure su tele brune-rossicce, e in questo caso abbozzava con molto grigio lasciando a far da scuro il marrone intatto della mestica. Troviamo inoltre che spesso, seguendo la tecnica del Veronese (che egli aveva particolarmente studiato) metteva per prima cosa un proplasma grigio o verdastro che gli facesse da mezzo tono su cui con rosati e gialletti formava i chiari, con grigi e con bruni le ombre, con arancio i riflessi (2). Tutto sempre attuato con grande semplicità e senza mai cadere nel banale. All'Albertina di Torino abbiamo il quadro di un imitatore del Tiepolo che essendo rimasto allo stato di abbozzo (fig. di pag. 120) ci mostra uno dei sicuri procedimenti (3) del Maestro: 1.° disegno e mezza macchia con bruno su tela color Isabella (4), 2.° su questa, asciutta, applicava dei grigi, 3.° con rosati e coi toni locali delle stoffe distribuiva le grandi masse coloristiche della composizione, per aver modo poi di perfezionare e regolare il tutto con maggiore coscienza dell'insieme (fig. di pag 121). Naturalmente quando Tiepolo doveva dipingere le carni rosse e abbronzate degli uomini metteva: 1.° dei grigi

(1) Per questa ripresa il Fèlibien consiglia delle tinte adatte al lavoro di rifinitura e di sovrapposizione e cioè, mentre la tavolozza che ha servito per l'abbozzo era formata con molta terra, ora le tinte vengono formate con molto cinabro, molta lacca ed altri colori vivaci. Tra l'altro passando di questi colori sopra i toni che nell'abbozzo si saranno messi piuttosto violacei, si avranno, per semitrasparenza, quei delicati bluastri e verdastri che si vedono dove affiorano le vene o dove la luce batte molto di striscio.

(2) A volte i riflessi li otteneva con una semplice velatura calda data alla parte che doveva figurare da riflesso, o con una sfregatura leggera.

(3) Prezioso perchè dimostra come s'interessasse per prima cosa di rifinire il personaggio di primo piano, proprio come si vede anche nella Madonna Tizianesca degli Uffizi (fig. riprodotta a pag. 103) e come fecero molti altri maestri italiani e francesi.

(4) Questo bruno spesso serviva per dar più forza alle tinte che vi applicava sopra. Vedi ciò che abbiamo detto della «Venere» di Velasquez e la descrizione che abbiamo data del pseudo Fra Bartolomeo.

per le ombre ed un tono locale per le parti in luce, 2.° sovrapponeva i chiarissimi sui toni locali, 3.° aggiungeva i riflessi ed i tocchi più brillanti, 4.° metteva gli scuri per le ombre a cui faceva seguire le rifiniture ed i ritocchi. Il procedimento ora si semplificava, ora si complicava, ma sempre seguendo questo ordine come si può riscontrare in tante sue opere, ad esempio nel « Serpente di Bronzo » dell'Accademia di Venezia, ecc.



I. tempo.
G. B. Tiepolo (?): Madonna.
Accademia Albertina, Torino.

Tiepolo, anch' egli, amava *molto quei grigi* che si ottengono per interferenza, passando cioè tinte chiare sopra dei *sottoposti toni scuri*, ma faceva questo, mettendo il colore chiaro assai denso e probabilmente a tempera più o meno speciale in modo da premunirsi contro le possibili trasparenze, ecc.

Però malgrado che la maggior parte dei pittori dal 600 in poi fosse portata ad adottare la tecnica diretta, a tutta tavolozza, moltissimi continuavano a preparare i loro quadri a chiaro-scuro, così ad esempio Watteau (1684-1791) la cui « Finette » e diversi altri quadri lasciano scorgere, in modo non dubbio, l'abbozzo a bianco e nero e poco azzurro su cui poi applicava le velature. Alla Wallace Collection di Londra si può anche constatare che ha disegnato e chiaroscurito con bruno su di una tavoletta bruno giallastra (1) mettendo del grigio nelle parti riservate ai visi su cui in un secondo tempo ha sovrapposto i rosati, i gialli, ecc.

Un artista che lavorò, si può dire, quasi sempre preparando i suoi quadri a base di bianco e nero, fu Reynolds (1723-1792). Essendo egli un appassionato ricercatore di tecnica ha mutato varie volte di procedimento e d'ingredienti, ma in genere abbozzava con un solido chiaroscuro di bianco e nero a cui faceva seguire delle leggere mezze paste

(1) A volte usò tele grigie e marroni e non mancano quadri che furono dipinti almeno per metà col metodo diretto, quali il « Giove e Antiope » del Louvre.



G. B. Tiepolo (?): Madonna.
Accademia Albertina, Torino.

colorate e delle vivaci velature. I biografi c'informano che egli distrusse varî quadri antichi per analizzarne i procedimenti e sebbene avesse molto esperimentato e studiato pure molti suoi quadri screpolano. Un ritratto del Victoria e Albert Museum di Londra rimasto incompleto mostra chiaramente una tela giallo-bruna se cui ha abbozzato così. Particolare interessante, sul viso si riscontrano tracce di una velatura che aveva messo e che poi tolse, forse perchè mal riuscita. Di lui tra l'altro sappiamo in modo non dubbio, che per un certo periodo della sua carriera, usò colorire leggermente il fondo, lasciando in bianco lo spazio riservato alla testa (1) poichè era in questo spazio bianco che abbozzava poi il viso con biacca, lacca e nero. Su questo abbozzo, nella seconda seduta, metteva i gialli ed i rosati a velatura (2) e poi tutte quelle rifiniture e particolarità che ultimavano il quadro. Di sè stesso a un certo momento scriveva: « *Ho stabilito il mio metodo di dipingere: La prima e la seconda pittura (ad olio e copaive) con nero oltremare e bianco; l'ultima con ocra gialla, lacca, nero, oltremare (senza bianco) ritoccando con un po' di bianco ed altri colori* ». Il che comprova quanto abbiamo visto nei suoi quadri. Spesso abbozzava a tutta pasta ed usava a volte mischiare ai colori ad olio delle vernici di cui ne fabbricò e sperimentò diverse.

(1) A questo punto non sarà male ricordare che fu proprio lui a formulare la teoria che i grandi pittori antichi solessero accentrare la luce nel mezzo del quadro e che questo accentramento desse alla composizione più equilibrio e ne facilitasse l'armonia.

(2) Alcuni dicono che dopo il primo abbozzo a biacca, lacca e nero cominciasse ancora il lavoro con detti colori più il giallolino ma questa differenza a noi importa poco. Anche La Tour (1704-1788) a pastello soleva 1.° disegnare a carbone, 2.° metteva i grigi (o grigi bluastri), 3.° metteva bianco dalle parti delle luci, 4.° del bruno per le ombre a cui faceva eseguire 5.° le tinte rosse e gialle che davano il brillante della colorazione. Nel ritratto di « Crebillon » si vede benissimo questo modo di procedere.

LA PITTURA DEL MILLEOTTOCENTO

Tra la fine del 1700 e la prima metà del 1800 apparve uno spirito audace, che essendo veramente insaziabile nella ricerca della luce, pur di ottenere maggiore luminosità non rispiarmò tentativi tecnici e ribellioni verso la compassata accuratezza della modellazione ed il pennelleggiare tradizionale di quell'epoca. Già da qualche tempo si preparava questa rivoluzione che ha portato l'Arte Moderna a questa nuova impostazione (1) ma J. M. W. Turner (1775-1851) fu quello che aprì alle seguenti generazioni le porte di tutte le libertà dandone per primo l'esempio. Ancora nel 1805 egli dipingeva preparando i suoi quadri con un chiaroscuro fatto a bianco e nero, ovvero a bianco nero e bruno, che poi coloriva a mezzo di magistrali e squisite velature, seguendo in questo la tecnica dei molti suoi compatriotti i quali si erano formati studiando le opere degli antichi Maestri veneziani e degli olandesi (2).

Nei quadri che vanno dal 1830 in poi (fig. di pag. 123) notiamo un cambiamento radicale soprattutto negli abbozzi, i quali non sono più a monocromo come si è detto, ma a base di colori vivaci, gialli limone, violettini, azzurri cilestrini, rosati e moltissimo bianco. Non contento ancora di questo, cominciò ad usare il colore con la spatola, schiacciandolo contro la tela, come se fosse della calcina (3) in modo da avere uno spessore

---

(1) Quando si parla di arte moderna non serve più la data 1492 che schiude l'Evo Moderno nelle convenzionali divisioni storiche, ma s'intende precisare quell'arte che va dal principio del secolo XIX fino ai giorni nostri.

(2) Il « Naufragio » (1805) della Tate Gallery di Londra (fig. di pag. 123) è preparato con un chiaroscuro a bianco e nero e poi colorito con sapienti velature dei seguenti toni: sulle parti chiare delle onde ha applicato un tono caldo e sulle parti scure di esse un azzurro nero brunastro, sulla diga un tono giallo bruno e poi con qualche altra velatura più leggera sulle nuvole e qualche tinta vivace su due vele, sullo sprazzo di cielo sereno e sugli abiti dei piccoli personaggi, che popolano le barche e la diga, ha compiuto il quadro. Nel « Passando il ponte » (1815) si trova la stessa preparazione che traspare da pertutto, eccetto che nel cielo. Chi dubitasse di queste preparazioni può trovarne ancora la conferma nel quadretto del pittore Smith che, contemporaneo al Turner, lo rappresentò mentre sta nello studio in atto di dipingere una delle sue solite marine, e questa si vede bene che è abbozzata a bianco-nero-bruno, su cui si vedono soltanto alcuni accenni di rosso vivo nel gruppo dei marinai ed una velatura azzurra sopra una parte del mare.

Tuttavia sarà bene aggiungere che il quadro non finito n. 2702 è abbozzato invece a piena tavolozza, sebbene con preponderanza di grigio ed altrettanto dicasi dei numeri 2700, 2692, 2706 tutti alla Tate Gallery.

(3) L'uso di applicare il colore con la spatola è sorto perchè, mettendo le paste colorate in questo modo, si ottengono dei toni più limpidi che non applicandole coi pennelli. Massimamente dipingendo dal vero coi colori ad olio la spatola può essere di grande ausilio, per la rapidità con cui si possono piazzare delle larghe masse di colore ed avere, una superfice piana. La spatola serve anche per fondere certe sovrapposizioni con i disotto, oppure per passare del colore sopra degli abbozzi secchi, in maniera da non lasciarne sulle asperità e condensarne negli incavi, ecc. Erigere però l'uso della spatola a sistema od usarla senza scopo, è cosa irragionevole, meschina, di cattivo gusto ed anche malsana per la durabilità del dipinto.

che desse maggior luminosità ed una superficie piana che desse tutta la potenza possibile ai chiari, arrivando così, poco per volta, a delle esasperazioni di masse di colore, di pennellate e di toni che a quel tempo sembrarono follìa (1), ma che non erano in fondo null'altro che un'esaltazione di metodi nuovi dovuti ad un amore sconfinato di voler rendere in pittura la luce, verso



J. W. TURNER: Naufragio.
Galleria Tate, Londra.

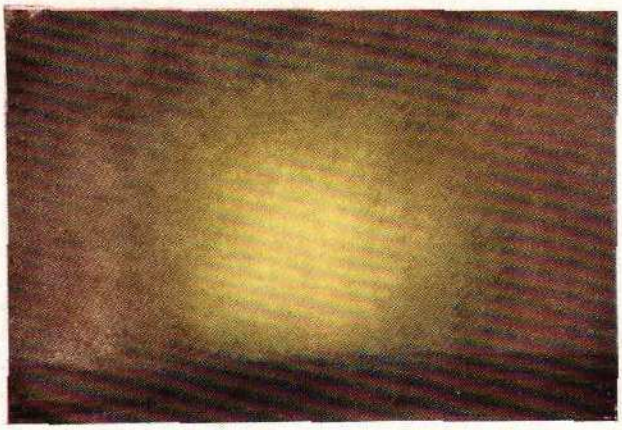
(1) I medici colpiti dalla strana colorazione di certe opere d'arte che presentano delle luci molto rosse e delle ombre completamente verdi, ovvero abuso di rosso e d'azzurro, oppure sostituzione di verde ai rossi ed ai grigi e di rosso ai verdi, o esagerazioni di giallo e di rosso, l'attribuirono a delle deficenze di percezione, cosa che, in termine medico essi chiamano discromatopsia. A proposito di Turner e di Mulready, Liebriech, esaminando le differenze che egli riscontrava tra i quadri della prima maniera e quelli dell'ultima le attribuì ad una opacità progressiva del cristallino dell'occhio del primo, e ad ingiallimento del cristallino del secondo. Angelucci disse lo stesso del Signorelli, e circa il pittore Inguanti concludeva che doveva esservi in lui una mancanza di percezione del colore verde. Guaita notò nelle opere del Beccafumi una deficenza di percezione del colore violetto, ed altri difetti visivi credette riscontrare in numerosi pittori celebri. Bisogna però riconoscere che molto spesso le colorazioni strane di certi artisti moderni sono dovute piuttosto a simpatie per certi colori ed a conseguenti manierismi od interpretazioni, volute per ottenere più contrasto, o per gusto di bizzarria; e molte esagerazioni in azzurri ed in gialli sono causati da un fenomeno di stanchezza dell'occhio sotto l'azione violenta e continua della luce di chi fissa gli oggetti tra i bagliori dell'aperta campagna ecc. come pure per dare un po' più di vibrazione alla sordità dei bianchi. Non parliamo dell' influenza che hanno avuto sui cervelli mediocri le spiegazioni scientifiche dei complementari, quali ad esempio quelle del Brücke che esaltando le vedute tropicali dell'Hildebrand ci dice che la luminosità di esse è in gran parte dovuta al l'uso di molto cinabro e di verde sparsi sui terreni gialli che voleva figurare inondati di sole ecc.



J. W. TURNER: Laguna di Venezia.
Galleria Tate, Londra.

cui strenuamente aspirava, ma che purtroppo doveva ancora attendere mezzo secolo e più prima di essere veramente domata.

Caratteristica dei quadri di Turner sono anche certe particolari macchie di rosso (cinabro o terra di Pozzuoli) a cui era forse stato portato studiando i quadri di Rubens. Egli metteva in opera questo rosso ogni qual volta aveva bisogno di una nota calda che vivificasse i suoi paesaggi e le sue marine oppure quando voleva ottenere delle ombre soffuse di luce; essendosi accorto che con dei bruni avrebbe ottenuto delle ombre non solo assai meno luminose ma più sorde di tono e pesanti (1). Sono senza dubbio delle convenzionalità, ma altrettanto si dovrebbe dire dell'abuso di tanti azzurri, di tanti viola, nonchè di tante altre trovate convenzionalissime inventate ed accettate dai pittori moderni posteriori e così detti veristi. Con ogni probabilità l'apparente abuso di bianco che si nota nei quadri di Turner è dovuto anche all'alterazione delle lacche e di altri colori fugaci che vi erano commisti e che sono svaniti. Purtroppo Turner non conosceva tutte le proprietà dei colori ed a quei tempi i chimici non erano ancora venuti in aiuto dei pittori, però malgrado le intemperanze e la fiducia in colori belli, ma alterabili, l'opera di questo artista fu veramente geniale ed i pittori di buona volontà sapranno ricavarne molte buone lezioni, come ad esempio in quel meraviglioso quadretto di effetto lunare, che trovasi anche esso alla Tate Gallery, il quale fu risolto col raro calcolo di preparare il cielo a base di grigio rossigno e di giallo, la terra con grigio violaceo e grigio-brunastro (2) (fig. qui riprodotta), coprendo poi il tutto con sapientissime velature e mezze paste, cosicchè



J. W. TURNER: Preparazione al «Notturno».
Galleria Tate, Londra.

(1) L'uso ed abuso di questi rossi utilizzati per far alcune ombre, dà certamente al quadro una nota vivace che sorprende e nel contempo si trova buona, ma per esser più veri e più fini ed ottenere un effetto molto più armonico e meno convenzionale si potrebbe benissimo preparare la parte con rosso o con arancio e poi velarla con dei bruni o degli azzurri od altro, ma queste vie tortuose procurano sempre una gran perdita di tempo, e se non sono seguite più che bene non riescono come sarebbe necessario. Però gli antichi e certi moderni sapevano preparare ombre in azzurro e poi mascherarle di bruno, in maniera che sembrassero brune, ma di un bruno che emanasse del freddo e quindi armonico e potente; altrettanto sapevano ottenere quando mascheravano di freddo gli abbozzi caldi su cui non insisterò, diventando ogni altra spiegazione inutile, su questi corollari dei grandi problemi tecnici di cui ci siamo occupati fin'ora.

(2) Ottimo esempio di quell'intuizione che fa sentire all'artista i colori di base oltre quelli superficiali apparenti e che danno queste poetiche combinazioni che, per chi abbia comprensione tecnica, sono inenarrabili. Questo quadretto è un lampante esempio di ipersensibilità e di buon senso; al buon osservatore verrà naturale di preparare l'aura tanto di una lampada, quanto del sole o della luna, a corpo di colore, anzichè trovarne l'equivalente a furia di puntini o di sfregature che se non hanno una preparazione luminosa di sotto non serviranno che a poco. Perchè? Perchè il colore chiaro sullo scuro o medio perde, e viceversa lo scuro sul chiaro guadagna, senza poi parlare delle armoniche combinazioni di colore tra sottostrati e sovrapposizioni.

difficilmente si può trovare un altro effetto di notte che abbia con tanta semplicità di mezzi ottenuto una simile armonia di toni ed una calma così luminosa. Altrettanto dicasi di altri suoi lavori condotti in modo nuovo e sapientissimo, su cui si andrebbe troppo per le lunghe se si volesse particolareggiare.

La preparazione con colori vivi anzichè con colori poveri (1) portava grandi modificazioni nell'aspetto totale del quadro, dando luogo ad una pittura che non solo era più chiara, ma che permetteva di attuare meglio quegli effetti complessi dovuti alla reciproca influenza, che esercitano scambievolmente le varie superficî colorate dei corpi vicini e lontani la cui complessa quantità di piani illuminati produce mille consecutivi riflessi che bisognava trovassero il loro avvento nella pittura (2).



GIULIO FERRARI: Bozzetto scenografico.
Proprietà dell'Autore.

(1) Però non mancano, anche fra gli antichi, esempi di abbozzi eseguiti con tinte brillanti ad esempio: il « *Martirio* di S. Giusto » del Veronese che venne così dipinto: 1.° disegno azzurro, 2.° illuminazione con bianco, 3.° ombreggiatura con azzurro, 4.° perfezionate le ombre con bruno, 5.° intensificate ancora con bruno scuro, 6.° messa la colorazione.

(2) Gli antichi erano arrivati a dipingere tutt'al più l'influenza che un abito rosso, ad esempio, esercita sulla gola, sulle orbite, sulla guancia di chi lo porta, ovvero, anche sul tavolo e sul pavimento, ma non avevano avuto il coraggio di fare di più, e tanto meno di complicare le cose rappresentando le influenze azzurre del cielo, quelle arance della terra e delle rocce, quelle verdi dei prati, ecc. e tanto meno di far giuocare due, tre, o più luci nel medesimo quadro. Senza dubbio avevano notato tutte queste complicazioni ma le avevano evitate perchè non piacevano loro, o non se la sentivano, di alterare così il valore dei toni locali e di complicare i concetti della rappresentazione, sapendo quanto essi disturbano lo spettatore. I moderni non ebbero di questi scrupoli ed avanzarono imperterriti, alcuni risolvendo la cosa servendosi del divisionismo, altri, come si è detto, di preparazioni colorate, altri facendo in modo di combinare il quadro con delle tinte di base che s'influenzassero non solo le une con le altre, ma si mescolassero in più o minor grande quantità per tutto il quadro. Ad esempio questo bozzetto di sce-

La tecnica antica con i suoi colori puri a velatura, ma isolati, con i suoi bruni ed i suoi neri dava al tutto una tonalità bassa e severa in cui l'aria non circolava, o circolava male, perciò non corrispondeva più al nuovo spirito dei tempi, che si conformava sempre più all'analisi precisa della natura.

È bensì vero che vi erano stati dei precursori che avevano presentito queste cose, ad esempio Pier della Francesca, Velasquez, Rubens e diversi olandesi; nè bisogna dimenticare la tendenza che molti settecenteschi, con Tiepolo alla testa, ebbero per lo studio più realistico del paesaggio, per l'amore che anch'essi avevano per i toni chiari e per un fare più libero, spigliato e sintetico. Ma anche queste intuizioni, queste tendenze, queste spigliatezze, non erano più sufficienti per Turner e per coloro che seguirono, i quali si rivolsero sempre più verso l'esame della realtà e tentarono di renderla per quanto era possibile con tutti i suoi giuochi di luce, con tutte le sue gamme infinite di toni, con tutti i suoi colori ambiente (1) battendosi disperatamente con le difficoltà, tentando mille espedienti, sbizzarrendosi in tutte le complicazioni. Certi artisti abusarono di colori vivacissimi, altri calcolarono preparazioni nuove, dipingendo ad esempio il sottostrato in rosa quando intendevano sovrapporvi il celeste di un cielo (2) od il violaceo di un monte in lontananza, altri prepararono certe parti con giallo. Troyon abbozzava a volte i suoi prati ed i suoi alberi con terra di Siena naturale; Fontanesi, per ottenere certi verdi olivastri vi metteva sotto dell'arancio e così fecero molti altri pittori che tentarono sottostrati violetti, limone, rosso indiano, cinabro, oppure giallo-rossastri, ecc. coi quali riuscirono ad attuare mille nuove intensità, vaporosità e trasparenze. Anche

---

nografia del Prof. Giulio Ferrari fu dipinto con 2 tinte di base cioè: terra d'ombra ed oltremare, di fatto nel bruno delle rocce si è commisto alquanto oltremare, nell'azzurro delle montagne si è mischiato della terra d'ombra e nel cielo, insieme al bianco, si è introdotto della terra di ombra e dell'oltremare. Anche il giallo della roccia si è soffuso di terra d'ombra e d'oltremare (fig. di pag. 125).

(1) Se si osservano dei personaggi ad esempio vestiti di bianco, che entrino in un salone tappezzato di rosso si vedrà che le loro carni, e soprattutto il loro abito saranno influenzati dal colore rosso dell'ambiente e ne appariranno leggermente arrossati. Se gli stessi personaggi si portassero all'aperto si vedrà che il verde dei prati e degli alberi irradierà su di loro e li avvolgerà di un velo o di una nebbia più o meno verde, mentre il cielo a sua volta incrocierà il tutto con irradiazioni azzurre. Così dicasi di tutti gli ambienti. Alcuni pittori moderni ricordando questo fenomeno passano su tutto il quadro una quasi impercettibile velatura del principale tono ambiente, altri di esso ne mischiano tutte le tinte, altri si servono di tele mesticate di un colore assai affine a detto colore ambiente, altri se la cavano con leggere sfregature e così via. Molti pittori non se ne occorgono neppure, ma costoro generalmente non si accorgono neanche di tante altre cose e riposano in pace.

(2) Queste preparazioni vanno lasciate asciugare e solo quando sono secche o per lo meno bene asciutte le si coprono con il colore od i colori stabiliti. Naturalmente il modo d'interpretare coi colori gli effetti della natura a base di preparazioni, che vanno poi combinate ai veli ed agli strati che vi si devono sovrapporre e precalcolare, può dare svariatissime interpretazioni, o per lo meno potrebbe darle, e molte possono essere buone, altre migliori e sorpassate da ottime, cosicchè un fiume o ruscello incassato entro sponde di terra scura lo si potrà preparare con un monocromo piuttosto bruno e poi sovrapporvi degli azzurri, dei verdi od altro; ma si potrebbe ottenere il medesimo effetto preparando invece con grigi e con bruni, con azzurri, con verdi, ed altro, e poi velare il tutto con del bruno; così gli alberi si potranno preparare in verde e poi velarli e soffregarli di giallo, di bruno, ecc., mentre a volte sarà molto più efficace prepararli con giallo e con azzurro od altro, e poi velare il tutto di verde e così via. La sensibilità più o meno raffinata dei pittori, il potere dell'intuizione e l'intelligenza dei singoli avendo modo di dimostrarsi ancora meglio con questa tecnica che con le altre. Tuttavia non è sempre necessario, nè bene, arrivare a preparazioni così esagerate, poichè si può con ottimo successo preparare ad esempio un cielo in celeste e velarlo di oltremare, preparare una carne con giallolino e poi toccarla leggermente di lacca o di rosso, oppure semplicemente velarlo con una tinta calda, ecc.

se il risultato non perveniva sempre ad essere proprio, come essi lo sognavano ciò non pertanto qualche cosa si fissava, e ciò fu utile. Certo non tutti avevano tanto spirito d'innovazione tecnica, e molti grandi artisti li vediamo ancora servirsi di preparazioni piuttosto marroni o a base di bianco e nero, seguendo più o meno i procedimenti con cui solevano abbozzare gli antichi. Di fatto Millet, Corot, Daumier, ecc. impostavano così i loro quadri e molti di loro non rinunciarono neppure alla passione per le tele o tavole mesticate di terra di Siena bruciata o di grigio scuro, o di terra d'ombra. Di marrone campiva in fretta le sue tavole e con marrone e nero le abbozzava anche Monticelli, senza parlare di coloro che usavano per ogni dove dell'asfalto o che imitavano pedissequamente, per quanto loro riusciva, gli antichi metodi che scoprivano nei quadri dei Maestri del passato.

I più ribelli ed innovatori però, abolita poco per volta ogni preparazione ed ogni calcolo, si misero a dipingere direttamente dal vero sforzandosi di fissare l'attimo fuggente degli effetti che vedevano, avendo per fede che la realtà precisa delle apparenze doveva essere dipinta senza modificazioni di sorta e senza abbellimenti. Però in questa lotta diretta con la natura, che non concedeva tempo nè respiro, si dovevano metter da parte tutte le precauzioni necessarie, tutte le preveggenze, tutte le delicatezze, per cui si lavorava mettendo direttamente i colori quali si vedevano in natura e purtroppo mettendoli, togliendoli, rimettendoli, pasticciandoli, grattandoli, applicando chiari su scuri, scuri su chiari, sopperendo a volte queste cattive pratiche con forti impasti di colore, ecc. Ma anche qui per potere lavorare al più presto sopra questi spessori di colore vi si mescevano forti quantità di siccativo o di vernice, per la qual cosa se questi pittori hanno liberato l'arte da molte convenzionalità morte e da tutto quel nerume pesante che essa aveva, hanno anche dato alla sapienza tecnica l'ultimo tracollo.

Si pervenne così a dipingere con pennellate sovrapposte una sull'altra, a pennellate accostate, a pennellate strisciate, senza fonderle, senza sfumarle, gli esecutori non tenendoci più a che le loro opere si potessero vedere da vicino, poichè pensavano anzi che si dovessero vedere da lontano, e siccome da lontano esse davano un buon effetto, se non sempre per giusto rilievo e armonia, almeno per luce e per ariosità, si stimava sufficiente. Certo che lo spettatore di quell'epoca avvicinandosi, non vedendovi che una accozzaglia di tocchi affastellati rimaneva sconcertato e non gli piacevano (1). Tuttavia non mancarono ammiratori e polemiche. A dire il vero questa luce non vibra ancora, anzi l'effetto luminoso è inferiore di molto a quello di certi olandesi e di certi inglesi, ma però è fissata come la si vede agire in natura, cioè irradiando per ogni dove, avvol-

(1) Gli artisti sostenevano allora che « *la pittura non si finita* » che « *il finito è l'infinito* », ma il pubblico con un certo senso di sprezzo li battezzava col nomignolo di « macchiaioli » cioè « pittori di macchie » come aveva detto l'Arreat, che questi pittori « .... *coprono la tela di macchie verdi, gialle, azzurre, lilla.... e lasciano al nostro occhio di ricomporre a relativa distanza il tono voluto, rovinando il modellato....* ». Ma Delacroix aveva detto prima degli impressionisti: « *Questo famoso Bello che gli uni vedono nella linea serpentina, altri nella retta, si sono tutti ostinati a non vederlo che nelle linee. Io sono alla finestra e vedo un bellissimo paesaggio, l'idea di una linea non viene al mio spirito; l'allodola canta, il ruscello riflette mille diamanti, le foglie mormorano, dove sono le linee che producono queste grate sensazioni?* ». Come si vede questa filosofia o letteratura artistica, queste teorie opposte sono molto discutibili tanto in un campo che nell'altro, ad ogni modo commentano bene questo momento della pittura ottocentesca e spiegano il cammino dell'Arte pittorica.

gendo ogni cosa e non più concentrata sistematicamente in dati punti del quadro, come era usanza presso gli antichi i quali, sia per date regole di composizione, sia per quelle della prospettiva, cercavano di concentrare triplicemente l'attenzione dello spettatore sul personaggio principale o sul punto più interessante del quadro. Presso gl'impressionisti il vero soggetto è il « momento orario » con i suoi svariati effetti di luce, il resto non contava, per la qual cosa non si riconobbero punti principali, non ci si preoccupò troppo della composizione, non si concentrarono luci a meno che tutto ciò non avvenisse per pura casualità. In odio alla detestata Accademia non si studiò a fondo nè prospettiva, nè nudo, nè anatomia, ogni attività essendo volta a fissare l'attimo che non ritorna. Così i pittori poco per volta dimenticarono di comandare alla plastica ed alla successività dei piani, per cui degli specchi d'acqua o dei prati, invece d'avanzare verso lo spettatore spesso si veggono cadere verticalmente quasi una muraglia, i verdi lontani restare crudi o potenti come quelli dei primi piani, (1), i freddi ed i caldi confondersi, le forme delle figure umane ed animali diventare sempre meno conformi alle dovute proporzioni ed alla vera costruzione anatomica, ecc. Anche se non tutti lavoravano proprio come impressionisti, tuttavia operavano guardando il reale e tentando di riportarlo immediatamente ed il più esattamente possibile sulla tela, cosa che alla lunga portava ad un certo tal quale abito di passività, ad un'ossessione di lavoro rapido e quindi privo di pensiero e di scelta, per cui la salute e la raffinatezza della tecnica non trovarono modo di sussistere ed al loro posto subentrarono l'ansia dell'incertezza e la sofferenza del tentennare (2). Tra l'altro si formò uno spirito di manìa della « personalità » si che ognuno voleva, come vuole tuttora, mostrare a tutti i costi, ed imporre, una grande personalità che spesso non aveva, e non ha, poichè lo stile non consiste in dati giuochi di pennello od in certe trovate a sorpresa, ma bensì in un autentico sentimento poetico, in una vita interna crea-

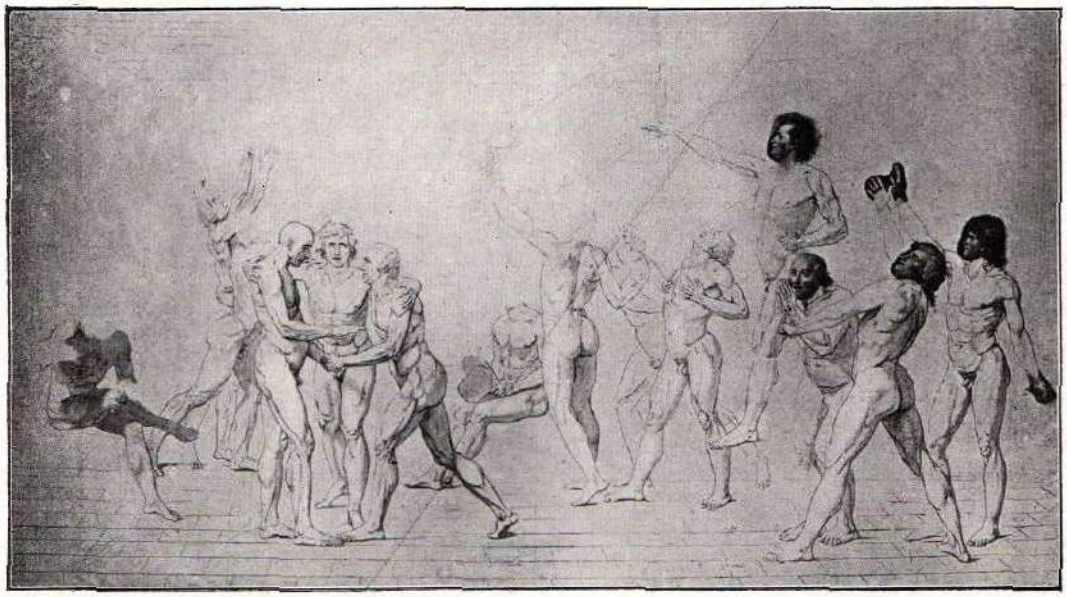
---

(1) Non per nulla gli antichi Maestri dettero tanta importanza ai monocromi e ne facevano tanto uso anche nelle decorazioni perchè li prendevano come il pugilatore l'allenamento onde mettersi in forma. Questi allenamenti sarebbero stati pure utili e lo sarebbero tuttora a coloro specialmente che dipingono « dal vero » poichè davanti al « Vero » è facile essere ingannati dai singoli toni ed affascinati dai particolari della colorazione, che fanno perdere di vista i rapporti dell'insieme per dominare il quale se non si è pi che agguerriti si finisce per perdere il senso della forma, il valore dei piani, la distinzione tra i caldi ed i freddi. Non essendo poi preparati tecnicamente si perde la misura ed il controllo delle possibilità poichè i colori per quanto belli, puri ed intensi riescono pur sempre sordi e deboli in confronto dei bagliori della luce naturale e della potenza dei reali oggetti da essa illuminati, per cui senza una conoscenza profonda del materiale e di ciò che si può ottenere da esso la lotta diventa ancor più impari ed il lavorare senza sistema porta a degli smarrimenti da cui è difficile sottrarsi. Dipingere a furia di tentennamenti, di ripetizioni, di pasticciature, oltre a formare una pessima scuola per il giovane pittore, porta a delle pitture abuliche e sgradevoli a vedersi, ed oltremodo malsane. Del resto anche per fissare veramente bene gli effetti così mutevoli della natura è necessaria una rapidità di esecuzione e di coscienza tecnica, che può essere conseguita solamente da coloro che hanno in testa delle idee tecniche assai chiare.

(2) Degli impressionisti ve ne ha di più o meno ortodossi ad esempio Degas e Spadini. Quest'ultimo, nel suo periodo migliore, soleva abbozzare si può dire con solo viola di cobalto (anche se a volte vi mischiava un po' di qualche altro colore) e piazzato che aveva così alla brava il suo quadro e riscontrato che questa specie di monocromo come disegno e chiaroscuro andava bene lo continuava a tutta tavolozza ottenendo una grande luminosità ed una festosità di colore veramente eccezionali. Abbozzare il quadro con viola, con cobalto, con lacca, se è fatto con discernimento produce certo un senso di luce e rende più allegro l'insieme, mentre disegnare ed ombreggiare con bruni e con grigi anche se è più conforme a quel che si vede dal vero, dà una pittura meno brillante e spesso più sorda.

trice, che è inutile di voler mistificare o gonfiare. Indice di questa incertezza, di questa povertà di pensiero e di sentimento è appunto la tecnica, la quale diventò sempre più confusa e brancolante.

Anche oggigiorno diversi pittori non sapendo cosa dire e cosa fare cambiano, come il Dagnat, di liquido, di tela, di preparazione, non per uno spirito di ricerca o per ottenere un dato effetto, ma così, per il semplice piacere di variare, per sbizzarrirsi, per saltimbeccare, per non formalizzarsi nei medesimi procedimenti, e per questa ragione ora abbozzano modellando ed avviluppando la forma a furia di pennellate date a colpi di sciabola, ora disegnando accuratamente e coloriscono quasi acquarellando, ora finiscono prima le teste, poi le mani ed il resto, ovvero incominciano il quadro in un punto della tela e quando arrivano all'altro lato opposto il lavoro deve essere finito, ora entusiasmandosi per David (1), ora per Fladrin, ora per Monet, ora per Coubert, ora per Corot, ora per Van Gog, ora per chi so io d'altro (2). Contemporaneamente a questi vi sono coloro che tentano di ricostruirsi faticosamente dei sistemi precisi di condotta, altri che non trovando più, presso i contemporanei, nè alla scuola, delle pratiche sane, nè delle conoscenze sufficienti, si rivolgono alle opere pittoriche del passato ed ai trattati, tentandone i procedimenti, pervenendo così ad adottare chi il sistema a preparazioni monocrome, chi quello a preparazioni policrome, chi le tempere, chi i sistemi misti, chi i colori a solo olio, chi quelli a vernice, ecc. per cui presa nel suo insieme, e senza calcolare le variazioni secondarie, la pittura moderna presenta quattro grandi categorie:



L. David: Le Jeu du Paume.
Palazzo di Versailles.

(1) Di David un quadro incompleto che si trova a Versailles (« Le Jeu du Paume ») fa conoscere perfettamente la maniera di procedere e cioè: i personaggi venivano da prima disegnati esattamente nudi, poi se ne colorivano le teste e le mani, indi si vestivano e si ambientavano.

(2) Vedi: Moreau Vautier, *Comment ou peint aujord'hui*, Paris, 1923 e A. André, *Renoir*, Paris, ed. Cres.

Ad una di esse possiamo inscrivere coloro che più o meno seguono la tecnica delle preparazioni a chiaroscuro su cui sovrappongono poi la colorazione. Prud'hon, ad esempio, preparava a bianco e nero, e a bianco nero e azzurro di Prussia, mescolando a volte un po' di lacca al bianco, che quasi sempre però ha mangiato la lacca e che quindi è scomparsa. La preparazione era stata bensì velata, però malgrado la di lui teoria: « che i colori meno solidi dovessero esser messi sotto, affinchè fossero protetti dai più solidi » la lacca non ha resistito (1). Anche Besnard (2) preparava spesso così, e così faceva Wistler, anche su tele mesticate di rosso indiano o di altro colore, così il Tito, il Galli, il Moureau (3), il Michetti (4), ecc.

De Maria, su tele e tavole campite o mesticate di marrone, abbozzava anche esso con un chiaroscuro molto chiaro, mettendo il colore denso a spesse pennellate, soprattutto di bianco, che lasciavano intatto, oppure lasciavano trasparire più o meno, il marrone della tavola nelle parti che dovevano rimanere scure. Su queste preparazioni a furia di velature di colori carichi di vernice applicava la colorazione.

Corot (5) abbozzava anche lui con chiaroscuri fatti piuttosto a base di bianco nero e marrone, e così Stevens (6), Copley, Burne Jones (7), Galli, Leighton, ecc.

Di Delacroix sappiamo che faceva preparare le sue grandi decorazioni con dei chiaroscuri eseguiti dapprima col solo nero e su tele mesticate di una tinta composta di bianco, terra d'ombra e di Cassel, e che dopo aver così disegnato ed ombreggiato col detto nero le illuminava con del bianco. Nel « Ritratto di Chopin » è evidente una simile preparazione (8).

Böecklin dal canto suo usò varie tecniche, ma alcune di esse entrano in questa categoria poichè sono più che certe delle preparazioni a bianco e nero, ad esempio nella « Lucia » del Museo di Basilea ed in altri quadri di cui non ricordo più il titolo. Preparazioni a mezza macchia di bruno vedonsi anche nei « Goti », nel « Giorno d'estate » del

---

(1) Il quadro n. 750 del Louvre di Parigi lascia però vedere una preparazione a bianco e grigio, la quale venne poi velata di rosa, il che è assai più sano. Il quadro « Lo zeffiro » che non è finito, lascia vedere meglio degli altri la preparazione che è anche essa a bianco e nero, con del marrone per gli alberi.

(2) Preparazioni della sorte sono visibilissime nel suo quadro « Entre deux rayons » (Petit Palais, Parigi) e nel « Ritratto del Cardinale Mercier ». Altri quadri di lui sono però dipinti alla prima od almeno direttamente, come quelli del Museo di Bruxelles, della Galleria Pesaro di Venezia, ecc.

(3) Il « Giasone » è preparato a bianco nero e bruno. Nel quadro si può notare che per ottenere quegli effetti di colore smaltato soleva schiacciare con la spatola il dipinto quando era semisecco onde appiattirlo.

(4) Nel ritratto che trovasi agli Uffizi (Firenze) si vede bene questa preparazione.

(5) Corot soleva dire infatti che cercava la forma, l'insieme, il valore dei toni, e che per lui il colore veniva dopo.

(6) Nel quadro « Madre e figlio » (Tate Gallery, Londra) su tela giallo brunastra ha prima designato e chiaroscurito con bruni, poi con grigi e bianchi lo ha illuminato, dopo di che ha fatto seguire le velature.

(7) Di Copley (1737-1815) esiste (Tate Gallery, Londra) un quadretto abbozzato alla Rembrandt con bianco nero e bruno, Nella stessa Galleria, Burne Jones ha un acquarello preparato a bruno e nero, e nella tela incompleta che si conserva nella stessa città al Victoria e Albert Museum « Tirando il carro d' Amore », si nota che le figure furono preparate con bruno e nero molto liquido (le figure femminili con solo bruno). Ad ogni modo è facile riscontrare in tutti i suoi quadri le sistematiche preparazioni a bianco, nero e bruno, su cui poi, in un secondo tempo, metteva le tinte vivaci.

(8) Egli soleva dire che « col grigio si uccide ogni pittura », ma con questa frase alludeva alla sola coloritura, poichè volendo attribuire questa frase anche alla preparazione non avrebbe senso, dato che lui ne usava tanto. Nei bozzetti è più sbrigativo: compisce di carnicino e contorna di bruno.



I. tempo II. tempo III. tempo IV. tempo

I. J. SOLOMON: Testa di fanciullo.

Museo di Berlino, nel « Paesaggio » della Schacht Gallerie di Monaco; nè mancano di lui abbozzi di sola terra verde, di terra d'ombra, ecc. (1).

Ad una seconda categoria appartengono tutti coloro che si servono di preparazioni colorate le quali spesso sono formate con colori complementari di quelli che dovranno esservi sovrapposti (2) con la coloritura, ma possono benissimo anche non essere a base di complementari, ad ogni modo l'abbozzo deve essere sempre molto più in chiaro di quel che sarà il quadro finito.

Fra questi troviamo ancora Boecklin (3), poi Fontanesi, Pellizza, e tanti altri, i

(1) A questa categoria si potrebbe quasi aggiungere il sistema che insegna il Salomon in un suo trattato a carattere essenzialmente didattico il quale consiste nell'abbozzare la tela con un chiaroscuro formato a base di bianco e di terra d'ombra, diluiti all'acqua ragia, ma condotto in modo che risulti molto più chiaro del modello.

Tutti i buoni insegnanti quando dirigono gli allievi in questi chiaroscuri insistono sempre che essi facciano attenzione alle tre grandi distinzioni che si devono osservare continuamente nel modello: ombra - luce - fondo, comparandoli sempre tra loro dalla prima pennellata all'ultima affinchè non si formino confusioni nè si fissino incertezze che risultano sempre nefaste alla pittura. Seguendo i consigli di Solomon quando questo chiaroscuro è asciutto si comincerà a dipingere le massime luci con bianco sodo, poi le ombre con rosso indiano e nero avorio; i grigi ed i mezzi toni si ottengono con la combinazione di questi due colori col bianco e modificati secondo l'esigenza con del cobalto e del verde smeraldo. Lo strato del chiaroscuro a terra d'ombra e bianco viene ad essere così coperto da quest'altro strato di pittura; il primo servendo come da guida e da sostegno. Generalmente si comincia a dipingere questo secondo strato con una miscela fluida di mezzo tono (sempre più chiaro del vero) cercando di togliere mentalmente i colori giallo e rosso e traducendo ciò che rimarrebbe in natura se questi due colori non ci fossero. Quando anche il detto secondo chiaroscuro è completamente asciutto si consiglia allora soltanto di velarlo e di sfregarlo, dapprima con colori ad olio e quando l'allievo è diventato più abile, con vernice mista con colori ad olio e quel tanto di giallo e di rosso che gli occorre. Non è forse questo il miglior metodo, ad ogni modo presenta qualcosa di chiaro semplice ed intelligente (v. i quattro tempi di « Testa di fanciullo »).

(2) Anche qui ci vuole un certo buon senso poichè il colore complementare che si sovrappone, non sempre si combina efficacemente col suo autentico opposto che è stato messo sotto, quindi a preparazione di un azzurro, più che un arancio od un giallo, sarà bene porre della terra bruciata mista a del bianco e del nero, i quali si confarranno pure di più che un vermiglione nel caso che si debba sovrapporvi del verde, ecc.

(3) Questo osservatore senza pari era anche un ricercatore appassionato in ogni campo. Spirito veramente leonardesco si occupò persino di apparecchi per volare con una genialità manifesta. Nelle ricerche pittoriche si provò a dipingere su piani d'oro, su tele rossicce o grige, usando a volte, come si è detto, delle preparazioni più o meno monocrome, a volte a tutta tavolozza ed alla prima, a volte abbozzando con tempere parzialmente colorate di toni vivacissimi che poi combinava con sapienti velature e mezze paste, ora preparando in rossiccio e velando di nero o preparando di giallo-limone o di verde, ecc. Tentò anche l'encausto e bisogna riconoscere, che anche in questo riuscì con vero successo.

quali a volte preparavano un cielo campendolo di rosa o di giallo (1) e quando questo abbozzo era asciutto vi applicavano sopra l'azzurro, oppure preparavano dapprima in indaco una stoffa e poi la coprivano di scarlatto (?) (2) o la preparavano rossiccia o brunastra se la volevano fare azzurra, ecc. Costoro, prepararono anche le stoffe bianche con giallo o con rossiccio o con azzurro, o con bruno, e così fanno per certi verdi, sebbene questi ultimi a volte li preparino anche (in alcune parti almeno) con arancio, o con giallo limone, o con grigio, a seconda dei casi, ma avendo sempre per base di preparare piuttosto in freddo le parti che devono sostenere delle sovrapposizioni calde e viceversa.

A questa categoria si possono iscrivere anche coloro che si servono di tele campite in cinabro per poi dipingere in verdino i mezzi toni delle carni a cui fanno seguire i rosati e gialletti dei chiari; oppure si servono di tele verdi (3) per dipingervi sopra i rosati delle carni rispettando in entrambi i casi il colore della tela intatto a far da mezzotono o da scuro. Stranezze che troviamo anche in buoni artisti, ad esempio, nel Larsson della Galleria degli Uffizi di Firenze. Vi sono poi quelli che coloriscono sempre le loro tele campendole con colore ad olio od a tempera (4), ora di grigio, ora di violetto, ora di giallastro o di azzurro o di bruno, secondo il tono generale che desiderano abbia la loro pittura e poi con tutta l'orchestra dei comuni colori ad olio vi dipingono sopra.

Ad una terza categoria appartengono invece tutti coloro che come Merse Von Szynei, Zorn, Palizzi, Sorolla, ecc. dipingono bensì alla prima, ma avendo il buon senso di mettere avanti tutto, i mezzi toni di tutta la scena, poi gli scuri, indi i chiari. Questo sistema che è l'unico possibile dipingendo dal vero, per avere dei buoni risultati, necessita di un equilibrio e di una chiarezza di visione eccezionali.

---

(1) *Molti paesisti usarono tali preparazioni perchè danno un'ariosità che non è possibile ottenere in altro* modo. Fontanesi a volte utilizzò questo metodo per certi suoi cieli, e così fece Carelli (Galleria dell'Istituto di B. A., Napoli). Ma questo non è novità poichè già Cesare da Sesto (1477-1527) se ne serviva (vedi il quadretto nel Castello di Milano) e così faceva Marcello Vetusti (1515-1576) il quale anzi preparava tutti i paesaggi in questo modo per poi andarvi sopra con grigi bluastri, verdi ed azzurri (vedi i quadri delle Gallerie Corsini e Borghese, Roma). Anche effetti di sole ed ariosità moderne sono possibili adottando identiche preparazioni come modestamente può provare lo « Studio di testa » che presento e che faccio precedere dalla precalcolata sottostruttura che lo resse.

(2) Questa preparazione è impossibile qualora lo scarlatto si ponga con velature, dubbia con mezze paste, perciò è solo possibile con sovrapposizioni molto dense, ma riesce di scarsa efficacia, tuttavia la cito perchè alcuni assicurano di usarla. Senza dubbio con magri risultati.

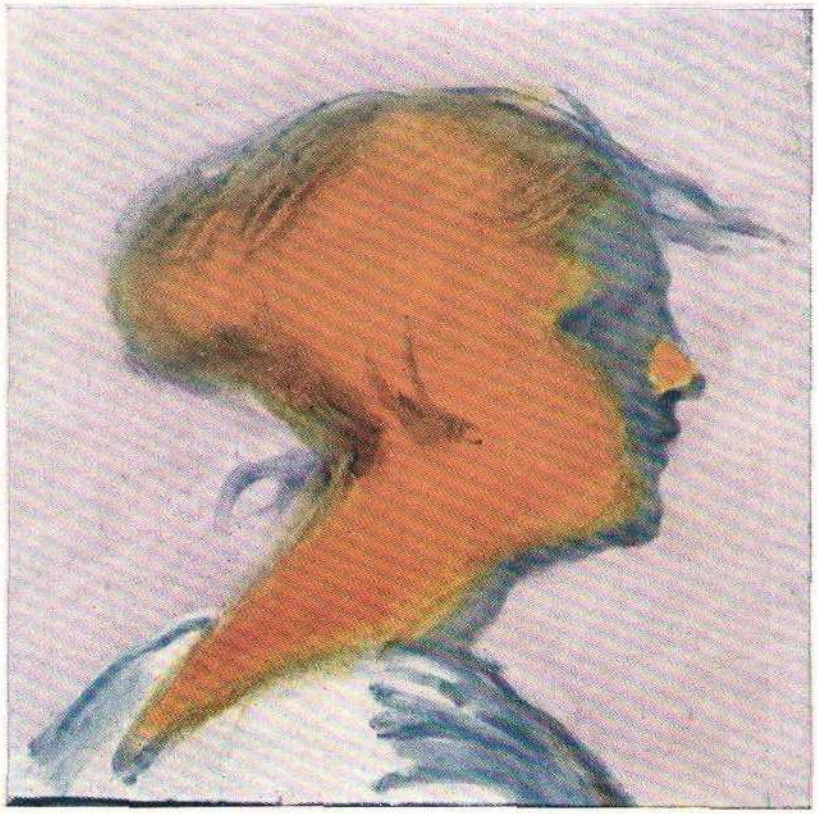
(3) *Larsson a volte tinteggia la tela con una graduazione di verde vivo su cui dipinge coprendo* (con dei rosa, dei gialli, dei bruni, dei rossi) soltanto le parti in luce ed i mezzi toni, lasciando che la tinteggiatura verde resti, più o meno intatta, a far l'ufficio di ombre.

Hodler ha diversi quadri su tela bianca sulla quale ha invece ombreggiato di verde su cui poi ha messo dei rosati e qualche tocco di bruno (v. fig. di pag. 134); per cui anche con questo procedimento le ombre rimangono verdi.

Anche nei quadri di Van Dongen si vede usato il verde per avere le ombre, ma l'effetto ne è più incerto, confuso e caotico. Molti l'accettano per stramberia, altri restano meravigliati come forse meravigliò gli stessi pittori che accorgendosi di ciò l'adottarono.

Echagüe e Morcillo, disegnano l'insieme delle figure con verdini e li lasciano poi trasparire più o meno nelle ombre e nei paesaggi.

(4) Così fa il paesista Prencipe e qualche altro. Costoro cominciano anche a dipingere mettendo una seconda campitura scura, in bruno ed in rosso pel terreno, per le case, per gli alberi, in modo da stabilire una prima divisione tra ciò che deve essere aereo e luminoso e ciò che deve essere consistente e solido, e poi vanno avanti lasciando intravedere questo bruno qua e là ottenendo così rapidamente e facilmente dei buoni effetti.



Preparazione.



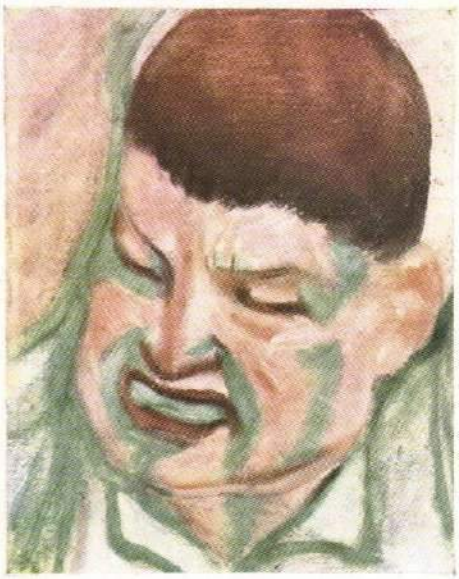
Pittura ultimata.

L. A. Rosa: Studio.

Proprietà privata.

Von Szynei e tanti altri conobbero anch'essi le preparazioni brune per i verdi e le velature parziali e generali, ma spesso dipinsero alla prima e con quella grande luminosità e freschezza che sono loro note, e se anche usarono dal vero dei bruni e delle velature lo fecero con molto tatto e chiara esperienza.

Poi viene la quarta categoria; quella di coloro che senza calcolare nulla, dipingono come viene, e come credono di vedere. Tra questi bisogna includere tutti gli impressionisti, la pleiade infinita dei principianti e dei secondari; e non solo questi, poichè bisogna inscrivervi anche dei grandi nomi di contemporanei, quali quello di Mancini dalla lavorazione arruffata, ma potente e magistrale, malgrado le croste memorabili, le sbrodolature dei diluenti sporchi, le sovrapposizioni di chiari e di scuri alternati nella maniera più raccapricciante e malsana, per non parlare dei pezzi di specchio e metallo che soleva appiccicare insieme ai colori (schiacciarveli fino a sfondare (1) la tela) pur di arrivare all'effetto ed alla potenza coloristica che egli desiderava.



HODLER: Il boscaiolo (particolare). Museo di Winterthur.

Anche Gioacchino Toma, così poeta e così ingenuamente semplice deve porsi tra gli appartenenti a questa quarta categoria, secondo provano i suoi quadri finiti e come quelli incompleti. Sebbene vi siano artisti, che con queste tecniche spesso malsane, hanno ottenuto buoni effetti momentanei, purtroppo essi hanno votato le loro opere a rapida morte essendosi in breve tempo falsate, screpolate, annerite, distrutte. Questa mancanza di preoccupazione per le leggi fisiche e chimiche dei colori e le pessime abitudini che ne conseguono, sembrava fossero arrivate verso la fine del secolo XIX al non plus ultra, invece hanno progredito sempre più.

Molti inveiscono contro la pittura convenzionale degli antichi, eppure non poche convenzionalità si riscontrano anche nella pittura moderna, sia pure con delle caratteristiche proprie. Molte di esse, come abbiamo già detto, sono dovute in parte al fatto che dipingendo a lungo dal vero, l'occhio dei pittori si stanca, e fissando sempre la stessa scena sotto l'azione della luce a cui è esposto finisce per vedere tutto più azzurro e più violaceo; di qui quegli abusi di viola, di oltremare, di arancio, di giallo e di bianco che si riscontrano nella pittura del XIX secolo. Molti di questi abusi siccome procuravano il vantaggio di rendere più efficace l'effettaccio luminoso vennero poi usati convenzio-

(1) Pure il Meyer, Buchwald e tanti altri ormai, mettono croste, ma così per volerle mettere, per un gusto strano, non per una lotta disperata onde ottenere potenza luminosa e rilievo che aveva portato Mancini verso queste esasperazioni spinte sino all'incredibile. Anche l'abuso della spatola era più intelligente in Mancini, ottenendo con essa delle sovrapposizioni, che si fondevano col colore fresco del di sotto in amalgame forti e sature, le quali soddisfacevano il suo raro senso del colore e la sua sensibilità plastica.

nalmente e di proposito (1) ma si potrebbe ottenere con più tatto la stessa cosa e meglio, preparando bensì con azzurri, viola, ecc. ma poi mascherando queste tinte esagerate con colori che li mitigassero e li rendessero più conformi al vero. Purtroppo essendosi persa l'abilità e la conoscenza di calcolare e di mascherare questi sottostrati, è naturale che non rimanga altro che gettarsi a capofitto nelle esagerazioni e nei convenzionalismi. Il bello si è che molti di quelli che si servono di essi hanno poi lo scrupolo di ritoccare allo studio i lavori eseguiti all'aria aperta, e li lasciano così come li hanno lavorati in campagna con le loro crudezze ed esagerazioni (2). Molti altri però non hanno di questi scrupoli e tutt'al più pensano che averne di tali, corrisponderebbero a quelli che avrebbe un pittore il quale avesse avuto l'incarico d'eseguire una decorazione per un teatro o comunque per un ambiente costantemente illuminato a luce gialla artificiale e non volesse calcolare le differenze che subiscono i colori sotto l'influsso delle lampade elettriche, o di qualunque altra luce artificiale gialla (3) e s'intestasse a dipingere la decorazione al modo solito.

(1) Mentre alcuni si rifiutano di addolcire o comunque rettificare e colmare le pitture eseguite dal vero, non mancano coloro che fanno bensì dagli studi dal vero, ma poi nel dipingere il quadro, allo studio ne esagerano le tonalità, ed a ciò sono portati più ancora quando tali studi sono stati eseguiti all'acquarello che per se stesso trascina facilmente ad adoperare tonalità più violente e vivaci. Tuttavia molti di costoro che parlano di scrupolosa osservanza della realtà dipingono poi di giorno degli effetti solari su cui mettendo degli azzurri violacei e dei verdastri li tramutano in effetti lunari. Ma a voler enumerare tutte le convenzionalità della pittura moderna ci sarebbe da scrivere un volume e basterà l'avervi accennato.

(2) Non ritoccare un lavoro eseguito dal vero per non distruggere quel certo non so che di vitale, di intelligente interpretazione, di vivacità di tocco, ecc. sta bene, ma per scrupolo della fede nel vero anche se mal riuscito è proprio antiartistico.

(3) Ognuno sa di fatto che sotto l'influsso della luce del gas o della candela, il giallo diventa quasi bianco e tanto che a volte non lo si distingue, l'indaco diventa più grigio, l'azzurro più viola, il viola più porpora, l'arancio più rossastro, il verde più azzurro, ecc. per cui dipingendo in locali notturni bisogna calcolare queste variazioni.

IL DIVISIONISMO

In questi ultimi decenni alcuni pittori venendo a conoscenza che col mettere i colori puri divisi in puntini o lineette, si poteva ottenere una maggior vibrazione luminosa, si sono armati di libri scientifici ed hanno tentato di obbligare la tavolozza a seguire le teorie e le regole stabilite da quelli. Purtroppo non essendo riusciti a servirsi con spirito pittorico e con buon senso dei dati della scienza, nè avendo saputo distinguere ciò che poteva farsi coi colori da ciò che si può ottenere soltanto con i raggi solari dello spettro, si sono persi. Molto male ha perciò fatto un volume del Previati apparso col seducente titolo di « Principî scientifici del divisionismo » ed altri simili, sui quali sono *naufragati molti pittori*. « Costoro, osserva giustamente il Dinet, per dar soddisfazione alla teoria dei complementari (1), dell'irradiazione, dei contrasti, hanno fatto ciò che non vedevano, hanno chiuso gli occhi davanti alla realtà, incaponendosi a voler pesantemente trattar la materia che sta sulla tavolozza come se fosse luce, ossessionati da una fissazione che faceva loro dimenticare le proprietà intrinseche ed irriducibili che hanno i colori e soprattutto la grazia tecnica ed il sentimento artistico ». E poi aggiunge: « *Si son fatte dire al povero Chevreul tante sciocchezze di cui non è affatto responsabile. Avendo un rosso il pittore crede di agire scientificamente ponendogli accanto un verde. Egli immagina così di ottenere* 1.° *più splendore*, 2.° *più luce*, 3.° *più armonia. Orbene:* 1.° *secondo Chevreul se due colori presentano delle dimensioni eguali, invece di esaltarsi si annullano*, 2.° *la luce non ha a che vedere con i complementari; colui che aureola una lanterna rossa con un dato verde coll'evidente intenzione di renderla più luminosa non ne ha mai osservate poichè si sarebbe accorto che questa aureola è sempre rosso-violacea* (2) *e che usando il complementare distrugge l'effetto luminoso*, 3.° *l'armonia non ha che vedere con i complementari. Tutti i colori, senza eccezione, possono essere accostati in modo armonico; l'armonia dipendendo dalle delicatezze di tono, dalle proporzioni delle tinte e da mille cause indefinibili, che solo l'istinto dell'occhio riesce a combinare* ». Tuttavia non mancano anche coloro che, prima e dopo l'apparizione di questi volumi, seppero utilizzare con intelligenza la scoperta delle leggi che reggono i raggi colorati e non solo le seppero adattare

(1) Vedi: MOREAU-VAUTIER, *La Peinture*, Paris, 1913.

(2) Qui non si parla di divisionismo ma di pitture a base di colori complementari e se si vuole anche di semidivisionismo poichè con il divisionismo si potrebbe ottenere benissimo l'effetto rosso violaceo mettendo tratti rossi, lacca e azzurri misti a molti o moltissimi tratti verdi.

alle possibilità che hanno i colori, ma fecero ciò come artisti, come poeti del colore, raggiungendo delle potenze prima sconosciute, arrivando a delle interpretazioni deliziosissime ed armoniche oltre ogni dire. Molti trovarono in esse la chiave che permise loro di risolvere varie difficoltà, quali ad esempio quella di modificare sicuramente il tono di una parte del quadro senza toccarla affatto, trovando cioè semplicemente il modo di attorniarla di colori tali che la modificassero per semplice vicinanza; ad esempio: trovando che le carni di una figura sono riuscite un po' troppo rosse, sebbene tanto felicemente modellate, che non avevano il coraggio di ritoccarle vi rimediarono col togliere intorno ad esse tutto ciò che vi era di verde, sostituendovi della lacca, del viola, dell'arancio, con dei colori insomma che per sola vicinanza rendessero meno rosse le dette carni. Così, se dei disegni bianchi posti su fondo azzurro sembravano giallastri, e su fondo rosso sembravano verdastri, tinti cioè leggermente del colore complementare di quello che ha il fondo su cui stavano, li contornavano con delle linee di colore che avesse il potere di rompere l'incanto del contrasto e le mostrasse nel loro reale valore (1).

Anche per attenuare un azzurro vi accostavano un altro azzurro, o un verde, mentre per renderlo più vivace gli mettevano vicino del giallo e così via (2). Conoscere questa facoltà che hanno i colori di modificarsi per semplice vicinanza, è cosa estremamente necessaria, senza di che a volte si lotterebbe invano per dare a certi toni più contrasto o per annullarglielo.

Ad ogni modo, un po' per seguire le teorie dei complementari, un po' per ottenere ad ogni costo la luce e la vivacità che si riscontra in natura, i pittori moderni elìminarono dalla tavolozza tutti i grigi, i neri, le ocre, e le altre terre, sostituendoli con dei colori intensi, sia a dire gialli di cadmio, cobalti, lacche, vermiglioni, oltremare, verdi smeraldo, ecc. e dipingendo esclusivamente con questi. Nella divergenza di vedute tra Ingres che consigliava di cadere nel grigio piuttosto che nei colori vivaci, e Delacroix che sosteneva doversi anzi abolire il grigio, ha vinto quest'ultimo. Non bastando le miscele dei colori più vivaci si tentò di usarli, come ho detto, puri, a tocchi separati, fidando nel fenomeno di ricezione dello spettatore, che, mettendosi molto lontano, finisce per vederli fusi insieme, ricevendo l'impressione di un tutto unito, ma con effetto molto più arioso e vibrante.

Questa invenzione e questa audacia i più la vogliono attribuire a Monet (nato nel 1840) ma effettivamente volendo stabilire delle date non solo bisognerà dare la precedenza al Mile di cui parla il Muller nell'« Archiv für Anat e Physiol. » del 1839, nel quale si prova come già Mile prima che nascesse il Monet solesse tracciare delle linee parallele di due colori alternati, calcolando che viste a distanza si sarebbero mescolate nella

(1) Così dei disegni neri su fondo rosso appariranno verdastri, su fondo violetto olivastri, su azzurro piuttosto aranciati, ecc.

(2) Ad esempio:

Il bianco pare più bianco ed il nero più nero quando sono avvicinati.

Il rosso diventa più cremisi quando sta vicino all'arancio e questo diventa più giallo avvicinato al rosso.

Il giallo diventa più arancio quando sta vicino al verde e questo diventa più azzurro avvicinato al giallo.

L'azzurro diventa più verde vicino all'oltremare e questo diventa più viola avvicinato all'azzurro.

Il viola diventa più oltre mare vicino al cremisi e questo diventa più rosso vicino al viola.

retina dello spettatore (1), ma bisognerà risalire per lo meno al Domenichino (1581-1641) il quale aveva scoperto che punteggiando le sue pitture riusciva ad abbassarle di tono e a dar loro più ariosità (2) (v. fig. di pag. 139).

Il Gaulli (1630-1709) perfezionò la scoperta del Domenichino servendosi di tre tinte *diverse, difatti con puntini fatti di tre toni differenti troviamo* che ha coperto tutte le figurazioni della cupola del Gesù di Roma, sapendo bene che con la distanza avrebbero formato colla pittura sottostante un'apparenza unita. Nè questo fertile ingegno aveva avuto bisogno che gli spiegassero il fenomeno d'irradiazione a mezzo di un disco luminoso [il quale su fondo scuro sembra più grande, mentre un disco scuro della stessa grandezza posto sopra un fondo illuminato sembra più piccolo] poichè aveva osservato da sè come il sole al tramonto sembri col suo disco di luce mangiare addirittura le montagne dietro le quali s'inabissa, e che quindi tutti i campi comunque illuminati o luminosi dovevano irradiare della luce e che questa guadagnava sempre sul campo delle ombre (3) per cui egli, al pari dei moderni, applicava una specie di fosforescenza fatta di puntini e trattini ogni qual volta aveva degli scuri che accostassero campi molto chiari. Anche in Canaletto (1724-1780) si può notare un punteggiare di colori diversi (v. fig. di pag. 140) che a distanza vengono a modificare la regione del quadro su cui sono applicati, senza che lo spettatore se ne accorga, attuando ciò con una preintuizione delle tecniche avvenire (4). Del resto anche Ruskin (1819-1900) dice che « dividere un colore in piccoli punti attraverso e per di sopra ad un altro sia il più importante di tutti i processi della buona pittura ad olio e ad acquerello della nostra epoca » e consigliava di mettere i colori a tocchi e di aggiungervi abilmente altri colori negli interstizi: « se si vuole che il colore così apposto diventi brillante, è meglio mettere nell'interstizio un punto ben *marcato, lasciando un po'* di bianco a lato, od attorno, piuttosto che mettere in tutti

---

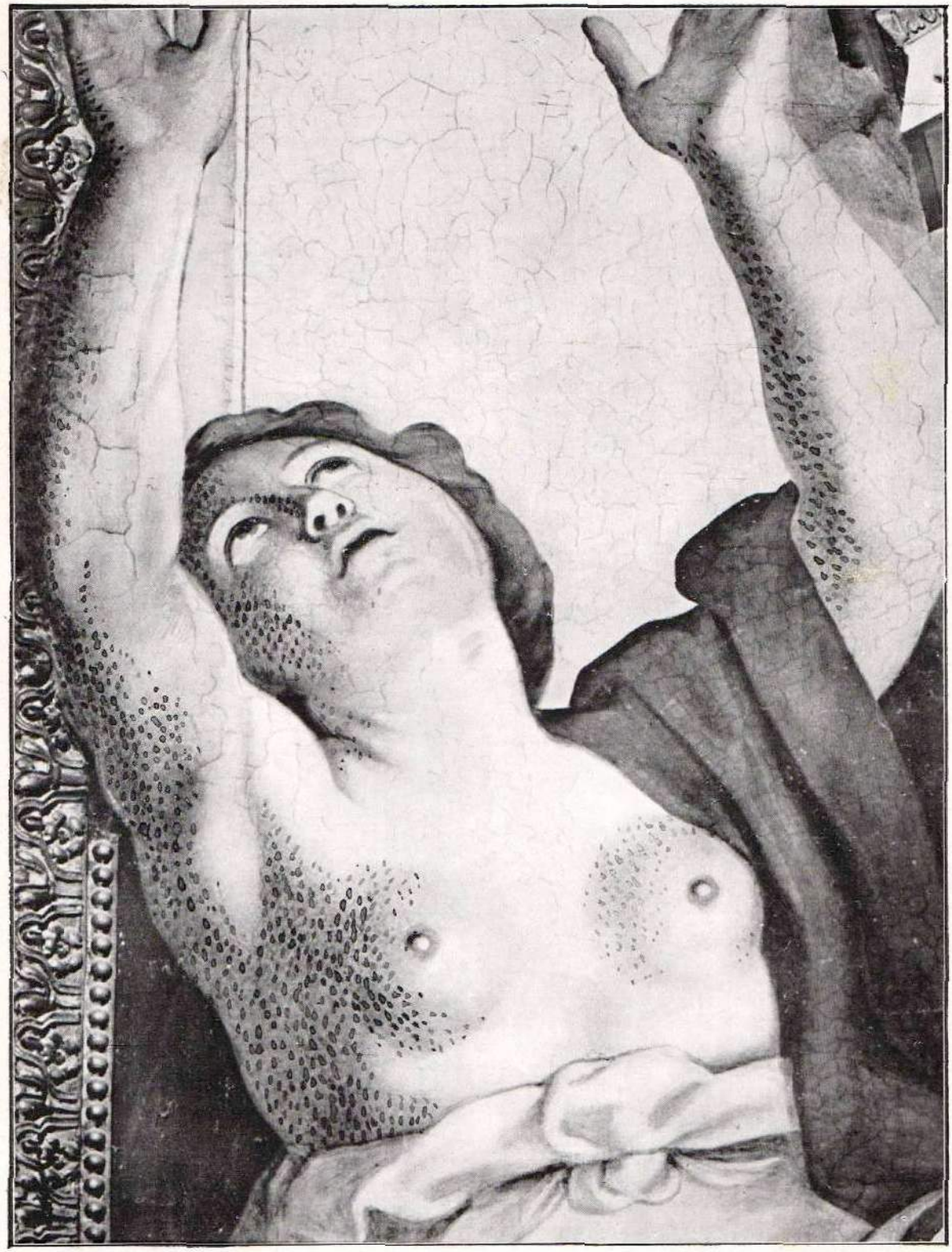
(1) Per cui ricordiamo che la famosa battaglia impressionistica sferrata fra il 1870 ed il 1880 prova che l'invenzione non era più cosa nuova a quei tempi.

(2) Del resto anche i vecchi mosaicisti lavoravano calcolando sul fenomeno di fusione che avviene nell'occhio di colui che guarda di lontano le differenti tessere di marmi, smalti e vetri colorati di cui è composto un mosaico. Anche gli antichi tessitori, arazzieri e ricamatori, sapevano incrociare varie tessiture e imbastire con dati colori affinchè i fili accostati sovrapposti o incrociati ne venissero modificati e dessero quindi degli effetti speciali ben calcolati. Non è raro osservare negli antichi ricami delle imbastiture azzurre o rosse secondo che si era voluto dare all'argento sovrapposto un dato tono che armonizzasse meglio col rimanente dell'opera. Altrettanto si faceva per dare all'oro il tono voluto imbastendo ora di giallo, ora di bruno, ora di verde, ora di rosso, ecc.

(3) Questi puntini numerosissimi verso la parte che combaciava col piano illuminato diminuivano degradando man mano che s'allontanavano da questo.

(4) Certi hanno visto dei colori separati e dei puntini variamente colorati nelle opere di Chardin e di Veronese, ma questi modernismi non li ho riscontrati nè nell'uno nè nell'altro. Per sincerarmene sono andato alla villa Maser, ma non ho visto che dei tratteggi come si notano in ogni pittore frescante che intende inscurire certe parti, quindi non fatti ad intenzione coloristica o per voluti effetti ottici. Anche l'arco baleno di una di quelle pitture osservato bene, smentisce i principi intenzionali di irradiazione che gli si attribuiscono soprattutto qualora se ne guardi la seconda parte di esso.

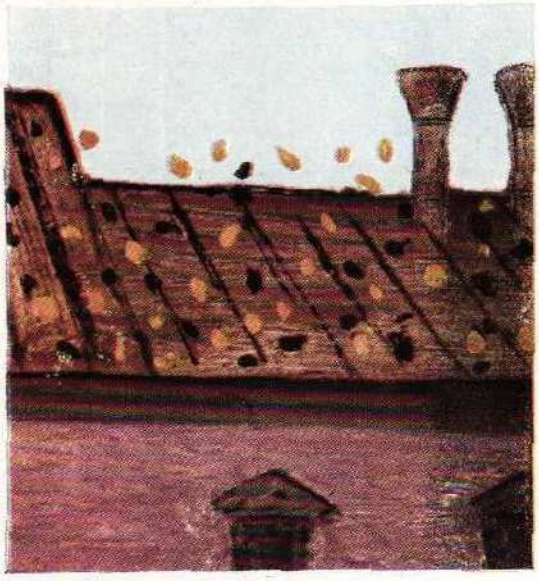
Come spesso avviene, nel riferire, molti fantasticano o parlano di cose che hanno compreso male. Cosa avrebbero detto costoro se avessero conosciuto il « Bisonte » della grotta paleolitica di Marsoulas tutto fatto di punti rossi accostati o se avessero ricordato certe figurazioni egiziane o quelle della tomba Campana di Vejo (VII sec. a. C.) composte di campiture tutte seminate di fitte punteggiature. Ma anche questi dipinti non possono passare per divisionismi non avendone nè l'intenzione nè il senso.



DOMENICHINO: La Verità (particolare).
S. Andrea della Valle, Roma.

gli interstizi una tinta pallida di colore.....» e J. Everett Millais nell'«Ofelia» e nella «Scarcerazione» si vede seguire questo sistema tecnico descritto dal Ruskin (1).

Checchè ne sia del primato dell'invenzione, ciò che è certo si è che aspettava agli Italiani di risolvere veramente il secolare desiderio di ottenere la luce con la pittura. Segantini fu il primo a separare sistematicamente i colori con coscienza precisa, tentando questo nuovo mezzo di lotta per la conquista della luce. Egli era un artista rude ma di grande intuizione ed animato da un entusiasmo eroico. Che fosse un grande intuitivo lo provano anche i suoi quadri del primo periodo quasi tutti abbozzati a bianco nero e bruno, poichè senza dubbio non ne aveva certo scoperto l'uso negli antichi, nè l'aveva a quel tempo, imparato alla scuola, tanto più che la frequentò pochissimo. Nella «Stanga» possiamo vedere un'altra tecnica ed un altro aspetto della sua lotta per il colore e per la luce. Avendo accennato alla «Stanga» mi piace soffermare l'attenzione del lettore sul modo particolare con cui dipinse il prato, poichè è evidente che in un primo tempo non doveva riuscire ad ottenere che un effetto assai debole di sole e che, per quanto le pennellate, succeddessero alle pennellate l'erba non diventava nè più luminosa nè acquistava il voluto rilievo (v. fig. di pag. 141). Allora attese che la parte fosse asciutta per passarvi una sfregatura generale di marrone, di cui con la spatola ne asportò il superfluo scoprendo in questo modo i rilievi delle pennellate sottostanti e lasciandola condensare negli incavi ottenendo così una solidità ed un vigore sorprendenti, su cui con altri pochi colpi ben piazzati riuscì a dare la rifinitura necessaria ed una lampante verità (2) (v. fig. di pag. 141).



CANALETTO: Particolare tratto da una «Veduta di Venezia».
Galleria Corsini, Roma.

(1) Nel quadro «Valle del riposo» usa una tecnica più diretta e a pasta e nel «Gesù ferito» usa le due tecniche alternandole; ad ogni modo sarà bene notare che la superficie su cui dipinge sembra a volte essere mesticata con gialletto chiaro, in altre («Gesù ferito») sembra invece avere abbozzato con una mezza macchia bruna lasciando intatto il bianco puro della mestica nelle parti riservate ai chiari. Da Madox Brown ci si attenderebbe l'identica tecnica, ma invece è solito disegnare il soggetto, poi mettere giù il colore a mosaico mandando avanti il lavoro pezzo per pezzo. Per finire, eseguisce sull'intero quadro, delle graffiature finissime e pazienti, fatte a punta di temperino a cui aggiunge qualche sfregatura e qualche sovrapposizione coi pennelli. Questo sistema di finire la propria pittura a forza di graffiature non è una specialità del solo Brown chè ne vediamo altri esempi nella «Partita a biliardo» del Carcano (Galleria d'Arte Moderna, Milano), in un quadro di Fantin La-Tour (Museo del Luxemburg, Parigi), ecc. Ad ogni modo anche il Brown non usò una sola tecnica come provano «*Ecco vostro figlio*», il «*Re Lear*», ecc. che sono più a pasta e quindi con tecnica differente.

(2) Sono certo che Segantini non conosceva il «Paesaggio» di Rembrandt che sta al Kaiser Friederik Museum di Berlino, ma anche in questo quadro che fu preparato a bianco e nero su tavola giallo brunastra, si notano certi alberi che dovettero apparire al maestro un po' fiochi, resi più solidi passandovi sopra del bruno e mentre era ancor fresco si vede grattato con la coltellina producendo anche qui quell'aspetto che si è or ora descritto.

Questa pertinacia nella ricerca dell'effetto luminoso, e della solidità della materia non poteva accontentarsi di una tecnica che faceva annerire il dipinto, ed è l'aspirazione verso una maggiore luce, verso la purezza gioiosa dei colori dell'alta montagna, che gli diedero la genialità ed il coraggio di usare il divisionismo e di erigerlo a sistema. Buon osservatore e grande intuitivo seppe scomporre coloristicamente le sue visioni in tratti variamente colorati ed ottenerne una luce ed una armonia insperate. Quei tratti rossi che soleva mettere fra i tratti verdi dei prati erano forse dovuti a letture scientifiche, forse semplicemente all'osservazione di quel fenomeno che capita a coloro che camminando tra l'erba illuminata dal sole, finiscono per vederne le ombre accidentali di color rossastro (1). Nè avrà mancato di osservare nel cielo il fenomeno strano che presentano certe nuvolette tutte formate di strie rosa, verdi, gialle, alternate (o di altri colori), poichè il divisionismo qualche volta, sia pur raramente, appare già nella natura. Dico *raramente* intendendo precisare quel fenomeno di striamento a colori che ho detto alternati, perchè l'ho visto assai poche volte in natura, ma che presenta appunto delle superfici a tratti, proprio come si può trovare in certi quadri del Pellizza o di altro divisionista. Tuttavia varî colori intertessuti gli uni cogli altri, sia pure in modo nebuloso, è cosa che si può veder sempre e dovunque, ad esempio guardando un cielo luminoso e sereno. Si noterà di fatto in esso, non una semplice tinta unita azzurra, ma un certo non so che di composto, come se una specie di vapore evanescente grigio violaceo vi notasse sopra, come se fosse chiazzato di nuvolette pallidissime e diafane, come qualcosa insomma che si può interpretare in vari modi e con vari colori. Così parrà a volte di leggervi un incrociarsi di azzurro-verde e di azzurro-viola, a volte di azzurro viola-grigio sopra un azzurro celeste pallido, a volte del



Pittura in corso d'esecuzione.

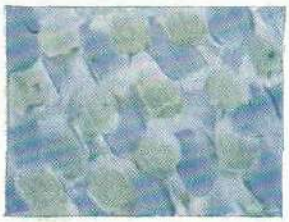


Pittura ultimata.

G. SEGANTINI: Particolare del quadro «Alla Stanga». Galleria d'Arte Moderna, Roma.

(1) Generalmente tendono più verso la terra rossa o verso la terra di Siena bruciata che non verso il cinabro; come sono i tratti rossi di Segantini nell'«Angelo della vita». Ad ogni modo giacchè non tutti sapranno cosa sono le «ombre accidentali» dirò che se si prende un pezzo di carta verde e postolo su di un foglio grigio lo si fissa qualche tempo, se poi si toglie, si vedrà al posto del pezzo di carta verde come un'immagine evanescente di esso ma di color rosso, cioè del complementare del verde. Lo stesso fenomeno si ottiene anche con altri colori e con immagini evanescenti sempre del colore complementare di quello che si è fissato; e sono appunto questi fantasmi complementari quelli che si chiamano «ombre accidentali».

bianco e del grigio-viola sopra un puro cobalto e vi ci si potrà intuire del rosa, del giallo chiaro, del verde, dell'arancio, per cui non a torto il vecchio M. T. Cicerone poteva dire: « *Quale quantità di cose invisibili per noi veggono gli artisti* »! E non solo nel cielo si possono vedere tante complessità, poichè tutto in natura sembra avere un colore avviluppato in un altro o in altri, quasi gli oggetti fossero avvolti da veli, talchè spesso diventa difficile sapere quale dei diversi colori che si veggono, sia quello che avvolge e quale l'avvolto. Alcuni risolvono questi effetti con velature, altri con delle sfregature, altri con puntini e tratti accostati, altri con pennellate sovrapposte, altri passando un colore sopra all'altro già asciutto oppure quando questo è appena messo lo grattano, ecc. Ritornando al cielo se lo si guarda poi in una giornata calda d'estate, quando le rocce ed il terreno cocenti per via degli infocati raggi della canicola emanano quelle esalazioni di vapore cristallino che sembrano far vibrare l'aria, si comprenderà perchè gli artisti moderni a volte risolvano le vibrazioni, incrociando i tratti o battendo delle pennellate sovrapposte, ad esempio, mettendo delle pennellate ben scandite di un tono azzurro-verde su altre azzurro-oltremare o di cobalto, le quali nell'insieme sembreranno allo spettatore che le riguardi da vicino come una caduta fitta di coriandoli, ma che effettivamente, ad una certa distanza, oltre che dare un senso di ariosità e di luce al dipinto, daranno anche, sia pure in modo esagerato, quell'ondeggiare dell'aria di cui si è detto (v. fig. qui riprodotta).



Pennellate di tinte diverse sovrapposte ed applicate a guisa di nevicata.

Segantini adottando il sistema divisionistico cominciò a mettere dei tratti rosa o bianchi nell'azzurro del cielo, poi dei tratti bianchi, grigi, neri e gialli sulle rocce in luce e dei tratti di varî altri colori sulle ombre e sulle ombre portate, ottenendo una vibrazione non priva di qualche pesantezza coloristica, ma che in fondo ben si confaceva con la sua naturale rudezza (1). Peccato però che solesse dipingere su tele marroni, cosa che spesso portò molti dei suoi quadri ad un annerimento prematuro, poichè nelle parti dove la tela non fu sufficientemente coperta di colore essa trasparì inscurendo il tutto

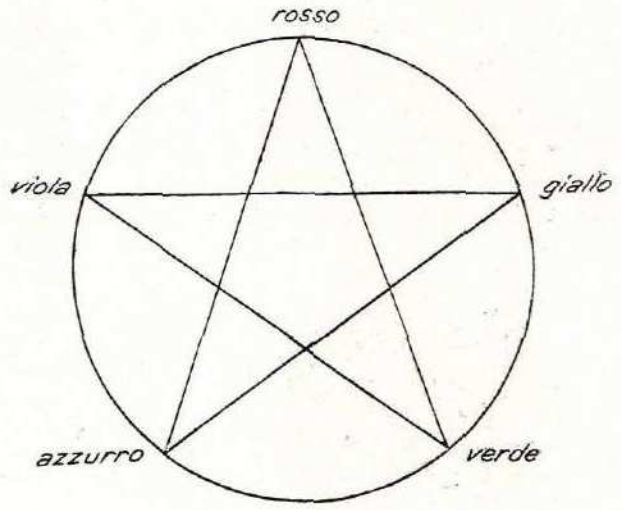
(1) Il divisionismo segantiniano è un misto di esecuzioni a « pasta », con tendenza ad abbozzare a bianco e nero su cui si sovrappongono delle più o meno serrate sequele di tratti colorati. La parte della roccia illuminata nel quadro « La Morte » è però tutta a tratti neri, azzurri, aranci, bianchi messi senza precedenti abbozzi. Il cielo del medesimo quadro è azzurro con sopra dei tratti bianchi, ma probabilmente fu ripetuto, ovvero sotto di esso vi fu una preparazione di soli tratti bianchi. Il cielo del « Tramonto » è composto di tratti azzurro grigiastri alternati a tratti gialli, e nel cielo della « Donna al poggiolo » di tratti giallo-limone, rosa pallido, azzurro-grigio. Nel « Ritorno in patria » nella « Morte » ed in diversi altri suoi quadri si può ammirare per la prima volta e nel suo fulgore le qualità principali di questa tecnica, che sono quelle di permettere di eseguire facilmente i riflessi e le irradiazioni, siano essi complessi quanto si voglia, per cui le influenze dei piani illuminati possono diventare intensissime, luminose e di una grazia senza pari per la semplice sovrapposizione di puntini o tratti colorati che, posti anche sulle ombre più forti, danno ad ogni cosa un'ariosità ed un senso di luce perfetti. Nei due quadri sopradetti, ad esempio, è bellissimo il notare le complesse influenze che esercitano sopra un campo di neve, il sole, le vicine rocce illuminate, le nuvole gialle e rosate nonchè l'azzurro della vôlta celeste.

e facendo perdere gran parte della luminosità che avevano i suoi quadri quando erano appena ultimati (1).

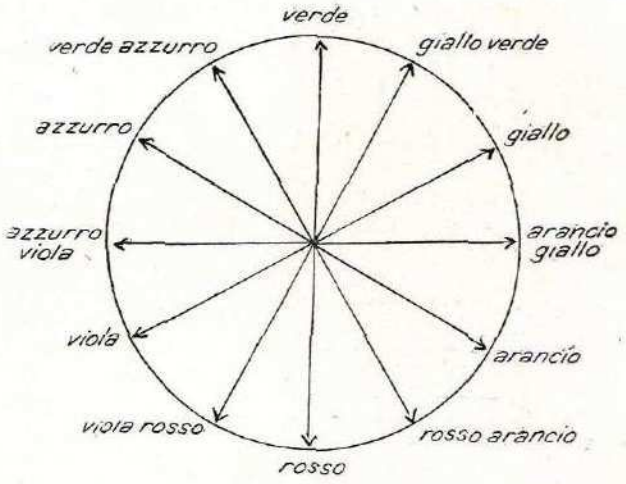
Il marrone che faceva da letto alla pittura aiutava il pittore quando abbozzava, permettendogli maggiore rapidità ed effetto, ma col tempo purtroppo doveva agire sinistramente alterando *il dipinto*, e più l'altererà nell'avvenire.

I molti suoi imitatori, per quanto ammirevoli, non hanno portato nulla di nuovo limitandosi a ripetere più o meno intelligentemente le esperienze del Maestro.

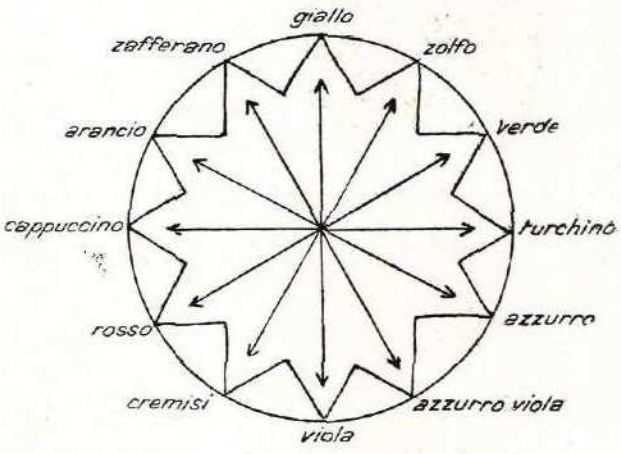
Ad ogni modo questo divisionismo non era fatto seguendo la stella dei complementari (2), non



Dsiposizione a stella dei colori dello spettro.



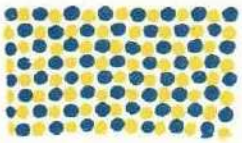
Altra disposizione dei colori dello spettro.



Altra disposizione dei colori dello spettro.

(1) Si dice che preparasse la tela con gesso stemperato di olio e quando lo strato era asciutto vi desse una mano di terra rossa piuttosto liquida. Però molte sue tele presentano una mestica fortemente bruna e densa. Spesso si compiaceva di amalgamare ai colori delle foglie d'oro con l'intenzione di dare ai capelli od ai fondi dei bagliori metallici, ma non è certo la sua migliore trovata tanto ne è scarso il risultato.

(2) Per facilitare il compito di trovare *i relativi complementari dei singoli colori* si è dato allo spettro solare una forma convenzionale che dal lato scientifico è falsa, ma che permette di trovarli facilmente. Adottando la disposizione a stella, per trovare, ad esempio, il complementare del rosso basterà guardare al lato opposto di questo per trovare che è il verde e così il complementare del viola sarà il suo opposto giallo, del turchino, l'arancio, ecc. Ma anche questa convenzionalità non è certo accettata da tutti nello stesso modo, per la qual cosa alcuni dispongono i colori in tutt'altra maniera e in modo che al rosso si dà per complementare il blu-verde, all'arancio il turchino, al giallo l'oltremare, al giallo-verde il violetto, al verde il porpora, al verde-azzurro il carminio, mentre dai più al rosso si dà per complementare il verde, al rosso-arancio l'azzurro-verde, all'arancio il turchino, al giallo-arancio l'azzurro d'oltremare, al giallo



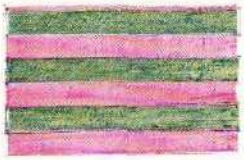
Esempio di giallo e azzurro messi a divisionismo su campo bianco.



Giallo e azzurro mescolati e messi a pasta.



La medesima miscela stesa a velatura su campo bianco.



Verde e lacca posti a striscie alternate.



Verde e lacca mescolati assieme.



La medesima miscela applicata a velatura su campo bianco.

comportava preparazioni speciali e neppure nell'esecuzione dei tratti si notano quegli intrecci che danno un massimo di vibrazione; quindi per constatare un

---

l'oltremare, al violetto il giallo ed al cremisi il giallo-verde. Non tutti usano una identica disposizione nè il medesimo numero di colori per cui darò nelle figg. di pag. 143 i tre tipi più usati. Si troveranno facilmente questi complementari anche se si numereranno e disporranno i colori dello spettro nel modo che segue:

———— Cremisi
Rosso 1
———— rosso-arancio
Arancio 2
———— giallo-arancio
Giallo 3
Giallo verde +
Verde 4
———— turchino-verde
Turchino 5
———— turchino-oltremare
Oltremare 6
———— violetto

segnando il giallo-verde con una crocetta che lo indichi come punto medio. Poi per trovare il complementare dei colori che stanno sopra la crocetta basterà aggiungere un 3 al numero che portano per cui, ad esempio se si vuol conoscere il complementare dell'1 (rosso) aggiungendo un 3 si avrà 4 che è appunto il numero del verde complementare del rosso. Per i colori invece che stanno sotto la crocetta bisognerà sottrarre un 3 al loro numero, per cui togliendo al 5 (turchino) un 3 si ha 2 che è il numero dell'arancio il quale è il complementare del turchino, ecc. Siccome la luce bianca contiene i tre colori elementari e generatori: giallo-rosso-azzurro, di cui ciascuno è complementare degli altri due uniti insieme, poichè l'azzurro è complementare del giallo-rosso col quale può ricostruire la luce bianca se lo si fonde col primo, il rosso è complementare del giallo-azzurro, ed il giallo, dell'azzurro-rosso. Stabilito questo, chi lo crederebbe che ci siano stati dei pittori che si sono proposti di dipingere soltanto con tre polveri colorate?! Eppure costoro non si turbarono per la differenza che c'è tra i colori-luce dello spettro ed i colori polvere della tavolozza solo insistendo con queste tre sole note a voler rendere tutti gli aspetti della Natura.

Questo modo di operare derivava da una deficiente comprensione di quel che dicevano gli impressionisti come ben spiega il GOULINAT nel suo volume *La tecnique des peintres:* « *Accennavo or ora ai tre colori fondamentali: l'azzurro, il giallo, il rosso, o piuttosto agli azzurri, ai gialli, ai rossi. È innegabile che fra le loro particolari teorie, gli impressionisti hanno questa: che ogni colore della natura essendo nell'aria, esso si trova scomposto a causa dell'ambiente; e per questo fatto un colore qualunque partecipa sempre, in proporzioni differenti, di azzurro, di giallo e di rosso; e che questo colore (scegliamo ad esempio il rosso) sembri esso puro, sarà pur sempre bagnato immancabilmente di giallo e di azzurro* ».

Ma purtroppo un campo di puntini azzurri e gialli (fig. qui riprodotta) visti a dovuta distanza non darà affatto un verde come questi colori lo darebbero per miscela (seconda figura qui riprodotta), (terza figura qui riprodotta) poichè con quei punti non si ottiene altro che un grigio giallastro, così con dei puntini o tratti verdi smeraldi e lacca (fig. qui riprodotta) si otterrà un grigio violaceo, men-

ulteriore progresso nel procedimento divisionistico bisognerà passare a Pellizza da Volpedo. Questi fu senza dubbio un tecnico calcolatore che, oltre a possedere un equilibrio ed una sensibilità senza pari, essendosi dedicato completamente allo studio artistico e scientifico del divisionismo, pervenne ad una vera genialità coloristica raffinatissima. Anche con il divisionismo (dovrei dire anzi: specialmente con il divisionismo) non è possibile una esecuzione sciattata ed una mancanza di preveggenza perchè è sempre necessario un abbozzo ben calcolato, il quale eseguito ora a monocromo ora a colori vivacissimi precalcolati, ora a colori naturali, formi una preparazione che serva di sostegno e di aiuto agli strati successivi, composti questi esclusivamente di trattini e di punti. Come si vede, in fondo, anche il divisionismo è collegato alle tecniche degli antichi, dato che al colore, in qualunque modo esso venga adoperato, è sempre negato di uscire dal cerchio in cui l'ha confinato la sua natura ed oltre il quale non si potrà mai andare. Paragonando i varî procedimenti divisionistici si potrà constatare che Segantini essendo stato il primo fu il più geniale, Morbelli il più esatto e luminoso, Pelizza il più colorista, colui il quale lavorando senza rilievi formò una pittura che di tutte le divisionistiche è la più sana, la meno facilmente intaccabile alla polvere ed al sudiciume e quindi più facilmente difendibile dagli agenti distruttori. Il solo suo torto fu quello di avere abusato in vernicette e di tele spesso troppo lisciate nonchè di preparazioni lacca per cui forse non resisteranno (1).

Esaminando il « Giro tondo » (2) ed il suo « Campo fiorito » si può vedere di quali calcolate preparazioni egli si servisse, per poi apporvi le sovrapposizioni divisionistiche.

---

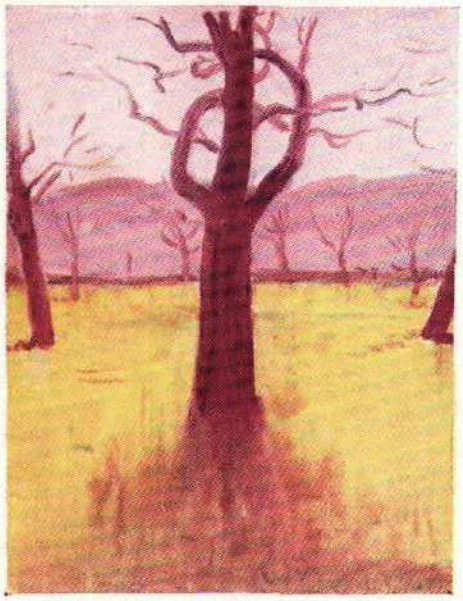
tre per miscela si avrà una specie di nero, fig. di pag. 144 (che tuttalpiù diventa violastro se dato a velatura fig. di pag. 144), con rosso e verde un grigio rossastro, con arancio e azzurro un grigio bluastro, ecc. i quali potranno essere modificati con tratti o punti azzurri, gialli, aranci, rossi, lacca, verdi e così di seguito, ma dando sempre dei grigi o dei neri. Tante maliziette ed invenzioni aiutano il divisionista per meglio arrivare al suo scopo, così per far vibrare il giallo e l'arancio anche in piccoli punti basterà aver cura di mettere loro vicino un po' di bianco; una sequela di tratti verdi e rossi alternati daranno una certa sensazione di giallo ecc. ecc. Purtroppo mettendo dei punti rossi e verdi o dei tratti gialli e viola come fanno tanti senza una giusta preparazione, senza un'interpretazione pittorica dei toni, senza conoscere ciò che possono fare le materie coloranti così avvicinate, non si otterrà nè luminosità, nè armonia.

(1) Questa simpatia per campiture e mestiche lacca commiste più o meno a del bianco è un'altra fra le tante convenzionalità dei moderni; è bensì vero che guardando l'ombra proiettata sul terreno da un albero o da un palazzo, si può notare al punto dove questa finisce per dar luogo alla parte illuminata dal sole che essa sfuma in color lacca mentre al lato opposto sfuma in azzurro. Quest'osservazione fu già certamente fatta da Sisley nel suo quadro « Chiesa di Moret » ora al Petit Palais di Parigi. Sui visi al sole, massimamente nella carnagioni chiare, si può vedere questo passaggio decisamente lacca anche per ragione della trasparenza della pelle e del sottostante sangue, ad ogni modo sono forse queste osservazioni, che portate sulla tela hanno poi rivelato la grande proprietà luminosa della lacca e di conseguenza il suo convenzionale abuso. Essa la si intuisce certamente sotto l'azzurro del cielo, sotto quello delle montagne e usandola come preparazione degli azzurri e dei verdi è innegabile che per trasparenza esercita un'azione potente, luminosissima ed ariosa. Così dicasi dell'interpretazione violetta dei mezzi toni e delle ombre usata tanto per la figura che per il paesaggio nelle opere dello Spadini, del Lebasque, ecc. che ha il medesimo scopo.

(2) Vi è un quadro di lui « Il Quarto Stato » ora al Castello di Milano che ha una preparazione speciale essendo fatta modellando le parti in luce delle persone e degli oggetti con i rispettivi colori locali, e cioè color carne per i visi e le braccia, colori grigio, bruno od azzurri per le stoffe, mentre per le parti in ombra di ogni genere di cose ha adoperato della lacca di garanza schietta. Solo il cielo fu campito di rosa, il terreno di puro bianco e gli alberi di lacca. Su questa preparazione ha poi dipinto a sistema divisionista, mettendo sulle carni dei puntini verdastri, azzurro-grigi, gialli rosa (più abbondanza di grigio azzurro nelle parti in ombra); sul terreno nelle parti in luce; 1.° uno strato di trattini di rosa sporco. 2.° uno strato di tratti gialli,

Circa le preparazioni, chi non si fidasse d'indagarle nelle sue opere, può vederne un esempio libero da sovrapposizioni in un quadro rimasto incompleto, che trovasi ancora nello studio del Pellizza a Volpedo, il quale è tutto fatto a base di solo giallo (per le luci) e di azzurro (per le ombre). Si può anche guardare il retro del quadro « Campo fiorito » che trovasi alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, il quale nella sovrabbondante *tela che penzola in fuori mostra che la preparazione fu fatta con lacca di garanza e bianco* per la parte del piano e delle colline, e di puro bianco per il cielo.

Le sovrapposizioni di questo quadro sono veramente stupefacenti, sia per la squisita sensibilità con cui furono condotte, che per l'audacia con cui furono concepite (1). Di fatto a un certo punto, essendosi l'artista accorto che il cielo era troppo fioco e troppo colorito, non ebbe timore di coprirlo con una sequela di tratti ondulati bruno-giallo-violacei



PELLIZZA DA VOLPEDO: Preparazione del « Giro tondo ».
Galleria d'Arte Moderna, Milano.

3.° uno strato di tratti azzurro grigio oltramarini, verdi, viola. Le stoffe le ha coperte più o meno di trattini rosa, verdini, viola, ecc. mentre sulle piante ha messo dei tratti *verdi e sul cielo dei tratti azzurri. Questi ultimi sono applicati* in modo che lasciano trasparire la lacca ed il rosato della preparazione, cosicchè sembra che rispettivamente i tratti rosa o lacca siano alternati con quelli azzurri e con quelli verdi. Guardando questa opera si vede bene che Pellizza non è schiavo di regole precise essendo capace con mezze paste di coprire delle parti già eseguite a divisionismo salvo poi a rinnovarlo se credeva ciò necessario.

Certamente egli è un artista di cui se ne segue sempre con interesse l'esecuzione, tanto è varia, ricca di sorprese e condotta con un amore ed una fede ammirevoli. La figura bianca ad esempio che primeggia nel quadro « La processione » presenta dei gialli e dei verdi grattati, rimessi e rinnovati. Sembrerebbe che tanti colori e tante pasticciature dovessero annientare lo splendore di un bianco esposto alla luce del sole, eppure di lontano malgrado ciò, quell'abito bianco risulta candido ed illuminato in un modo mai visto. Esaminando le ombre di quell'abito si vedrà che sono punteggiate di arancio e di oltremare, colori di cui non vi è traccia nelle parti in luce; e sul terreno che figura anch'esso illuminato dal sole vi è ancora del verde, dell'arancio; e dove gli alberi vi proiettano delle ombre, vi è del verde, dell'arancio, dell'oltremare, del viola, della terra di Siena bruciata.

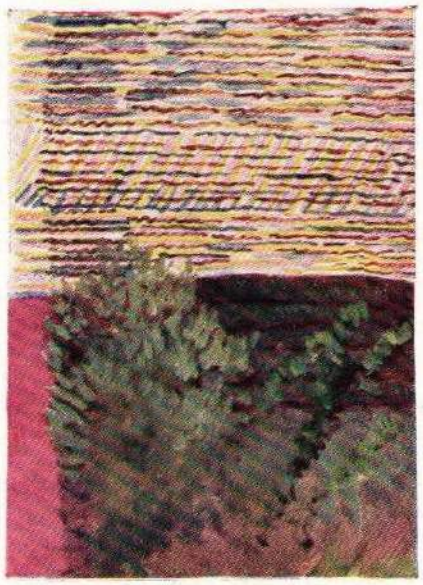
Il « Giro tondo » della Galleria d'Arte Moderna di Milano è eseguito così: le colline lontane sono preparate con una campitura rosata, gli alberi con lacca pura, il cielo con rosato pallido e le nuvolette con bianco Il terreno pare che avesse incominciato a prepararlo con lacca, ma poi vi passò sopra del giallo medio il quale è quello che forma l'effettiva preparazione; su di esso poi, nelle parti in luce, mise dei tratti gialli chiari, indi dei tratti verde chiaro, verde smeraldo e rosa, mentre nelle parti in ombra, ne mise di aranci; però avendo bisogno di scuro, su questi asciutti, diede sopra una sfregatura di terra d'ombra a cui fece seguire dei trattini verde cupo, verde smeraldo e rosa. Però man mano che il prato avanzava verso il primo piano, metteva piuttosto maggior quantità di tratti oltremare anzichè di verde cupo. Sulla preparazione lacca dei tronchi, mise dei tratti e punti oltremare e dei verdi, sul cielo dei trattini azzurri grigio-pallido e azzurri-verde-pallido, sulle nuvolette dei rosa e dei gialli chiarissimi, sui monti dei verdi e degli azzurri anch'essi tutti a tratti e punti. Vorrei poter continuare a descrivere certi bagliori di tramonto e certi fuochi accesi in piena campagna, eseguiti da questo artista con la solita raffinatezza e con stupefacente armonia. Ma lascerò questo compito a chi vorrà un giorno scrivere di questo artista una degna monografia.

(1) Tanto era facile con colori simili cadere nel pesante e ovinarne con pochi tocchi l'unità e soprattutto l'effetto luminoso.

alternati a tratti ondulati di color piombo i quali abbassandone il tono gli diedero nel contempo un'armonia meravigliosa (fig. qui riprodotta). Sulle colline del medesimo quadro ebbe la delicatezza di mettere prima della lacca e su questa dell'azzurro e del verde, ma desiderando in alcuni punti mutare il tono di questa sovrapposizione, anzichè del volgare vermiglione o dell'arancio, come avrebbero fatto tanti dei comuni pittori divisionisti, egli si servì di una tinta viola-rossa ed in altri punti di lacca ottenendo dei toni graziosissimi e più armonici.

« Ponte Castello » fu tutto preparato di azzurro grigiastro per le parti in ombra, e di bianco (forse giallastro) a pasta per le parti battute dal sole.

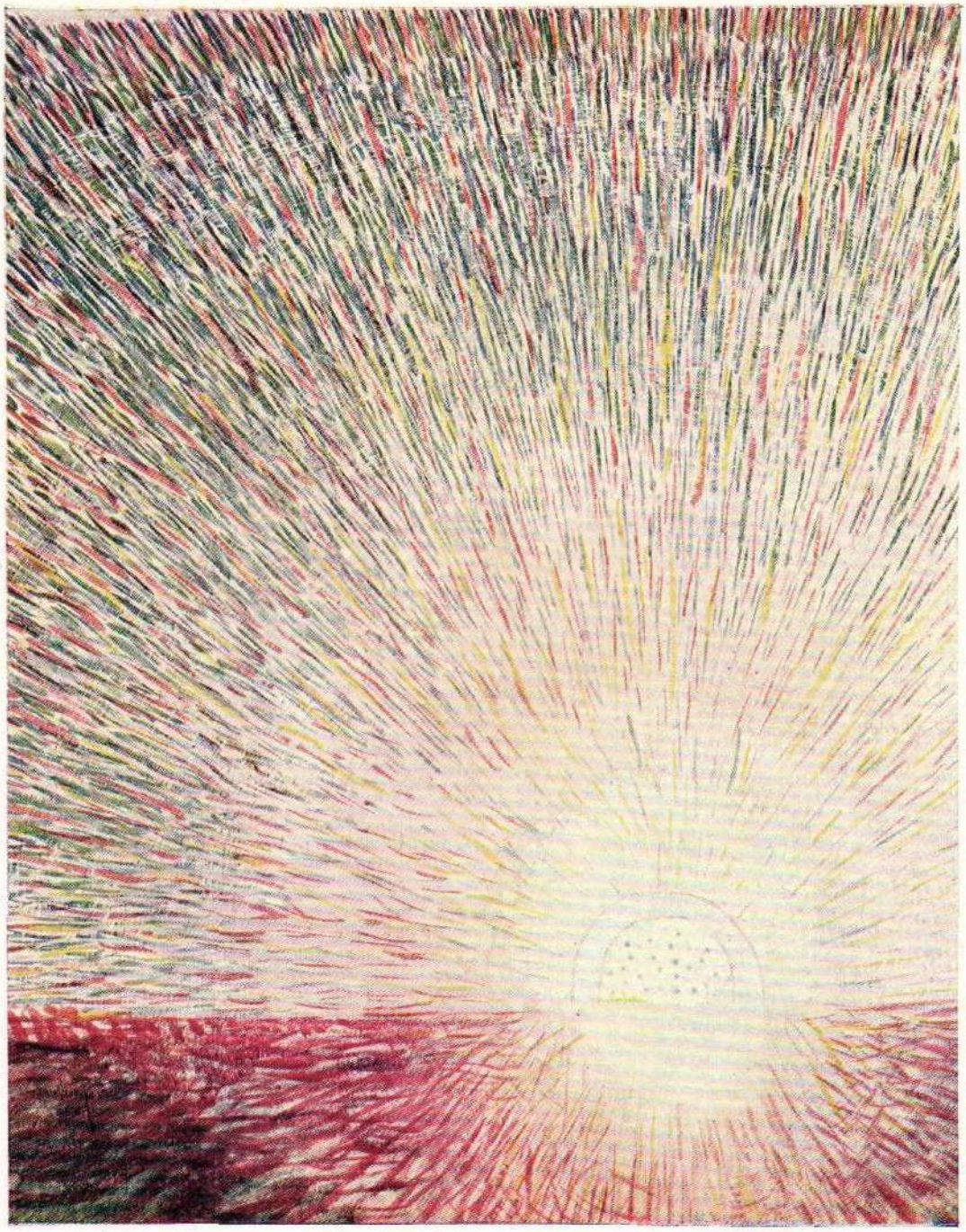
« Villa Borghese » fu abbozzato con viola e bruno. « Giro tondo » con lacca, giallo e bianco ecc. e su queste preparazioni sempre calcolate con buon senso e sapienza rarissimi, il suo divisionismo trionfava. Generalmente nel mettervi sopra i tratti ed i punti diversamente colorati, si serviva di colore piuttosto liquido e questi tratti venivano applicati in modo che completassero il disotto senza mai distruggerlo completamente, poichè la preparazione sia pure mascherata, deve sempre rimanere come base del tutto. Tuttavia alcune volte quando l'effetto non riusciva, vi insisteva in mille modi, grattando e rinnovando finchè la luce e l'armonia desiderate fossero raggiunte.



PELLIZZA DA VOLPEDO: Campo fiorito (particolare).
Galleria d'Arte Moderna, Roma.

Abbiamo visto che spesso il cielo lo preparava con rosa e che a volte lasciava il bianco della tela, ma a volte questo bianco caldo non bastandogli (ed è tra l'altro malsano) lo campiva di bianco e con molta pasta, affinchè desse luminosità maggiore. Nel quadro « Il Sole » questo bianco lo calcolò anche come modellazione dando alle pennellate una disposizione arcuata in modo che i progettati tratti a raggiera, che intendeva mettervi sopra, formassero con esse un incrocio, onde aumentare la vibrazione (1). Questa tela s'impone, non solo per l'abilità coloristica con cui è risolto il cielo ed il disco solare, ma soprattutto per lo splendore che vi ha la luce resa veramente in modo unico. Basta di fatto ricordare i tentativi fatti dagli antichi e dai moderni di rappresentare il sole per apprezzarne il pregio. Anche Rubens e Claudio Lorenese non riuscirono a fissare sulla tela, che una ridicola ostia bianca e non un sole, talchè divenne convincimento generale che non fosse possibile fissare colla pittura lo splendore di quell'astro, invece eccolo lì lampante. Analizzando l'interpretazione data dal Pellizza è proprio

(1) Bersani, Maggi, Fornara e tanti altri nel dipingere il cielo radioso dell'alba o del tramonto diedero ai trattini una disposizione che formasse semicerchio intorno all'astro. Pellizza invece, come abbiamo detto, diede alle pennellate che formano la preparazione candida del celo una direzione a semicerchio, mentre ai tratti colorati che vi sovrappose, diede loro una direzione a raggiera il che è assai meglio.



PELLIZZA DA VOLPEDO: Il Sole (particolare).
Galleria d'Arte Moderna, Roma.

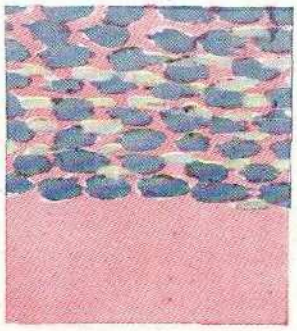
ammirevole vedere come abbia dapprima disegnato leggermente con lacca il disco solare punteggiandone l'interno con puntini pallidissimi di azzurro, poi segnando i raggi prima con tratti di lacca indi con verdi ed intensificandoli fra mezzo con altri azzurri e poi con violetti ottenendo una multicolore raggera che di lontano dava un luminosissimo celo pallidamente violaceo. Nel disco tra i contorni ed i puntini azzurri lasciò intatto il campo bianco, anzi ne raschiò col coltello il cerchio per renderlo più bianco ancora (1) e la luce fu ». Siccome il divisionismo si poteva semplificare col dipingere su tele specialmente coperte di mestiche colorate o parzialmente campite dei voluti colori, che apparendo regolarmente di sotto ai tratti ed ai punti formasse con essi il tono desiderato, non mancarono coloro che adottarono anche questi metodi, ma li si potrebbe utilizzare maggior-



Esempio di divisionismo su mestica marrone.



Esempio di divisionismo su mestica gialla.



Esempio di divisionismo su mestica rosa.

mente di quel che si è fatto, con grande risparmio di tempo ed a volte anche con risultati più perfetti ed efficaci (2).

Ad ogni modo Maggi che dipinge spesso su tela color ocra seppe una volta far concorrere questo tono per ottenere un bel notturno passandovi prima una sfregatura azzurro-verdastra e poi a mezzo di tratti azzurro-verdi, oltremare e bianchi ottenne una *profondità ed un'aria meravigliosi, mentre in uno studio di tramonto, servendosi sempre* di una tela color ocra e lasciandola del pari trasparire tra i tratti (3) ottenne una gran solidità nel terreno. Non mancano esempi di tele campite di rosa su cui con dei celesti si sono ottenuti dei cieli deliziosamente primaverili nè di tele campite di rosso arancio e violaceo. Come si vede il divisionismo deve essere aiutato da preparazioni e qualunque ne sia il genere va bene, purchè calcolato con buon senso e con sano discernimento, senza di che non si ottiene nulla di buono. Di fatto basta guardare i quadri del Seurat, del Signac, e simili, per vedere a che miseria si può giungere facendo del divisionismo senza

(1) L'uso del raschino è assai frequente in questo genere di pittura ora per togliere forza ai toni ora per drizzare i tratti storti ecc.

(2) La prima fig. di questa pag. mostra come tratti verdi e rossi possano combinarsi col tono della mestica marrone che aveva la tela; la seconda come tratti verdi e azzurri possano figurare su di una mestica gialla; la terza come lo possano fare su di una mestica rosa e si potrebbero dare ancora cento altri esempi.

(3) Nell'eseguire il cielo di questo quadro non fu così felice come in altri, ad ogni modo anch'esso non fu male eseguito.

conoscenze tecniche sufficienti. Per cui non vale la sola decisione di voler dipingere a divisionismo ovvero conoscere soltanto ciò che dicono i libri scientifici e sapere compulsare lo spettro coi prismi come si dice facessero Pellizza e Morbelli (1) ma ci vuole la conoscenza pittorica che essi avevano, il loro buon senso, la loro rara intuizione e l'amore dell'esecuzione paziente.

Il pittore Morbelli riuscì a fissare nei suoi dipinti la massima luminosità appunto per questa coscienza meticolosa dell'esecuzione e per questo suo sapere.

Studiando, lavorando e insistendo aveva compresa anche lui l'utilità che poteva portare un'intelligente preparazione perciò abbozzava i suoi quadri con dei chiaroscuri a bianco e nero a cui tutt'al più aggiungeva una punta di azzurro; avendo cura di mettere uno strato liscio e ben unito di bianco nelle parti dove batteva la luce e su cui poteva poi risultare più intensa la vibrazione dei tratti di colori puri. Qualche volta questi chiaroscuri erano a bianco, grigio e bruno, con aggiunte parziali di lacca od altro, ma generalmente erano come si è detto ed era su di essi che elevava il suo edificio coloristico (2). Va notato però che molte parti dei suoi quadri erano anche abbozzati a tutta tavolozza su cui poi sovrapponeva il divisionismo (3). Di due quadri quasi uguali, sia per l'effetto di luce, che per il soggetto, quello che sta alla Galleria d'Arte Moderna di Torino è preparato pressapoco come nella fig. di pag. 151 mentre quello che sta alla Galleria Pesaro di Venezia è preparato con un chiaroscuro a soli bianco e grigio bluastro su cui poi le applicazioni di viola e di lacca pura, diedero più solidità negli scurissimi (4). Ad ogni modo è sopra preparazioni ben asciutte, che intraprendeva ad eseguire il divisionismo e quando i tratti ed i punti non davano il tono giusto li modificava alquanto, aggiungendo dei puntini colorati negli interstizi o grattando sino a che il tono esatto fosse raggiunto. Un pazientissimo ed intelligente incrociarsi di strati di tratti rosa, rossi, lacca, viola, gialli, aranci, verdi, era quello che gli dava tutte le tonalità possibili, tutte le luci, tutti i riflessi, ora in una combinazione più serrata, ora in modo più largo e semplice talchè fa sempre gran piacere analizzare questi suoi lavori, tanta è la raffinatezza del colore, la sapienza del chiaroscuro e la logica dei vari strati. Se dipinge degli alberi, tra la moltitudine dei tratti verdi mette, nelle parti in ombra, dei tratti lacca e viola, e nelle parti in luce dei tratti gialli e aranci (5) cosicchè i verdi si vivificano, s'intensi-

---

(1) Non so se questi due artisti nel primo periodo delle loro ricerche si siano serviti dei prismi per esaminare gli spettri degli oggetti che intendevano copiare, ma sono certo che non lo fecero quando dipinsero i loro quadri. Basta di fatto esaminare i loro lavori per sfatare questa leggenda. Senza dubbio avranno studiato il fenomeno luminoso anche dal lato scientifico ma poi.... hanno fatto i poeti.

(2) Di tutte le tecniche, soprattutto ad olio, quella divisionistica fatta a pasta sembrerebbe aver minor bisogno di preparazioni, tuttavia, come si vede anche qui, per ottenere un massimo di luce e per poter condurre con maggior sicurezza il lavoro, è necessario adottarle.

(3) Generalmente queste porzioni di lacca erano messe sopra lo scuro dell'abbozzo grigio e poi coperte anch'esse di trattini oltremare, viola, grigi, ecc. per cui spesso quasi scomparivano, ma davano maggior senso di aria e di vibrazione.

(4) Nel quadro della Galleria d'Arte Moderna di Piacenza e soprattutto in quello di Milano si può constatare facilmente nei secondi piani l'abbozzo dipinto alla prima, a tutta tavolozza e privo di ogni divisionismo.

(5) Nel mettere questi tratti, è facile che si segnino più grossi, storti e sbavati di quel che si vuole per cui, una volta asciutti od anche subito, si graffiano con la punta di un temperino, si regolarizzano, si drizzano. La punta del temperino è anche utile per ottenere un tono più chiaro di quel che si è messo o più freddo ecc.



A. MORBELLI: Preparazione del «Natale».
Galleria d'Arte Moderna, Torino.

ficano e s'armonizzano. Nelle carni dove sono luci di striscio mette molti tratti verdi e lacca, alternati, i quali, di lontano danno una specie di grigio luminoso, mentre nei piani ben illuminati vi aggiunge rossi, gialli, aranci, salvo poi ad usare con molto gusto tratti giallastri, grigio-violacei, grigio-bluastri od altri colori smorti, dove necessita minor vibrazione e minor luce. Anche lui non temeva l'uso dei bruni, dei verdi neri e delle tinte sporche, sapendoli usare a tempo e luogo con gran tatto e successo. Nelle ombre azzurre mette tratti lacca e rossi, nelle ombre calde dei tratti verdini, ecc. sempre con una vitalità che mai si ripete inutilmente e con una perpetua vigilanza che lo conduce allo scopo (1).

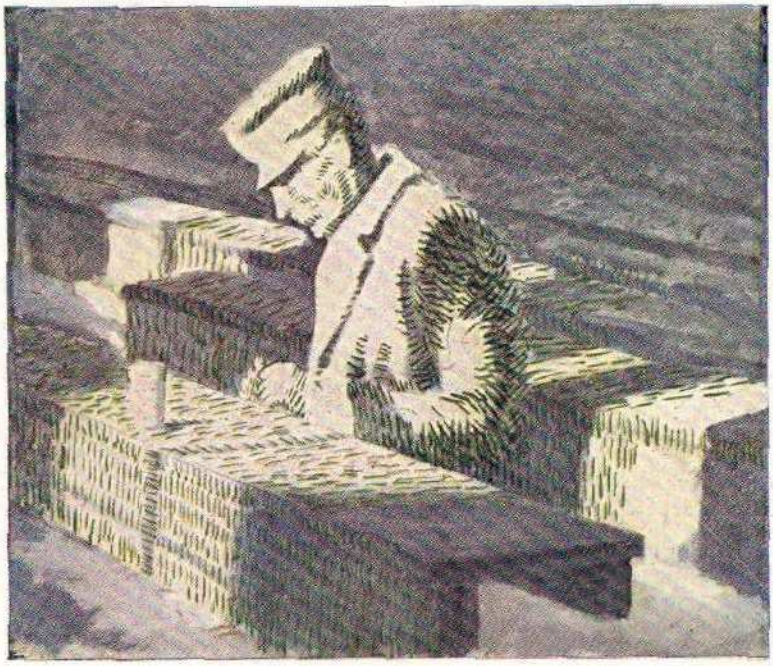
Lionne e Balla vanno anch'essi iscritti fra i divisionisti. Lionne amava molto gli

(1) Prendendo in esame la figura principale del suo «Natale» della Galleria Pesaro di Venezia, fig. di pag. 153 noteremo che il primo strato è una preparazione bianco e nero su cui ha messo poi tutto uno strato formato di trattini e puntini verdi, coi quali ha precisato ancora un po' il chiaroscuro (figg. di pag. 152), 2.° con dei trattini lacca rafforzò gli scuri dell'abito e del cappello, 3.° con verde bruno mise il tono locale sulle stoffe in luce, 4.° con tratti rosa colorì le carni in luce, 5.° con arancio intensificò le carni in ombra, 6.° ritocchi varî seguirono e completarono il quadro.

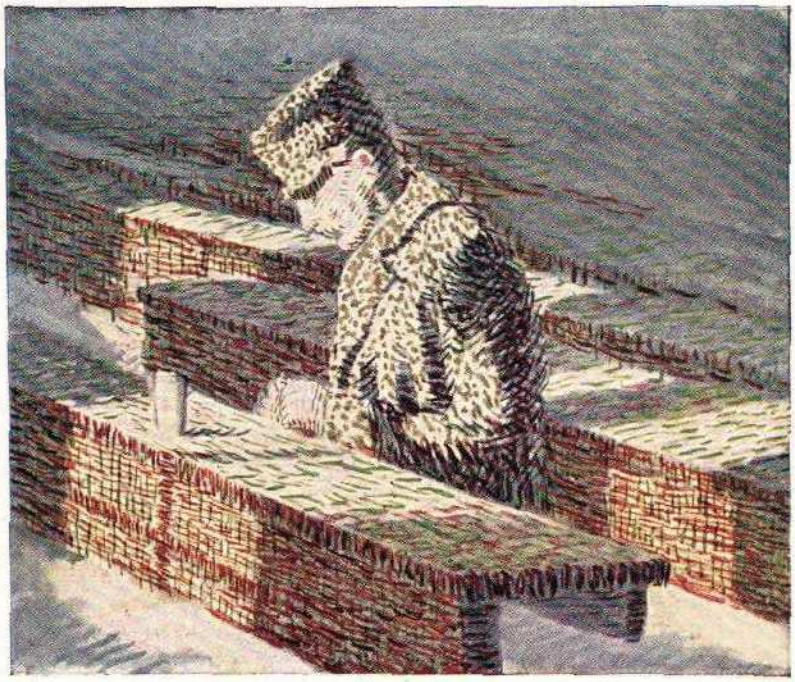
Qualche volta la stratografia era la seguente: 1.° giallo limone, 2.° giallo medio ovvero giallo arancio, 3.° lacca, 4.° verde smeraldo ecc. ma tutti questi strati di lineette per quanto fossero applicati metodicamente non è detto che a seconda delle colorazioni non venissero posposti nell'ordine e che non venissero poi rinnovati e corretti da ritocchi. Guardando con l'aiuto della lente queste pitture del Morbelli meraviglia scorgere la forte intensità delle particelle di cui sono composte e la complicata, ma ordinatissima stratografia delle sovrapposizioni.

Nel paesaggio della Galleria del Campidoglio ha messo nelle luci dei tratti bianchi e su questi ben asciutti, se si tratta di piante, le maschera con tratti verdi gialli, verdi smeraldo o giallo, se si tratta di terreno polveroso di strade, con tratti giallo limone, aranci, verdi, gialli, cinabro, lacca, viola, ottenendo con mezzi così semplici una luminosità eccezionale. Le ombre delle piante preparate con verde smeraldo le coprì spesso con tratti lacca, verdi, gialli, le piante contro luce ed il terreno dei viali in ombra li preparò con grigio violaceo e sopra di esso asciutto, mise dei trattini viola, oltremare, grigiastro, ecc.

effetti di tramonto e dipingeva abbozzando il quadro con grandi preparazioni, forse un po' troppo esagerate, di giallo e di lacca (per i chiari) e di azzurro (per gli scuri) aggiungendovi dei tratti gialli, verdi, viola, azzurri, rossi (1) i quali erano essi che alla fine davano il tono giusto alle carni ed agli oggetti e ne modificavano ed armonizzavano l'insieme.



I. tempo



II. tempo

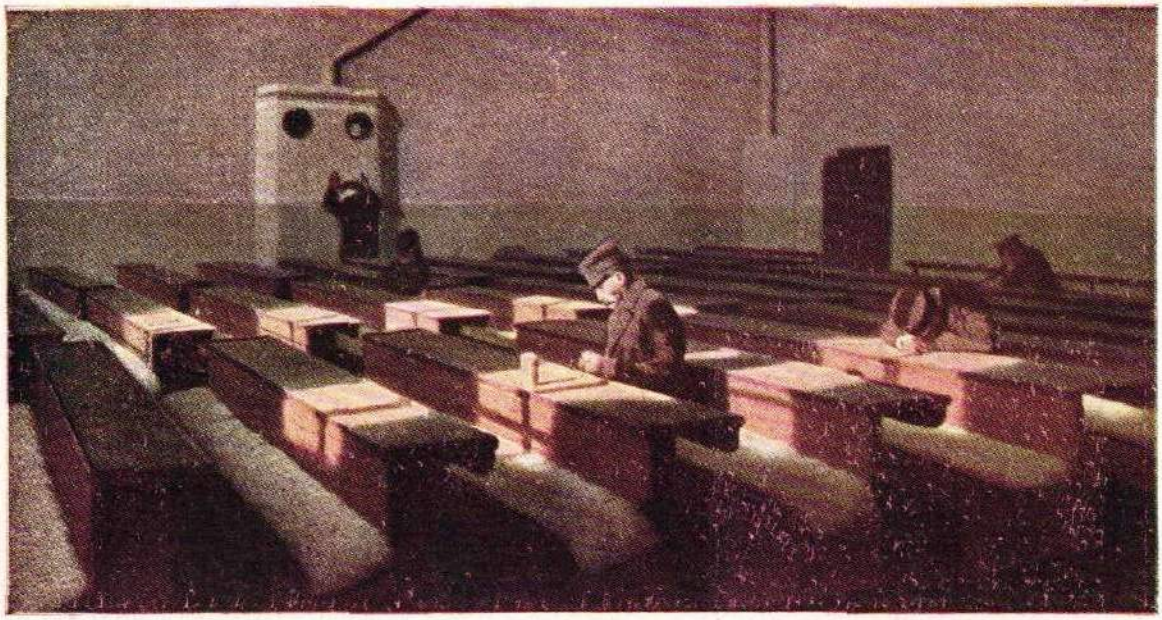
A. Morbelli: Natale.

Palazzo Pesaro Venezia.

Balla parte anche lui da preparazioni dipinte direttamente con

(1) I personaggi in ombra sono dipinti anche essi normalmente dal *vero con colori* diretti abbozzando cioè con paste di tutti i colori e sopra con tratti violetti o verdastri, aranci, gialli, ecc. si armonizzano con l'ambiente, si arricchiscono di riflessi, si mettono a tono. Nelle parti dei visi toccate dal sole, preparava spesso in giallo e sopra questo applicava delle macchioline rosa, a volte cinabro, mentre le parti in ombra di essi le preparava in azzurrastro e sopra vi metteva macchioline di lacca (raramente di Siena bruciata). I contorni preferiva farli con azzurro, ma non ne mancano di color lacca e di *altri colori*.

Questi toni violenti visti da vicino sono sconcertanti, ma di lontano si affievoliscono convenientemente, come del resto è sempre avvenuto, poichè i grandi pittori decoratori del passato oltre che semplificare i toni e le linee hanno sempre esagerato intenzionalmente i colori, e chi non l'ha fatto, quasi sempre, ha resa sfiatata la propria opera; di fatto anche la meravigliosa cupola del Correggio nel Duomo di Parma le cui figure viste da vicino rapiscono in estasi anche il tecnico più consumato, viste dal piano della chiesa perdono di molto per tale ragione. E queste pitture moderne vanno perciò viste sempre molto da lontano.



Quadro ultimato
A. MORBELLI: Natale.
Palazzo Pesaro, Venezia.

tutti i colori della tavolozza come se dipingesse alla prima, riproducendo i colori reali del soggetto, ma tenendosi un po' in chiaro e su queste poi con sfilettature, punti e crostine di rosso, di giallo e d'azzurro, di rosa, di viola, ecc. precisa la voluta colorazione, dando al tutto la desiderata vibrazione, per cui tutti questi sberleffi, questi punti, questi trattini variamente colorati, vengono alla fine a formare sull'abbozzo come una specie di nevicata multicolore che cada sui personaggi e per tutta la scena.

A questi mezzi divisionisti appartengono anche il Laurent, il Martin e tanti altri. Anche con queste tecniche miste si possono fare delle buone opere e così con quelle *tecniche che senza adottare propriamente il divisionismo, vi sono molto affini per i loro* sfarfallii, per i loro tratteggi incrociati, per i loro seminati di pagliuzze colorate (1), per i loro puntini multicolori. Però una minaccia incombe su tutte queste esecuzioni, e si è, che essendo tutte fatte a forza di piccoli rilievi ed a base di vernici composte di resine facilmente solubili esse accolgono la polvere nei loro numerosi interstizi e per pulirli i restauratori dovranno senza dubbio guastarli, fino al giorno almeno che non si troverà modo di verniciarli con una vernice perfetta facile da applicare e più ancora da togliere e rinnovare.

(1) Siccome nel divisionismo si usava incrociare i tratti per ottenere più vibrazione e si usavano dei punti per ottenere l'irradiazione prodotte dalle superfici luminose o molto illuminate, si è visto poi un esercito di pittori che anche senza fare del vero e proprio divisionismo, utilizzarono dei tratteggi incrociati, come La Touche, Besnard, Innocenti, Bonnat, Renoir, ecc.; oppure degli sfarfallii o nevicate come Grassi, Noci, ecc. i quali tutti più o meno rientrano nella categoria di cui si parla. Questi tratti a volte servono anche per l'irradiazione per cui si sconfina con essi dalle figure, per invadere il campo del fondo, oppure con i colori del fondo si sorpassano i contorni delle figure entrandovi dentro buon tratto. in maniera che non vi siano contorni precisi, ma tutto si confonda come per disintegrarsi (fig. di pag. 154) polverizzarsi, spagliuzzarsi.

Sia per questa ragione, sia per tante altre, e soprattutto per la lentezza a cui si è obbligati, il divisionismo è una tecnica che ogni giorno più trova meno cultori. Molti di quelli che l'adottarono non l'usano più; Maggi, ad esempio, non fa più del divisionismo, eppure l'amore della luce che gli ha risvegliato questo procedimento è sufficiente per dargli la forza di dipingere ancora dei quadri luminosissimi sebbene con tecnica differente, per cui si dimostra che non è proprio necessario dividere i colori per ottenere molta luce (1). Dipingendo a divisionismo, se si guadagna in ariosità ed in brillantezza si è obbligati a rinunciare alquanto al senso preciso della materia e ad immiserire la esattezza plastica nonchè i contorni, per cui è naturale che non tutti i pittori siano portati a dipingere così, eppoi reputandolo malsano per la durabilità delle opere lo avversino. Ciò non pertanto, lo si ami e lo si odî, ha permesso la creazione di molti



L. A. Rosa: Studio
(tecnica semidivisionistica).



Esempio di pennellate sollevate.

bei quadri ed ha mostrato tutto quello che si può fare e fino a qual punto si può arrivare coi colori.

Con questo eccoci arrivati alla fine delle nostre indagini.

Qualcuno non vedendo nominati i Cubisti, i Futuristi, e i recentissimi d'Avanguardia crederà che l'Autore abbia di proposito evitato di parlarne. Invece niente partiti presi, la ragione trovandosi semplicemente nel fatto che le pitture di questi artisti non presentano dal lato tecnico nulla di particolarmente nuovo.

Lo storico dell'Arte potrà interessarsi delle loro teorie, esaminarne le direttive, l'espressione, i tentativi di dinamismo, apprezzare la nuova sensibilità, sceverare il grano dal loglio, catalogarli, ecc. ma in quanto a noi occupandoci di sola tecnica era inutile il ripeterci. Basta di fatto guardare molti dei quadri di Balla, di Boccioni, di Russolo, Seurat, ecc. per convincersi che in fondo appartengono al gruppo dei divisionisti o, se si vuole, dei semidivisionisti; che molti di quelli di Gris, Ozefant, Picasso ed anche in

(1) Di fatto con qualche convenzionalità e preparando con intelligenza il quadro e poi velandolo si può ottenere un'ariosità ed una luminosità sorprendenti.

fondo di Braque, Janneret, Leger dai deboli chiaroscuri, sono più o meno della famiglia di quelli che hanno dipinto a base di sole campiture e di contorni; che quelli di Cezanne, di Derain, di Dufrense, di Kisling, della Laurencin, di Modigliani, di Sironi, di Soutin, della Valadon, del Vlaminck, ecc. sono dipinti alla prima il più che è loro possibile, e senza sistema determinato, oppure soltanto con quello di mettere un tono generale che dia il colore locale su cui applicano qualche chiaro e qualche scuro; tuttavia, fra tutti, sia che partano come si è detto da previ disegni e toni locali, sia che si accontentino di disegnare, campire e rinnovare i contorni, sia che soffondano ogni forma come in una nebbia, sia che sovrappongano ad una pittura comune e normale delle pennellate quadrate o dei tratti o dei punti, sia che sollevino il pennello in maniera che il colore sorga come cime di montagne in miniatura (fig. di pag. 154), sia che lo mettano colla spatola, od altro, rientrano pur sempre in interpretazioni già note e ripetute. Ciò non deve stupire, bisogna ormai convincersi che è impossibile scoprire nuovi procedimenti di esecuzione e nuovi effetti ottici, neanche a voler perseverare nei più malsani e pazzeschi.

Pur riuscendo, come auspicava Boccioni, a dipingere con dei vapori colorati, se si vorrà ben usarli, varranno ancora le regole e le conoscenze che valgono oggi per le nostre comuni paste colorate, poichè i vapori sono ancora materia. Soltanto, forse, se si pervenisse a dipingere con delle sorgenti luminose, come aggiungeva poi lo stesso Boccioni, soltanto allora le vecchie basi potrebbero essere scardinate e la tecnica avere nuovi principî. Fino a quel giorno nessuno potrà uscire dal cerchio magico entro cui siamo, poichè pel momento è vana ogni volontà ad uscirne; e se qualche incosciente spirito ribelle tenta far violenza alle leggi naturali che reggono i colori, purtroppo incoscientemente e docilmente dovrà ancora seguirle per forza, ma cadendo naturalmente, nel ridicolo, nel disgustoso e nel brutto.

Novità nell'avvenire saranno soltanto possibili nel campo della chimica del materiale pittorico e nella geniale potenza di concetto, nella sensibilità con cui i varî Artisti sapranno creare le loro immagini, nello stile, nella fantasia, ma non certo nel campo ottico dell'esecuzione poichè da questa parte il cerchio di sviluppo è chiuso.

PARTE SECONDA

Esperienza madre di ogni certezza
LEONARDO.

Eccoci finalmente giunti al momento di occuparci degli ingredienti che servono per dipingere e della loro fabbricazione secondo il vario scopo a cui sono destinati, poichè essi variano bensì secondo l'effetto propostosi dall'artista, ma anche secondo che la pittura serva a decorare un interno od un esterno, che venga applicata su muro, su tela, su tavola od altro. Certo, anche la ragione economica ha la sua influenza in queste scelte, ad ogni modo non sarà male domandarsi volta per volta davanti alle pitture di ogni Maestro: perchè ha dipinto con questo materiale piuttosto che con un altro? perchè ha adoperato queste tinte invece di quelle? perchè ha condotto il lavoro in questo modo anzichè diversamente? e cercare di scoprirne le ragioni per migliorare la propria pratica e la propria conoscenza. Si verrà così a sapere che applicare certi colori amalgamati con certe sostanze, su strati di colore amalgamati di sostanze diverse, non si combinano più fra loro e producono amari disinganni, altri al solo contatto si alterano immediatamente; usare delle materie grezze invece di quelle depurate e preparate ad hoc, spesso produce delle differenze di effetto e di resistenza, ed alcune volte un subitaneo disastro; così lo spostare od alterare l'ordine di miscela o di grana, il permettersi delle piccole varianti, l'usare un pennello sporco o intinto in un recipiente che abbia ancora una sola goccia di qualche sostanza contraria, saranno sufficienti a fare apparire delle gravissime reazioni, per cui non sarà mai raccomandata abbastanza la precisione e la pulizia. Tuttavia, anche davanti all'opera più rovinata, è sempre bene non disperarsi, nè perdere la testa, poichè sovente non sarà proprio impossibile trovarvi qualche rimedio. Con ciò non s'intende raccomandare al lettore di seguire pedissequamente e cecamente le ricette che troverà in questo libro od in altri simili, anzi dovrà sempre esperimentarle pazientemente, tuttavia dovrà anche essere molto prudente qualora vi voglia apportare delle modificazioni, poichè, sia per le dosi che per le calcolate sostanze non sarà sempre facile il farlo. A volte egli crederà migliorare alcune cose, ma più o meno presto dovrà ricredersi e sincerarsi che l'esperienza di sequele di artisti e di fabbricanti non è cosa da prendersi facilmente a gabbo.

LA PITTURA AD OLIO

L'invenzione della pittura ad olio venne per lungo tempo attribuita ad una geniale trovata dei fratelli Van Eyck senza che nessuno ci trovasse da ridire, ma oggi son sorti centinaia di scrittori a contender loro questa partenità. Alcuni studiosi, libri alla mano, dicono che già i Greci e i Romani (1) conoscevano le proprietà dell'olio di lino nonchè di quello di noce e di tanti altri, e che i pittori di quel tempo classico ne usavano anche nei dipinti murali, aggiungendo che i trattati bizantini parlano precisamente di pittura ad olio per colorire legni e formare vernici, che il Ghiberti (1378-1455) asseriva aver Giotto lavorato ad olio ed infine che documenti conservati negli archivi provano l'uso di quantità enormi di olio adoperate per dipingere certe cappelle del XIII secolo, ecc. Oltre a ciò affermano che non mancano esempi di quadri che furono in tutto ed in parte condotti ad olio (2), per cui non sarebbe più possibile credere col Vasari che uno dei

---

(1) Galeno sapeva inspessire e rendere siccativo l'olio a mezzo di litargirio (*De Comp., lib. II*), Dioscoride l'imbiancava con l'esporlo al sole (*De Med. Mat.*, lib. I, cap. 28), Vitruvio parla di olio a scopo pittorico misto a colle ed a cere (*Arch.*, lib. VII) e nelle tombe di due pittori romani scoperte, una a St. Medrad des Près, e l'altra ad Herne St. Hubert, si sono trovati dei vasi colmi di resina e di sostanze che sembrano essere olî rinseccoliti (Dr. SCHOOFS, *Com. rend. Congrès Archéologique de Belgique*, 1902). Resine ed olî furono ingredienti, certamente usati anche dai pittori indiani avanti il VI sec. e Teofilo (XI o XII sec.) se nel cap. XX del suo trattato parla di colori ad olio per la coloritura delle porte od altri legni nel cap. XXVI precisa che servivano anche per veri e propri dipinti di figura. Vedansi anche le opere del RASPE, *Saggio della pittura a olio*, 1781; del VALPOLE, *Anecdotes of Paintug*, London, 1762; del DALBON, *Origine de la peinture à l'huile*, Paris, Perrin; del C. L. EASTLAKE, *Materials for a Histoire of oil-Painting*, London, 1847; del LESSING, *Vorn Alter Olmalerei*.

Pure le « vernici grasse » (resine sciolte nell'olio), gli oli inspessiti, erano noti anteriormente ai Van Eyck e servivano non solo per verniciare, ma anche per colorire e fortificare le pitture a tempera, ecc.

(2) Si discute ancora se sia stato Uberto o Giovanni ad adottare la pittura ad olio, ma qual che si sia dei due sarà bene non far confusione su ciò, scrisse il Vasari in proposito, e distinguere nettamente i dati che egli riporta. « .... *Laonde veduto Giovanni il nocumento che le aveva fatto il caldo del sole deliberò di far si, che mai più il sole gli farebbe così gran danno* ». Egli parla di una pittura a tempera che Van Eyck aveva esposto al sole per farla asciugare e che si era spaccata. « *E così recatosi non meno a noia la vernice* » [di quelle dense che si usavano nel Medio Evo e che appunto si applicavano su tavole riscaldate al sole] « *che il lavorare a tempera, cominciò a pensare di trovar modo di far una sorte di vernice che seccasse all'ombra senza mettere al sole le sue pitture. Onde poichè ebbe molte cose sperimentate e pure mescolate insieme alla fine trovò che l'olio di seme di lino e quello delle noci, fra tanti che n'aveva provati erano più siccativi di tutti gli altri. Questi dunque bolliti con altre sue misture gli fecero la vernice che egli, anzi tutti i pittori del mondo, avevano lungamente desiderato* ». Finora dunque ha parlato di vernice ed è soltanto dopo che parla dei colori: « .... *fatta esperienza di molte altre cose, vide che il mescolare i colori con questa sorte di olii dava loro tempra molto forte e che secca, non solo non temeva l'acqua, altrimenti, ma accendeva il colore tanto forte che gli dava lustro da sè senza vernice....* ».

Interessanti sono anche la altre osservazioni che Vasari aggiunge su queste pitture, quando cioè precisa che esse allorchè « .... *erano fresche emanavano un forte odore...* » [essenza di spigo? [Essenza di trementina?] « *et che quello che più gli parve mirabile fu che si univa meglio che la tempera infinitamente* ». Soprattutto si badi alla frase che adopra quando nella vita di Antonello dice che questi « .... *volle conoscere* « *l'ordine* » *del suo colorito* [cioè del Van Eyck] *e che volle rimanere in Fiandre* « *fino che ebbe appreso eccellentemente quel colore* ».

fratelli Van Eyck e proprio Giovanni fosse l'inventore di questo sistema di pittura e che tutt'al più gli si potrebbe concedere di avere perfezionato gli olii con quelle sue « misture » (1) di cui si parla, di avere forse reso inalterabile qualche sua vernice, come provano i suoi meravigliosi quadri che sfidano indifferenti i secoli, ma non l'invenzione del processo che si perde nella notte dei tempi (2). I sostenitori invece, oltre che addurre che non è possibile che tutti i contemporanei e scrittori di poco posteriori a Van Eyck all'unanimità asserissero essere stato proprio lui l'inventore di questo sistema di pittura, provano che una gran parte delle pitture, antecedenti al Van Eyck, ritenute ad olio, risultano non esserlo affatto. A convalidare la loro teoria mettono anch'essi in giuoco una ricca documentazione, tra cui la citazione di L. B. Alberti (1404-1484) che precisa: « *La nuova invenzione dei colori ad olio di lino li rende eterni contro tutte le ingiurie del cielo e dell'aria....* » quella di Bartolomeo Facio (1456) a cui abbiamo già accennato, ecc. Noi fra tanti documenti, e tradizioni cercheremo di sceverare quanto può servire alla nostra conoscenza pratica e alle nostre moderne esperienze, utilizzando le varie opinioni per uno scopo più concreto.

La pittura ad olio apparentemente sembra la più semplice di tutte le tecniche, ma checchè ne abbia detto Michelangelo (se è vero) essa è in fondo assai difficile e complessa, tanti sono gli enigmi e le sorprese che presenta. Ad essa si rivolge ogni principiante perchè vi trova il vantaggio di avere delle tinte che non cambiano di tono mentre dipinge, e quindi egli crede di poterle sovrapporre, togliere e fondere a piacimento senza calcoli tecnici e costrizioni di tempo; li preferisce anche perchè i colori ad olio hanno l'intensità e lo splendore che più di tutti li avvicinano all'apparenza degli oggetti naturali, ma in fondo essi sono i più traditori ed i più ribelli.

Questi colori non sono altro in sostanza che delle polveri mesticate con un olio di rapida essiccabilità. Molti fabbricanti moderni non usano altro che olio di papavero, altri li mesticano con olio di lino o di noce, a cui, tutt'al più, aggiungono una più o meno grande percentuale di resina, di cera, di allumina, di balsami e di olio essenziale (3),

---

(1) Che ai colori mesticati con l'olio si aggiungessero altre sostanze pare confermato anche da quanto dice Lomazzo (1538-1600): « .... *olio di noce e di spica e d'altre cose* » ad ogni modo è bene non far confusioni tra descrizioni in cui si parla di vernici, e quelle in cui si parla di leghe per amalgamare o per intensificare i colori.

(2) Ogni giorno salta su un pittore che crede di avere ritrovato il vero procedimento del Van Eyck; anche oggi si legge infatti sui giornali che il Maroger di Parigi reputa di avere scoperto il segreto dei Van Eyck formando un'emulsione di olio combinato con l'acqua. Per informazioni più precise su tutto ciò che si è opinato sulla pittura ad olio si leggano i volumi di Eastlake, di Dalbon, di Walpole, ecc. ma soprattutto si rifletta su quello che riporta il Pacheco (*Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649) che « *le pitture del van Eyck devono ritenersi tempere poichè i restauratori lavando la famosa tavola di Gand ne sciolsero delle parti* » e su ciò che hanno scritto due grandi chimici specializzati nell'esame dei quadri e del materiale pittorico, anche se nelle conclusioni differiscono tra loro. Di fatto il Raehlmann è del parere che le pitture del van Eyck e scuola debbano ridursi a bianco d'ovo, gomma, resina, rosso d'ovo, colla e olio; eventualmente ad una emulsione oleosa d'ovo, mentre il Laurie opina che esse siano basate sull'uso di un balsamo (come la trementina di Venezia) sciolto in poco olio e forse bianco d'ovo; stabilendo che la sottopittura doveva essere di puro ovo e le velature di puro balsamo e olio.

(3) Non mancano fabbricanti che vi commischiano anche della paraffina, della ceresina, del sego. degli olî d'oliva e di pesce, dei grassi e le sostanze più incredibili; ora perchè i colori acquistino maggior consistenza, ora perchè possano durare a lungo senza guastarsi nei tubi, ora per guadagnare ancora di più. Di cera non ne mettono mai meno del 2 %, ma alcuni fabbricanti ne mettono delle quantità inverosimili, soprattutto

benchè la base sia sempre olio congiunto a del colore in polvere. Le paste colorate così ottenute hanno la proprietà di offrire una sufficiente densità opaca, qualora siano date a corpo, e di diventare trasparenti, quasi un vetro, qualora vengano applicate sottilmente e diluite. Ma questo appunto procura uno degli inconvenienti capitali di cui la maggioranza degli artisti d'oggi, o non sospetta affatto, o vi fa poco caso; e ciò è dovuto al fenomeno che seccando, anche discreti strati di colore, diventano poco per volta sempre più diafani, sia perchè adagiandosi si fanno più sottili, sia perchè gli olii di cui sono composti, ossigenandosi, acquistano una sempre maggiore trasparenza cristallina, cosicchè degli strati di colore che sembravano al pittore sufficientemente densi e che coprivano bene il sottostrato, diventano col passare degli anni talmente diafani, da lasciare intravedere gli strati sottostanti.

I pittori odierni che, come vedremo, preparano le loro pitture in rosso, in giallo, in arancio, onde ottenere quegli effetti complessi e quei bagliori dovuti alla luce del tramonto, o alla fiamma di un fuoco, dovranno fare i conti con il fenomeno di trasparenza dei colori che vi si sovrappongono e lavorare in modo da lasciare trasparire bensì la preparazione, ma in modo che questa non abbia poi a prendere il sopravvento e, peggio ancora, che non abbia a mangiare totalmente le sovrapposizioni. Dipingendo non ci si

---

nel vermiglione, nella lacca di robbia, nell'asfalto ed in tutti i colori che spandono e colano mentre sarebbe più sano usare dell'allumina assolutamente pura ottenuta per via umida, la quale forma una pasta incolore che non è nociva. Quando nei colori vi è molta cera avviene che l'olio filtrando per capillarità trapassa nella tela e lascia la cera alla superfice, per cui lo strato di colore che segue, non trovando che un piano ceroso contrario all'aderenza, facilmente o prima o dopo si staccherà. Sempre per causa della cera data alle mestiche, delle tele ad olio, con lo scopo di mantenerle morbide per lungo tempo, avviene che il colore si stacchi come un foglio di carta il quale si scolli, e molti pittori le evitano per questa ragione, preferendo loro le tele a gesso. Anche i balsami che stentano tanto ad asciugare, portano perniciose conseguenze alla pittura e l'ingialliscono, a meno che non se ne sia limitato l'uso al minimo.

Da tutto quanto si è detto si comprenderà facilmente come non debba essere salutare mischiare insieme dei colori di varie marche, poichè ogni Casa ha i suoi sistemi, i suoi segreti, e segue delle proprie teorie, all'infuori quindi della disonestà e del poco scrupolo di fabbricazione, i colori possono avere cattiva riuscita per incompatibilità di ricetta. Quelli ad essenza e resina non si debbono mischiare con quelli a solo olio ed anche quelli ad olio di lino è bene che non si mischino con quelli ad olio di papavero o con quelli ad olio di noce, malgrado che vi siano molti che usano farlo per timore dell'ingiallimento dei chiari, e che quindi macinino i colori chiari con olio di papavero e gli altri con olio di lino. Sempre per la divergenza di teoria e di opinioni molti fabbricanti mesticano i colori con olii misti a vernice, balsami ed essenze ottenendo un materiale che ha l'invidiabile proprietà di essiccare prima in profondità e poi in superfice.

Vi è poi chi sostiene esser meglio che i colori siano misti a vernici di copale o di ambra, mentre altri propendono per combinazioni di vernice mastice o di Dammar, alcuni affermano che gli oli devono essere resi siccativi con manganese od altro, mentre vi sono degli avversari che rigettano questi principi, sostenendo teorie contrarie; nè mancano coloro che persistono in teorie ormai sorpassate, contrarie alle recenti analisi chimiche ed alle moderne esperienze.

Ogni mercante od inventore, per far valere la propria merce dirà che ci son voluti 20, 30, 40, 50 anni di pazienti ricerche, prima di pervenire a scoprire i colori che egli vende, e che legioni di chimici si sono dedicate al loro perfezionamento ecc.; ma purtroppo salvo poche marche che sono capaci di vendere un materiale uguale, solido e sufficientemente inalterabile, la maggior parte di tutte queste vanterie, pur avendo molto di vero, non valgono ciò che promettono, anche perchè la loro fabbricazione poco per volta è diventata sempre più sciattata e poco scrupolosa.

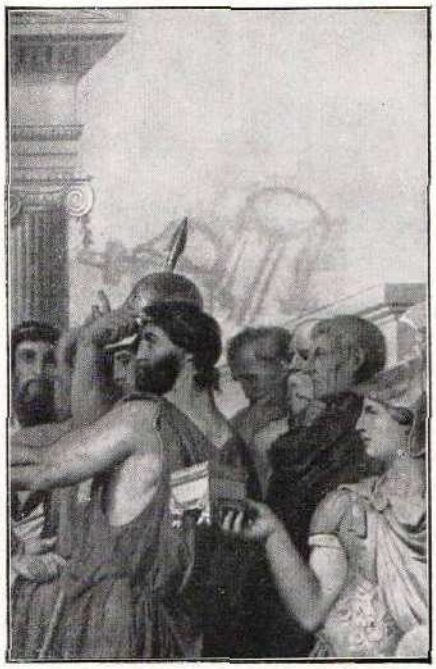
Gli antichi conservavano i colori mesticati ad olio entro pezzi di budelli, invece i moderni fabbricanti li vendono in tubetti di stagno, di lega più o meno pura, i quali a volte si ossidano ed alterano i colori, per cui bisognerebbe adottare dei tubetti di metallo inossidabile, e non limitarsi come fanno alcuni a verniciarli di dentro con vernici a spirito il che spesso è quasi peggio.

deve quindi abbandonare all'effetto momentaneo, ma riflettere ai cambiamenti che possono produrre le paste colorate in corso di tempo.

Guai al pittore inavvertito il quale, volendo cambiare il tono di una tela o mutare qualche particolare, non abbia la prudenza di grattare accuratamente queste parti asportando il colore sino alla tela, e guai se, grattandolo male, lasciasse delle macchie. Usando colori ad olio bisogna sempre rinnovare di sana pianta le parti che s'intendono cambiare o coprirle di spessissimi strati di colore, poichè le mutazioni operate con sovrapposizioni sottili, col tempo lasceranno vedere il di sotto, per cui un cavallo verrà ad avere sei e più zampe (1) come si può constatare in due celebri quadri del Velasquez (v. particolare del



VELASQUEZ: Ritratto d'Isabella di Bourbon (particolare).
Museo del Prado, Madrid.



D. INGRES: L'apoteosi d'Omero (particolare).
Museo del Louvre, Parigi.

« Ritratto di Isabella di Bourbon »), un cielo si coprirà di tripodi e di spade come nel quadro di Ingres (v. « l'Apoteosi d'Omero »), dei personaggi sani diverranno evanescenti a guisa di spettri come nella « Cena » di Veronese ed in un quadro di Hoock, oggetti di metallo acquisteranno senso vetrigno come nel « S. Bartolomeo » del Bronzino, oppure tutto un tempio riapparirà attraverso una muraglia come nella celebre tela di Sebastiano Ricci della Galleria di Vicenza e così via (2). Anche i toni dei colori sot-

(1) Il ritratto equestre di Filippo IV al Prado di Madrid lascia appunto vedere oltre le quattro zampe normali del cavallo, altre due zampe che sono dovute a correzioni insufficientemente coperte di colore. Senza dubbio Velasquez credeva di avere coperto le parti che aveva mutato, ma la trasparenza progressiva del colore le ha rivelate di nuovo.

(2) Altri piccoli fenomeni di trasparenza si troveranno nei quadri di Multscher e di Altdorfer del Kaiser Friederick Museum di Berlino, nelle « Virtù Teologali » di Raffaello, nei « Fiori » del Seghers, e nel quadro di Giovanni del Biondo della Galleria Vaticana, nella « Madonna Sistina » della Galleria di Dresda, nella « Salomè » di Tiziano della Galleria Doria di Roma, nella « Madonna » del Sodoma della Galleria Borghese, nel quadro « Venere che benda Amore » di Tiziano della medesima Galleria, nello pseudo Domenichino della Galleria Lichtenstein di Vienna, nella « Razza » di Chardin del Museo del Louvre di Parigi, nella « Madonna »

tostanti influiscono per la medesima ragione su quelli che vengono loro applicati sopra, e possono modificarli sia in bene che in male, ora esaltandoli ed ora smorzandoli o neutralizzandoli. Tutte queste alterazioni si verificheranno non solo con sovrapposizioni chiare su parti più scure, ma anche con sovrapposizioni scure su parti chiare e gli esempi che si sono dati spero che saranno sufficienti a richiamare l'attenzione del lettore su questo punto capitale, rivelandogli a quali conseguenze si può andare incontro.

Diventa evidente quindi che a qualunque costo ci si deve guardare dalle esecuzioni ripetute e ripestate che portano a risultati caotici e sporchi, per cui sarà necessario porre ogni cura nel precalcolare gli effetti immediati e futuri della pittura.

Applicando dunque strati insufficienti su fondi scuri, l'intero quadro in breve inscurirà. È bensì vero che Van Dyck, Terborch, Rembrandt, ecc. hanno dipinto anche su campiture e tele scure senza troppo gravi conseguenze, ma ciò è avvenuto perchè essi usarono il colore ad olio a tocchi e strati molto densi ed anche perchè sapevano mischiare sapientemente colla pittura a olio dei colori a tempera; ad ogni modo conoscendo *il fenomeno, non solo sapevano evitarlo, ma spesso sapevano anzi sfruttarlo* quando loro faceva comodo per ottenere maggiori o speciali effetti. Così la famosa « Venere » attribuita al Velasquez, che si trova nella National Gallery di Londra, ha delle carni luminosissime, perchè sotto di esse l'artista che l'eseguì lasciò intatta la preparazione a gesso e bianco d'argento della tela, mentre aveva passato un denso strato di terra rossa sulle parti che dovevano poi far da fondo, dove cioè voleva che per contrapposto i toni risultassero bassi e sordi (1). Altri quadri hanno delle parti preparate con lacca di garanza ovvero con giallo e con azzurro, ecc. sempre per lo scopo d'influire sui precalcolati strati che dovevano seguire, e così ottenere delle vaporosità delicate inattuabili in altro modo (2). Del resto anche l'usanza di campire le tele e le tavole con mestiche colorate e di tinteggiare i muri con colori che dovevano essere poi coperti da altri, hanno avuto sempre per base la conoscenza di questo principio; e se toni scuri a volte sono, in corso di tempo, riusciti dannosi ai quadri, i pittori che li usarono lo fecero soltanto in vista di effetti speciali di cui non sospettavano le conseguenze.

Molti altri scogli deve evitare l'artista che dipinge ad olio: premunirsi contro l'acidità degli olii (3) che farebbe screpolare e sfarinare il colore, guardarsi dal combinare

---

di Durer e nell'« Annunciazione » di Leonardo della Galleria degli Uffizi a Firenze, nel quadro del Barocci della Galleria Borghese di Roma. ecc. Abbiamo anche prove che i vecchi Maestri conoscevano questo inconveniente delle trasparenze e che grattavano le parti che cambiavano, ma alcune volte per troppa furia le asportavano male, per cui si possono vedere attraverso il colore, anche queste parziali grattature come nel quadro n. 194 del Museo di Messina e in diversi altri.

(1) Ricordare il fondo del pseudo Fra Bartolomeo a cui abbiamo accennato e ciò che si è detto della Madonna del Tiepolo (?) nella Prima Parte.

(2) Già i classici sapevano a meraviglia queste cose, di fatto in Aristotile troviamo scritto: « I colori possono vedersi gli uni attraverso gli altri, come sanno bene i pittori, così a volte passano un secondo colore che è più brillante su di un primo, ed usano questa pratica quando ad esempio vogliono rappresentare qualcosa che deve apparire nell'aria o nell'acqua ». Con tutti i colori si hanno questi effetti, ma più ancora con i colori ad olio.

(3) Lo spirito di vino è uno dei mezzi più efficaci per togliere l'acido all'olio. Se ne mettono 25 gr. in 100 di olio esponendoli al sole ed agitandoli due o tre volte al giorno. Questa cura snerva alquanto la composizione dell'olio, tuttavia è sempre meglio trattare in questo modo l'olio riconosciuto acido che usarlo alterato.

a casaccio i colori, alcuni dei quali non tollerano di essere mischiati con altri o di essere toccati con un ferro, evitare strati di troppo vario spessore e sovrapporre colori di troppa varia essiccabilità. Deve poi salvarsi dalla tendenza che si ha di abusare in diluitivi; i quali sempre ingialliscono od anneriscono la pittura, scompongono gli olii, producono delle fenditure, ecc. per cui si può ben asserire che non vi sia tecnica che dia più ansie e presenti più tradimenti di questa; tanto più che a volte delle alterazioni misteriose, di cui non sempre è dato scoprirne la causa, vengono ancora a turbare il pittore titubante e privo di cognizioni sufficienti.

OLII ED ESSENZE

Per prima cosa, a fine di ottenere una sana pittura, è necessario che gli olii con cui vengono mesticati i colori siano scelti fra i più essiccanti per se stessi ed accuratamente purificati (1).

---

(1) La purificazione degli olii si può ottenere in modi diversi. Quello usato da certi frati Gesuati (familiari del Perugino, XV secolo) *consisteva nel mettere una certa quantità* di olio in un corno che aveva un buco nel fondo (oggi si potrebbe usare un depuratore di vetro munito di tappo e chiavetta, e dopo aggiuntavi dell'acqua, l'agitavano fortemente. Dopo averlo così sbattuto lo lasciavano riposare e quando l'olio galleggiava nuovamente, eliminavano l'acqua la quale trascinava con sè la mucillagine che s'era separata dall'olio e depositata in fondo al corno. Essi ripetevano l'operazione sette e più volte finchè l'acqua sortisse chiara come ce la mettevano.

Questo sistema è molto faticoso e oggigiorno si potrebbe facilitarlo servendosi di una zangola mossa da motorino elettrico. Un'altro sistema antico era quello di compiere questo sbattimento introducendo nel depuratore dell'albume d'ovo, ovvero della colla le quali facilitavano l'operazione. Alcuni usarono anche tenere l'olio per due o tre settimane mescolato con acqua, sale, arena, agitando di tempo in tempo; poi lavavano l'olio con molta acqua tiepida servendosi del sistema che si è descritto, e così lo liberavano, sia dalla mucillagine che dal sale di cui non doveva rimanere traccia.

Un altro sistema semplice è quello di mescolarlo con neve, lasciarlo gelare, tenerlo in questa condizione più a lungo che sia possibile; si riporta quindi il recipiente in una camera calda affinchè disgeli tranquillamente. Man mano che si vedrà la mucillagine venire a galla la si toglierà e dopo alcuni giorni si decanterà l'olio a mezzo di stoppini, i quali messi in modo che non tocchino l'acqua travaseranno l'olio in un nuovo vaso e lasceranno indietro le parti acquose e tutti quei depositi che riuscirebbero dannosi alla pittura. Nel Manoscritto del De Mayerne si trovano diversi procedimenti di purificare l'olio di lino, uno di questi consisteva nel mischiarvi delle ceneri calde di legno di quercia e di tenerlo così per otto giorni, per poi filtrarlo e lavarlo. Un'altro sistema dice che era quello di mischiarlo con dell'albume e dell'acqua, *di agitarlo di tanto in tanto e dopo qualche tempo* decantarlo e filtrarlo. Ci si trova ancora quello di farlo bollire con della segatura di legno di salice, di schiumarlo, e quello di versarvi sopra delle briciole di pane scuro e dell'acqua agitando il fiasco tutti i giorni salvo poi, quando fosse purificato, a separarne l'acqua ed il deposito. Il sistema adottato da Van Dyck consisteva nello sbattere dei rossi d'ovo con dell'acquavite tridistillata, di unirli all'olio in un fiasco per qualche giorno. Alcuni altri che usavano il medesimo procedimento ve lo lasciavano per due o tre settimane. Questa ricetta fu comune anche ad Adam e quasi simile la si trova anche negli scritti di Pacheco (1571-1664) e di tanti altri, sebbene ora con aggiunte di semi di lavanda ora di qualcosa altro (il manoscritto del De Mayerne si può trovare riprodotto per intero nel IV tomo del BERGER, *Beiträge zur Entwickelungs Geschichte der Maltechnik*, München, 1909; PACHECO, *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649).

Dopo che si è depurato così l'olio lo si può raffinare esponendolo al sole ed all'aria in fiaschi ovvero in bacinelle coperte con un vetro posto in modo che l'aria possa entrare, ma non polvere. Questo trattamento rende l'olio più seccativo e denso ma nelle bacinelle vi deve essere un terzo d'acqua che va cambiata ogni settimana. Si può purificare l'olio anche per via di filtro di carta bibula attraverso cui lo si farà passare ripetutamente. *Durer lo filtrava facendolo passare sopra polvere* di carbonella, altri lo filtravano per una vescica piena di sabbia bucherellata con uno spillo nel fondo, altri ancora a mezzo di croste di pane, ecc. Ad ogni modo dopo questi filtramenti lo si metteva in una bottiglia e lo si lasciava esposto al sole anche

L'olio di noce (1) e quello di papavero (2) sebbene siano siccativi, lo sono meno dell'olio di lino e poi hanno meno corpo, soprattutto quello di papavero che è il più fragile dei tre, e non dovrebbe godere la simpatia che molti hanno per esso, per quanto non alteri le tinte chiare e delicate e si sappia che gli antichi pittori olandesi e fiamminghi lo usassero appunto per questo vantaggio. L'olio di noce anch'esso è molto buono ed oggidì a torto è meno apprezzato che pel passato, ma siccome l'olio di lino (3) oltre ad avere avuto il favore quasi generale degli antichi, alle nostre indagini chimiche moderne risulta il più solido, il meno solubile ed il meno facile a screpolare di qualsivoglia altro olio, bisognerebbe preferirlo anche per mesticare gli azzurri, i bianchi e le altre tinte delicate. Chi teme che questi ingialliscano alquanto, mescolandoli con questo olio giallo oro

---

per qualche anno affinchè depositasse completamente tutti i sedimenti. Bisogna qui far notare che non si deve esagerare con filtramenti ripetuti e soprattutto attraverso carboni animali, perchè questi rendono gli oli eccessivamente sottili. Certi pittori raccomandavano di esporre l'olio al sole di marzo e non d'estate perchè quando è canicola l'olio ingrassa subito e s'inspessisce perdendo la sua scioltezza. Cennini non fa queste distinzioni di epoche ma parlando di olio esposto al sole precisa che quando era ridotto a metà riusciva « perfettissimo ». Con l'ossigeno o con l'acido solforico, con calce viva ed altri forti agenti l'olio si depura e si chiarifica rapidamente (dopo lo si lava per liberarlo di questi ingredienti) ma tali violenze chimiche lo alterano, lo rendono fragile, e più facile ad ingiallire, per cui il beneficio momentaneo si cambia col tempo in un grosso guaio. In certe fabbriche lo si decolora anche con la luce di lampade di mercurio, lo si rende più essiccante facendolo attraversare da correnti d'aria, ecc.

Alcuni pensarono di distillare gli olî a mezzo di alambicco, ma tutti i pittori ad una voce disapprovarono questa pratica, e Lomazzo attribuisce a tal sorta di olî la rovina della « Battaglia di Anghiari » e della « Cena » di Leonardo.

(1) Per ottenere l'olio di noce Leonardo consiglia di sgusciare delle noci, tenerle sott'acqua finchè se ne possa togliere la pellicola e rimetterle quindi nell'acqua. Quest'acqua va cambiata ogni qual volta s'intorbida per 7 od 8 volte. Quando le noci si sono sfatte come una lattata, si distendono in piatti e si espongono all'aria libera finchè si vedrà galleggiare l'olio che si travaserà in una bottiglia a mezzo di stoppini.

Ezio, o Aetius, che dir si voglia (fioriva nel VI sec.), afferma che l'olio di noce era siccativo e che serviva per conservare a lungo le dorature e gli encausti.

(2) L'olio di lino e quello di papavero si possono ottenere pestando e bagnando leggermente i relativi semi, avvolgendo questo pestato in un panno per poterlo torchiare e farne uscire l'olio. Riscaldare il pestato è meno bene perchè si sfibra l'olio.

(3) L'olio di lino crudo deve essere di un colore giallo pallido e perfettamente limpido. Steso sottilmente su di un vetro deve essiccare in 48 ore circa. Si sofistica con olî di pesce, di sego, di semi, e con olii minerali i quali sono più o meno deleteri per la pittura. Si conosce la frode degli olii animali per mezzo del cloro che li rende bruni, oppure volendo provare l'olio con un rapido assaggio si usa una soluzione di nitrato d'argento al 25 % in alcool puro nella dose di 12 cmc. di olio in 5 cmc. di reattivo posti in un flaconcino immerso in un bicchiere d'acqua mantenuta in ebollizione. Se vi è olio di cotone il liquido annerisce, se vi è olio di papavero, di ravizzone o di colza il liquido diventerà giallo verde torbido, se vi è olio di sesamo diventerà rosso bruno. Un'altra prova si ottiene mettendo un pezzo di potassa in alcool, aggiungendovi 3 o 4 gr. d'olio da assaggiare, facendoli bollire un minuto e poi unendovi 3, oppure 4 cmc. di acqua distillata. Se l'olio è puro la soluzione rimarrà chiara, ma se contiene dell'olio minerale essa s'intorbiderà.

Facendo bollire 5 parti d'olio con 1 parte di lisciva di soda, se l'olio contiene olio di pesce diventa rosso. Si può conoscere ancora la frode dell'olio di sesamo se si mettono 2 ovvero 3 goccie di acido solforico nell'olio di lino da provare, si agita, indi si lascia riposare finchè si noteranno in esso due strati, uno oleoso e l'altro acido. Se l'olio di lino è puro lo strato oleoso sarà color rosso arancio, se l'olio è di papavero lo strato oleoso sarà color ciliegio chiaro, se l'olio è di noce lo strato oleoso sarà rosso ciliegia, mentre lo strato acido rimarrà in tutti e tre i casi incolore. Troppo a lungo si andrebbe qualora si volessero enumerare tutti i mezzi che vengono adoperati dai chimici per verificare la purezza dei vari olii, uno dei più comuni è quello di trovare l'indice di iodio dell'olio in esame, cioè trovare quanti milligrammi di iodio si trovano in mille grammi di sostanza grassa, poichè quello di un buon olio di lino è sempre superiore, mai inferiore, a 170; quello dell'olio di papavero va tra i 132 e i 138, ma come si vede si entra in un campo molto complesso e basterà avervi accennato.

si servirà (all'atto di usarli però) del famoso ed esperimentato segreto del Gentileschi che consisteva nell'aggiungere ai detti colori macinati all'olio di lino alcune gocce d'essenza di spigo (1). Non sarà male ricordare che i bianchi macinati con olio di lino, via via che passerà il tempo risulteranno più chiari di quelli macinati con l'olio di papavero i quali col tempo ingialliscono assai di più in confronto, ed essendo assai meno solidi, daranno sempre alla fine un risultato inferiore come provano le indagini chimiche presenti le quali, tra l'altro, lungi dal confermare che la causa dell'annerimento dei quadri sia dovuto all'olio di lino hanno provato invece che sono le vernici, soprattutto di ambra, i balsami, gli olii essenziali ed i sali di piombo che vi si mischiano insieme, quelli che li fanno annerire (2).

Si è già accennato in nota al modo di purificare gli olii tanto nel modo più primitivo (in fondo il migliore ed alla portata di tutti) che secondo i procedimenti adottati nelle fabbriche che ne producono gran copia. Ma bisognerà parlare di due opinioni diverse, una la quale proclama che l'olio di lino bisognerebbe fabbricarlo semplicemente pressando a freddo i semi di lino, mentre l'altra afferma che bisogna anche cuocerlo. La cottura rende l'olio più essicante e più denso però anche con una lunga esposizione al sole lo si può rendere molto spesso ed egualmente essicante sopratutto se nella bottiglia piena d'olio che si espone alla luce solare si è avuto cura di introdurre una certa quantità di bianco di piombo o di altro essiccante. Pure in antico lo si trattava col sistema della bollitura, e più che bollitura vera e propria dovrebbe intendersi una grillatura (3), rendendolo più essiccante ancora con l'aggiunta di varie sostanze chimiche

---

(1) L'olio essenziale di spigo produrrà l'azione di far affondare più o meno l'olio con cui sono mesticati colori e libererà questo da quel velo giallo prodotto dall'olio sopranotante. Spesso si confonde l'essenza di spigo con quella di lavanda che è una pianta assai simile, ma ciò non pertanto dà un prodotto con delle proprietà non identiche, sebbene venga usato anch'esso in pittura con scopo uguale. Ma di tutti questi olii esenziali compreso quello che si estrae dalle foglie di rosmarino, sarebbe meglio usarne il meno possibile poichè contribuiscono grandemente a fare annerire ed imbrunire la pittura e quindi sarà bene evitarli come diluenti dei colori e come dissolventi nella fabbricazione delle vernici, tanto più che sono assai facili ad alterarsi al contatto dell'aria e quindi ancor più pericolosi. L'olio essenziale di spigo viene adulterato *in diversi* modi e uno dei mezzi con cui si può riconoscere il genuino è quello di ungere un pezzo di carta con tale essenza e di esporlo vicino al fuoco; se è artefatto con olio grasso il pezzo di carta resterà trasparente, se è buono l'essenza evaporerà e la carta ritornerà naturale. Un altro mezzo per verificarlo consiste nel versare nell'acqua un po' dell'essenza da provare: se questo contiene dell'alcool invece di galleggiare imbiancherà l'acqua. Lo si falsifica anche con acqua ragia fatta passare sopra i fiori di spigo, mentre il vero olio di spigo lo si ottiene soltanto distillando dolcemente (non a fuoco nudo) i fiori per mezzo dell'acqua e raccogliendone l'olio natante. La distillazione deve essere perfetta se si vuole evitare la saponificazione. Ad ogni modo è bene che si sappia, che tanto dell'essenza di spigo che di quella di lavanda vi sono almeno due qualità. Quella che si raccoglie per prima dalla distillazione è la migliore poichè è la più pura e quindi la più adatta per scopi pittorici, la seconda qualità è quella che si estrae dopo, ed è meno buona.

(2) Alcuni credono che sia la pellicola lucida che si forma alla superficie, quella che ingiallisce molto e pensano quindi che togliendola si dovrebbe avere una pittura più luminosa e meno alterabile, e per ciò attendono che il dipinto sia ben bene asciutto ed allora con un raschietto affilato, asportano la pellicola grattandola accuratamente. Questo grattare la pellicola di un grosso strato secco di colore ad olio, dà alla superficie un carattere più granuloso che può servire anche a *far cambiare l'effetto* delle velature e mezze paste che vi si applicheranno sopra.

(3) Si sa che gli olii naturali appena riscaldati diventano già più siccativi, ma non bisogna sorpassare certi gradi di cottura; ad ogni modo cocendoli diventano assai più spessi e si può cuocerli fino a farli diventare delle vere vernici quasi solide. Il pittore che volesse fabbricare da sè l'olio cotto farà bene a servirsi di fornelli che combinati col matraccio non lascino passare le fiamme ed avrà la precauzione di riempire il ma-

tra cui il verde rame che probabilmente fu la causa principale di quei tenebrosi annerimenti che si riscontrano nei quadri di certi spagnoli e di Tintoretto. La paura che la cottura inscurisca troppo l'olio, ha fatto adottare l'uso di bollirlo con acqua, durante tre o quattro ore e di esporlo poi al sole per togliergli ogni traccia di acqua. Oggigiorno è uso comune di introdurre nell'olio, all'atto della grillatura, del solfato di zinco, dei sali di cobalto, dei sali di manganese, della polvere di ossa calcinate, dei derivati del piombo, della calce, della pomice, ecc. ma anche durante tutto il Medio Evo e la Rinascenza si sono usati questi stessi ingredienti nella cottura degli olî (3) e per il medesimo scopo.

---

traccio a metà, perchè l'olio, qualora ribollisse troppo, non abbia a spandersi, e ciò non solo per impedire che si guasti il prodotto, ma anche che ne avvenga un incendio. Una giusta cottura rende l'olio più essiccante, ma secondo il Ford essa risulta nociva all'olio non solo perchè l'imbrunisce, ma anche perchè dopo cinque ore di bollitura diventa meno essiccante di quello che ne ha bollite soltanto tre e che dopo otto ore di cottura l'olio diventa ancora meno essiccante. L'olio cotto non deve contenere parti acquose perciò sarà bene verificare se ve ne fossero riscaldandone una certa quantità fino a 135 gradi, se fa schiuma vuol dire che ne contiene. Cennini fa distinzione anche lui fra olio estratto a freddo e purificato, nonchè densificato col mezzo della luce solare e quello inspessito per via di bollitura stimando buono quello cotto, ma assai migliore l'altro. La cottura dell'olio di lino sarà perfetta quando lasciatane cadere una goccia sul fuoco questa s'infiammi senza crepitare. La cottura negli apparecchi moderni a mezzo di aria calda e di agitatori meccanici è migliore e dà un prodotto più chiaro. Se fosse condotta in modo lentissimo sarebbe ottima, però la cottura lenta essendo troppo costosa i fabbricanti cuociono l'olio con temperature che variano dai 130 ai 180 gradi, mai oltre i 220 o per tre ovvero quattro, cinque e più ore. La superiorità di molti olii inglesi è dovuta al fatto che essi vengono bolliti, si dice, per una settimana non sorpassando mai i 150 gradi, poichè a calorie più alte l'olio inscurirebbe e perderebbe le sue qualità essenziali. Anche gli olî cotti vengono lasciati riposare a lungo affinchè depositando le scorie si purifichino completamente. G. Van Eyck non sembra che abbia usato olî cotti ma Vasari dice di lui: « *trovò che l'olio di semi di lino e quello di noci bolliti con altre sue misture gli fecero la vernice che egli, anzi tutti i pittori del mondo avevano lungamente desiderato* » e se tale cottura non vale per Van Eyck, vale per provare le conoscenze del Vasari e del suo tempo.

(3 Difatto il famoso « oleum preciosum » non era altro che un olio cotto insieme a delle ossa calcinate (*bruciate talmente sino a diventare bianche*) e polvere di pomice a cui durante la cottura si era tolta con accuratezza la schiuma e quando l'olio era cotto e raffreddato vi si mischiava della copparosa bianca (un'oncia per boccale). Filtrato veniva esposto entro una catinella per circa quattro giorni alla luce solare prima di usarlo. Mesticando con esso i colori si doveva però aggiungervi qualche goccia di vernice. Il solfato di zinco conosciuto anche col nome di copparosa bianca nonchè di vetriolo deve essere secco, se non calcinato, altrimenti guasta l'olio.

Generalmente lo si metteva sul fuoco entro un cucchiaio di ferro e ve lo si teneva esposto finchè fosse secco e polverizzato. Si è attribuito l'uso di questo solfato di zinco al Van Eyck forse perchè di poi venne adoperato dalla maggioranza dei Fiamminghi e dei Tedeschi.

Anche l'acetato di piombo, il minio, la cerussa, il litargirio, in dose del 6 % meglio del 2 ovvero 4 %, per quanto l'opinione dei moderni chimici sia contraria al loro uso, vediamo dalle antiche ricette che furono generalmente usati come lasciarono scritto Volpato, De Piles, Lebrun, Canali, Baldinucci, ecc., per cui c'è da rimanere alquanto dubbiosi, e soprattutto sapendo che anche Rubens pare mettesse del litargirio nei suoi olii, ma a freddo però. Molti fabbricanti ed artisti usano introdurre negli olii o solo ossido di manganese (al 2 o 3 % o poco più) o solo ossido di piombo, ma pare accertato che con metà di quello di manganese e metà di quello di piombo l'effetto risulti migliore per quanto quelli a solo manganese inscuriscano meno. Non so se questo fatto sia in relazione a quello che unendo nella pittura ad olio, del bianco di zinco con quello d'argento (che è un derivato del piombo) si fa perdere a quest'ultimo gran parte della sua alterabilità. Galeno nel II secolo conosceva il sistema di far bollire gli olii con litargirio e cento altre documentazioni potrebbero ancora comprovarne il grande uso nell'antichità, ma volendo usare degli essiccanti è meglio limitarsi agli ossidi di cobalto e di manganese in piccole dosi. Non sarà fuori luogo ricordare ai fedeli ammiratori di ogni cosa antica che tra i vecchi Maestri vi erano quelli che preferivano il litargirio, malgrado il suo tono rossastro, ed altri la copparosa perchè non avendo colore non alterava le tinte. Gli antichi mettevano della terra d'ombra insieme agli olii che facevano cuocere la quale li rendeva essiccanti per via del manganese che essa contiene. Una ricetta moderna per rendere essiccantissimo l'olio è la seguente: olio parti 100, litargirio 10, terra d'ombra 1, e per avere l'olio più chiaro invece di litargirio mettere minio ed aggiungervi 1 parte di calce viva. A questo punto sarà bene aggiungere che il litargirio va tenuto durante la cottura dell'olio in un sacchetto che stia sospeso, trovando modo che esso non tocchi il fondo e non si ustioni.

Secondo l'Eibner, il Laurie (1) e diversi altri, l'olio olandese conosciuto in commercio col nome di Stand-oil sarebbe il migliore. Quest'olio vien fabbricato con uno speciale sistema di bollitura: facendo cioè passare dell'aria nell'auto-clave, e quindi scolorito mentre è ancora caldo, il che sembra gli faccia mantenere tutte le buone qualità e lo liberi da tutte quelle cattive, per cui la materia riesce solida, elastica, fa pochi movimenti nell'essiccare, ingiallisce appena, e sebbene risulti meno essiccante, spanda, ed anche sia più scuro dell'olio ottenuto in altro modo, rappresenta malgrado tutto, secondo i detti chimici, il campione più adatto per scopi artistici. Io non l'ho sufficientemente esperimentato per poter dare oggi la mia sia pur modesta opinione, ma senza dubbio è buono. Pel momento però la mia fede rimane ancora attaccata agli olii crudi, purificati con acqua pura, che non abbiano subìto il minimo riscaldamento, vecchi di almeno tre o quattro anni e chiarificati per via di esposizione alla luce solare (2); riconosco poi per ottimi quelli vecchissimi, nonchè quelli inspessiti al sole, benchè questi ultimi siano indubbiamente alquanto più difficili da maneggiare a causa della loro tenace viscosità. Il pittore, sia che macini e mestichi i colori da sè, sia che li comperi già preparati in tubetti dal mercante, dovrebbe sapere che le polveri colorate vanno macinate più o meno a seconda che si voglia dipingere a fresco, a tempera, ad acquarello, ad olio, e che il dosaggio tra colore e lega ha grande importanza per cui sarebbe desiderabile che assecondasse almeno l'opera del preparatore, il quale se è abile ed onesto, li ha calcolati secondo dei precisi intendimenti, e non ne deve distruggere la composizione aggiungendo a torto ed a traverso delle essenze, degli olii, delle resine, dei balsami, delle cere. Anche nell'abbozzare i quadri non si dovrebbe procedere illogicamente col formare la prima impronta a furia di lacche, di neri, di bianchi di zinco i quali stentano ad asciugare e darebbero un fondo troppo mobile; ma servirsi di terre, di bruni di marte e di bianchi d'argento che asciugando più presto daranno al primo strato una maggiore stabilità ed una base più solida. Bisognerà anche avere cura di far sì che la pittura risulti omogenea in modo che possa essiccare egualmente in tutta la superficie ed in tutto il suo spessore, poichè se uno strato (soprattutto se superficiale) asciuga più presto del sottostante, sarà costretto a seguire quest'ultimo nei suoi movimenti di assestamento, per cui essendo diventato già rigido non gli rimarrà che spaccarsi (3).

---

(1) EIBNER, *Über fette Öle*, München, 1925; LAURIE, *The Painter's Methods e Materials*, London, 1926.

(2) L'olio imbiancato si ottiene esponendo al sole per due o tre mesi dell'olio lavato. Alcuni per un periodo di tempo lo tenevano al sole con dell'acqua che cambiavano ogni tre giorni agitando sempre il flacone che li conteneva, diverse volte nella giornata e togliendo la mucosità che si formava tra olio ed acqua.

(3) Molti pittori che hanno qualche nozione di tecnica sono più desolati degli altri quando veggono apparire nei loro quadri delle fenditure di cui non sanno spiegarsene la causa. La colpa qualche volta è del materiale comprato che non è buono malgrado lo si sia pagato caro, e che porti una marca di fiducia (?), ma assai spesso la causa di queste fenditure sta nel mal regolato impiego di vernicette, di essiccativi e nell'abuso o nell'uso sbagliato che si è fatto dell'olio di papavero e di tinte chiare che lo contengono. Per rimediarvi si è consigliato di lasciare asciugare le parti screpolate e poi stuccarle con colla di caseina mista a dei colori in polvere, ovvero formando uno stucco di resina dammar (o mastice) e polvere di colore sciolti in fissativo da acquarello. Anche per questa operazione la dose tra polveri colorate e resina, varierà secondo i colori; per cui sarà di. 3 parti di vermiglione con 8 di resina in polvere, 2 parti di colbato e ½ di resina, 2 di lacca e 2 di resina, con tutti gli altri colori 2 parti di colore e 1 di resina. Però prima di applicare queste stuccature si inumidiscano i crepacci con della vernice da ritocco che farà fissare più solidamente il restauro.

Purtroppo malgrado le cure che si saranno avute per depurare, scegliere l'olio e tenerlo esente da sostanze che possono riuscire nocive a lui ed alle materie coloranti, esso ingiallirà alquanto (1); se poi la pittura fresca è tenuta all'oscuro od all'umido essa annerirà in modo sconcertante (2). « *Per questo male roditore* », scriveva Rubens, « *non vi è altro rimedio che esporre la pittura al sole* » (3). E già nell'XI secolo si conosceva l'influsso della luce solare sugli olii, tanto è vero che nel trattato di Teofilo si dice che la pittura ad olio devesi usare soltanto sugli oggetti che si possono esporre al sole e per quanto alcuni chimici abbiano riscontrato delle alterazioni debilitanti negli olii esposti al sole, tuttavia la documentazione di questa pratica presso i vecchi maestri, è ricchissima. Di fatto sappiamo che Maffeo da Verona, e Pietro Ulieric, mettevano le proprie tavole al sole. Tiziano faceva altrettanto (4). come comprova l'aneddoto che Vasari riferisce al Varchi nel quale si racconta che avendo Tiziano messo il ritratto di Paolo III ad asciugare sopra un balcone esso venne subito rimarcato dai passanti che scambiatolo per lo stesso Papa, veniva rispettosamente salutato; Lomazzo parla egli pure di un quadro di Cesare da Sesto che era stato posto al sole e la storiella del ritratto del servo di Rembrandt, e così tanti altri accenni, che si trovano qua e là nei libri, provano che questa pratica di esporre i quadri al sole ed alla luce (5) era familiare non solo in Italia ma

(1) Questo ingiallimento offende assai più i bianchi, i verdi e gli azzurri anzichè i bruni, gli aranci, ed i rossi sui quali lo si avverte molto meno, ma il solo olio di lino, in fondo, ingiallisce poco qualora sia purificato bene e ben fabbricato; ciò che porta a quegli imbrunimenti terribili che a volte fanno quasi scomparire la pittura, come di già si è fatto osservare, è l'aggiunta di cattive vernici d'ambra e di copale, di balsami, di siccativi, di essenze di spigo, di garofano e di lavanda mal distillati di cui ogni giorno più se ne rivela dai chimici la deleteria influenza.

(2) L'umidità intacca proprio l'olio dei dipinti, perchè lo penetra e quindi agisce in tutta la compagine della pittura qualora questa non sia difesa da una vernice veramente impermeabile. Per umido non va inteso il lasciare un po' di tempo i colori ad olio nell'acqua o il trattare gli olî con le necessarie lavature, ma s'intende parlare di quell'umido continuo che emana da pareti non sane o che è covato da ambienti chiusi che hanno poche aperture e poca luce, il quale a lungo andare compenetra lo strato di pittura secco, qualora non sia difeso da buona vernice. È interessante osservare come nei polittici siano più conservati gli sportelli perchè essi sono dipinti e verniciati sempre da ambe le parti mentre la pala centrale la quale è dipinta e verniciata solo nella facciata, presenta quasi sempre nella parte posteriore il nudo legno, e questo essendo indifeso, lascia penetrare l'umidità, che attraverso il legno finisce sempre per intaccare e rovinare anche la pittura.

(3) Di fatto in una lettera a Van Pieresc del 9 agosto 1629 scriveva: « *Se io sapessi che la pittura è ad Anversa, farei aprire la cassa per verificare se la tela si è guastata ed annerrita il che succede spesso ai colori quando essi sono tenuti chiusi in luogo buio e senz'aria.... qualora la riceveste in cattivo stato non vi è miglior rimedio che esporla spesso al sole, così sarà distrutto l'effetto del troppo olio che produce tali cambiamenti. Se poi la tela annerisse di colpo occorre esporla ai raggi del sole. È questo un rimedio efficacissimo contro questo male roditore* ». Ed in una lettera a Sir Carleton del 26 maggio 1618 lo stesso Rubens diceva: « *Oggi fa un bellissimo tempo pien di sole e salvo qualche eccezione le vostre tele sono tutte asciugate per cui le potrò imballare domani* ». Ed ancora in un'altra lettera: « *Con l'azione del sole e se il vento non solleverà polvere, la vostra tela sarà arrotolata fra cinque giorni* ». Anche nel manoscritto dei Mayerne (1620) si trova notato: « *L'olio di lino è il migliore, ma nella pittura diviene giallo; mettendo però il quadro al sole i colori diventano sempre più chiari, cosa che non arriva con l'olio di noce, nè con quello di semi di papavero.*

(4) Scritta a Venezia nel luglio 1568: « *La grandezza delle tele è causa che sia difficile smuoverle per esporle al sole, cosa che è necessaria poichè non potrebbero in altro modo asciugare certe parti dove ho impiegato molto colore* ».

(5) Sarebbe meglio esporli davanti ad una vetrata che sia volta a mezzogiorno coperta di fogli di carta bianca per non scaldare troppo la pittura e soprattutto se questa è su tavola perchè potrebbe spaccarsi. I dipinti ad olio su muro e i grandi quadri a tempera velati di colori ad olio, non potendosi trasportare, venivano spesso asciugati con brageri, per cui erano soltanto le pitture di piccolo e medio formato quelle che venivano esposte

comune in tutta Europa. Forse a questo proposito non sarà male ricordare che Apelle stesso soleva esporre le sue pitture alla luce ed al sole (1), che Van Eyck pure esponeva le sue prime tavole al sole e che era comune uso esporre al sole le tempere (2) a causa dell'olio poco essiccante che contiene il rosso d'ovo o di altre miscele oleose che esse contenevano o che vi si applicavano sopra. Anche qui i chimici moderni sono del parere che non è bene accelerare violentemente l'essiccamento degli olii con esposizioni dirette al sole (od al fuoco) poichè essiccando anormalmente alterano la propria sostanza, e le dimostrazioni che essi portano sarebbero più che convincenti, se non si avesse tutta questa documentazione contraria che ne diminuisce l'effetto. Ad ogni modo si dovrà sempre attendere che la pittura si sia asciugata ed assestata prima di esporla al sole, a meno che non vi siano cause così pressanti che obblighino ad agire come si può e non come sarebbe bene.

Il vecchio Cennini ed il buon Vasari dicono che i colori dovrebbero essere amalgamati con solo olio e non parlano di altri diluenti o correttivi (3). L'esame però delle antiche pitture e le numerose ricette che ci son giunte, danno troppe prove per dubitare che altre miscele, e sempre più complesse, non fossero usate miste con i colori ad olio ovvero combinate a strati alternati. Già nelle pitture dei così detti « primi oleanti » troviamo dei dipinti che presentano dei caratteri che non sono affatto quelli del solo olio. Per i più questi caratteri si dovrebbero ascrivere a quantitativi di vernice oleosa, mista ai colori ad olio ovvero a resine sciolte in una specie di trementina (4) coi quali si di-

---

al sole. Interessante sarà pure ricordare a questo punto che anche la luce della luna era utilizzata da certi pittori; di fatto si legge: « *La luna non ravviva meno i colori di quel che faccia il sole se dopo aver lavato e pulito il vostro quadro voi l'esponiate di notte (per due o tre notti) ai suoi raggi* ».

(1) Non certo li esponeva per sentirseli giudicare dai ciabbattini e da *tutti i babbei che passavano* per la strada, come si fa credere ai bambini da tempo remotissimo.

(2) Tempere diconsi delle pitture eseguite con dei colori mesticati con una soluzione di acqua e colla o con uova, o con gomme, a cui certe volte si aggiungono altre sostanze. Ma di tempere parleremo in seguito particolarmente e con più precisione, pel momento basterà questo accenno.

(3) Di fatto quando Cennini consiglia di aggiungere all'olio di lino inspessito della vernice liquida lo dice quando parla dei mordenti per fissare la foglia d'oro delle dorature, non quando parla di pittura per la quale precisa: « *Abbi tu olio di lino e di estate mettilo in un catino di rame o di bronzo.... e tienlo al sole; e sel vel tieni tanto che torni per mezzo è perfettissimo da colorire.... triando ogni colore con questo olio* » coi quali (colori) si può « *lavorare in muro o in tavola, che l'usano molto i tedeschi* ». In quanto al Vasari specifica che Van Eyck aggiungeva « *delle misture* » agli olii per farne una vernice da amalgamare ai colori, ma egli, come trattatista della pittura quando parla del sistema ad olio non fa accenno a misture di sorta.

(4) Plinio (I sec.) parla già della distillazione di una specie di trementina che dice tratta dal *balsamo* del pino, Cleopatra (III sec.), Marco Gracco (VIII sec.) descrivono la preparazione dell'essenza di trementina, nè mancano indizi che fanno sospettare che l'uso di essa a scopo pittorico fosse conosciuto assai prima della Rinascenza, sebbene sia soltanto nel XV secolo che i manoscritti cominciano a menzionare questi olii volatili. I pittori se ne servirono non solo come liquido per sciogliere le resine e formare una vernice di rapido essiccamento, ma anche come diluente dei colori onde poterli applicare più fluenti. Bene inteso che tutte le volte che si passerà con questa essenza, o con quella che si estrae dal petrolio (sia schiette che sotto forma di vernice) sulle parti del quadro che si è in via di ridipingere, bisognerà assicurarsi che il disotto sia sufficientemente secco senza di che potrebbe avvenire che l'essenza sciogliesse questo disotto guastando ogni cosa. Usata con molta moderatezza è utile, ma non deve essere ossidata e tanto meno essere arrivata a quell'ingiallimento che la indica come assolutamente impropria per uso pittorico. Il pittore potrebbe anche ridistillarla da sè sebbene sia un'operazione alquanto difficile e pericolosa, e siccome è facile trovarne di buona in commercio è inutile esporsi a questi incerti e basterà assicurarsi che quella che si compra sia autentica, di buona qualità e priva di acqua. Scoprire tutte le sofisticazioni è cosa estremamente difficile poichè ci si arriva soltanto a

diluivano i colori, secondo altri sarebbero dovuti a certi olii essenziali od eterei di petrolio (1), secondo altri ancora a resine sciolte nell'olio ovvero a pitture eseguite a tem-

---

mezzo di analisi chimiche perfette il che non è generalmente faccenda da pittore, per cui a provarne sommariamente la bontà basterà lasciarne cadere una goccia sopra un pezzo di carta asciugante e attendere che sia evaporata, se non lascia traccia, vuol dire che è buona, se avviene il contrario vuol dire che è ossidata. Church consiglia di gettare un pezzo di calce viva in ogni bottiglia e di filtrarla, col che si libera l'essenza dalle parti resinificate, ma meglio sarebbe acquistarne di distillata di fresco, e ciò tanto più che la calce come la potassa hanno la proprietà di saponificare gli olii. Si può purificarla agitandola con $^1/_8$ di alcool a 83° ma è meglio ridistillarla aggiungendo nell'alambicco un po' d'acqua. Più è distillata e meglio è. Non avendo la possibilità di assicurarsi della purezza di quest'essenza sarà più prudente comprare quella tridistillata che serve per uso medico, verificando però anche questa col metodo che si è detto sopra. Spesso col termine « acqua ragia » s'intende precisare un'essenza più rozza riservando il nome di essenza di trementina per quella bidistillata, ma molti non fanno tali distinzioni ed usano indifferentemente entrambi i nomi senza distinguerli. Secco Suardo dice che « *alcuni senza conoscerne il perchè, fanno distinzione fra l'acqua ragia e lo spirito di trementina. Ma in sostanza che cosa sono essi? Nè acqua nè spirito, bensì un olio etereo, ossia volatile, che emana dalle resine molli, dette comunemente ragie o trementine. Il nome trementina deriva dall'albero Pistacia Terebinthus che produce un'ottima resina fluida e secondo le stagioni una resina compatta detta ragia, per cui, benchè diverse in apparenza sono eguali in sostanza. Molte sono le piante che producono delle resine atte a cavarne l'olio etereo, ma la famiglia dei pini è quella che ne fornisce maggior copia: il pinus larix, dal quale scola quella conosciuta sotto il nome di trementina di Venezia; il Pinus Abies che dà quella chiamata olio d'abezzo; il Pinus Picea che rende quella detta trementina di Strasburgo; il pinus marittima dal quale deriva quella chiamata di Bordeaux; il pinus germanica che fornisce quella che proviene dalla Sassonia; il pinus balsamica che produce quella del Canadà ed altri* ». Contrariamente però a quanto asserisce il Secco Suardo la cui documentazione stessa prova che essendo varie le piante e differenti le sostanze che si estraggono secondo le stagioni, varie ne devono risultare le essenze, e di fatto ve ne sono di più o meno buone e non è detta ancora l'ultima parola su di esse. Ad ogni modo non è male sapere che « spirito di trementina » è quell'essenza che è stata rettificata, cioè distillata per due volte ed è questa sola che si deve usare a scopo pittorico. Il procedimento per ottenerla è il seguente: si fanno fondere in un alambicco ed a fuoco moderato (meglio a bagno di sabbia) le sostanze resinose che si tolgono dagli alberi insieme ad un terzo d'acqua, cosicchè l'olio essenziale che esse contengono volatizzando e passando poi per un serpentino mantenuto freddo dall'acqua corrente si condensi in liquido. Questo è appunto l'olio etereo: l'essenza od acqua ragia che dir si voglia. Il primo terzo che sorte dall'alambicco è ottimo, il secondo meno, il terzo si getta. Tale liquido può essere più o meno ben fabbricato e se la distillazione è troppo spinta si portano nell'essenza delle particelle più dense che stentano ad essiccare, paralizzano la siccabilità degli oli e fanno ingiallire maggiormente la pittura, per cui anche questa distillazione dovrebbe essere controllata quando si tratta di essenza che deve servire per scopo pittorico. Dopo questa prima distillazione, anche se ben condotta, il liquido ottenuto viene rettificato facendolo cioè di nuovo evaporare e ricondensare in maniera da ottenere lo « spirito (o essenza) di trementina ». Nel fondo dell'alambicco dopo avvenuta la distillazione rimarranno dei residui solidi che in commercio si chiamano Colofonia e più volgarmente Pece greca, i quali vanno gettati via anch'essi prima che raffreddando s'induriscano.

Da quanto si è detto si rileva che non bisogna far confusione nella lettura delle ricette tra « trementina » ed « essenza di trementina », la prima significando sempre un balsamo e la seconda un olio etereo. Rubens usava anch'esso, a quanto pare, l'essenza di trementina poichè nel manoscritto del De Mayerne si legge che « *Il Signor Cavaliero Pietro Paolo Rubens ha detto che bisogna che tutti i colori siano presto macinati, operando con acqua di ragia che è migliore e non tanto fiera come l'olio di spigo* » e in un altro punto del manoscritto dice che di tempo in tempo conveniva immergere il pennello nell'acqua ragia, affinchè i colori si distendano bene e non muoiano; ed in un altro punto ancora aggiunge che (sempre riferito a Rubens) usava della trementina di Venezia mista a petrolio fondendoli a bagno maria.

(1) Di questi derivati del petrolio il commercio pone in vendita diverse graduatorie, stabilite secondo la differenza di evaporazione che esse presentano, poichè quando si riscalda il petrolio grezzo fino a 150° ne evaporano gli eteri, la gazolina, la benzina, ecc. cioè le parti estremamente volatili; gli olii medi sono quelli che si formano riscaldandolo dai 275° ai 375°. Dopo questi si cavano gli olii da macchine e dai residui catramosi la vasellina, la paraffina, ecc. Gli oli medî, quelli cioè che più servono nella pittura più salgono verso gli eteri e più sono rapidi ad asciugare mentre più scendono verso gli oli pesanti e più stentano ad essiccare. Ecco perchè le essenze rapide si usano per vernici da quadro e da ritocco, mentre quelle più lente si adoperano per vernici da dipingere ed ogni qual volta si voglia ritardare che il dipinto si asciughi rapidamente. Gli eteri le essenze e gli oli essenziali di petrolio ad uso pittorico sono stati avversati da diversi competenti, ma nel contempo furono ma-

pera (di colla o di rosso d'ovo) e coperte di colori ad olio e resina, se non addirittura a delle tempere speciali nelle quali l'olio e la resina furono combinate con delle colle ed altre sostanze. Non mancano coloro che parlano di una pratica la quale consisteva nell'abbozzare con colori ad olio; e quando questi erano asciutti, fino al punto di essere ancora appiccicosi, vi ci si dipingeva sopra con dei colori metallici diluiti in sola acqua. L'olio dello strato inferiore essendo sufficiente a ritenerli. Qualunque sia pel momento l'opinione del lettore son certo che troverà interessante esaminare un po' tutti questi sistemi, misti o no, studiarne e conoscerne gli ingredienti, e ricercarne quanto è possibile la documentazione.

---

gnificati ed esaltati da altrettanti. I denigratori sono forse più nel vero perchè li accusano di contenere delle sostanze non volatili le quali prima o dopo imbruniscono e provano ancora che essi scompongono gli olî, che fanno precipitare le resine, ecc. Però vi sono tante qualità di petroli, quindi il loro valore a scopo pittorico può provenire non solo dai metodi di estrazione, ma anche dalle qualità intrinseche. Io ne ho trovati in commercio degli ottimi, ed anche tra gli eteri ne ho trovati di perfetti i quali non alteravano affatto i colori ad olio, anzi davano loro una solidità ed uno splendore a tutta prova. Purtroppo non sempre si trovano essenze ed eteri così buoni e spesso è proprio vero che anneriscono la pittura e le conferiscono un aspetto sordo e ingrato. Senza dubbio abusando di questi diluenti la pittura annerisce immediatamente e molto più in seguito, tuttavia usati molto parcamente e soprattutto assicurandosi per quanto è possibile, della loro purezza, non credo che riescano molto nocivi. Del resto anche l'essenza di trementina per quanto migliore, se usata in gran quantità distrugge le proprietà grasse dell'olio, ingiallisce col tempo ed arreca tanti altri guai. Generalmente anche i migliori prodotti ricavati dal petrolio contengono ancora della vasellina che è assai nociva alla pittura, ma possono contenere anche tracce di acido solforico. Queste si riscontrano immergendo un pezzo di carta di tornasole, se questa cambia colore il liquido è inutilizzabile. Altrettanto dicasi se essi contenessero degli acidi grassi gliceridi. Una facile verifica si può attuare lasciandone cadere una goccia su di un pezzo di carta bibula, sulla quale non devono lasciar traccia, ed una volta volatizzata non deve lasciare odore. L'olio essenziale di petrolio stenta molto ad asciugare quindi l'esperienza sarà più lenta da verificarsi, tuttavia la si potrà accelerare esponendo la carta al sole o vicino al fuoco.

VERNICI GRASSE E MAGRE

Circa le vernici l'Armenini che scriveva nel XVI secolo, dice che quelle usate dai Lombardi nonchè dal Correggio e dal Parmigianino, erano fatte a base di olio di sasso (leggi petrolio) e d'olio d'abezzo (1). La « vernice d'Italia » riportata dal De Mayerne consisteva di trementina, sandracca ed essenza di trementina; la « vernice grossa » di olio di lino e sandracca, la « vernice comune » di olio di lino e pece greca. Però sotto questi nomi passavano anche tante altre vernici fabbricate con altri componenti, e le italiane vere variavano ancora da quelle francesi e da quelle tedesche. Altre antiche ricette precisano che i componenti delle usuali vernici erano olii di lino, di papavero, di spigo, di noci, resine di copale, di mastice, di trementina, di sandracca, di ambra, sabbia, litargirio, copparosa, cera (2), tutte sostanze che ancora oggi (ed esclusivamente possiano dire) vengono usate da noi moderni per questo identico scopo. Gli ingredienti che oggi godono minor favore anche nelle ricette antiche si nominano più raramente, quali le resine di pino, d'incenso, di ginepro, di colofonia, l'olio di canfora, l'alcool, i balsami (3) ed in

---

(1) Per « olio d'abezzo » si deve intendere una specie di trementina di Venezia o di Strabursgo e non dell'*olio essenziale di trementina. La ricetta è di mettere in fusione tanto d'abezzo e tanto di petrolio.* In un vecchio trattato si legge che « la vernice d'olio di bez » secca al sole e senza sole, il che richiama alla memoria ciò che Vasari dice di Van Eyck il quale, come abbiamo già riportato, essendoglisi spaccata una tavola che aveva esposta al sole fece proposito di trovare una vernice che asciugasse senza sole. L'olio d'abezzo si falsificava con della trementina, ma allora seccava con difficoltà e male. Lo si frodava anche con resina di larice, ma la resina dell'abete è più amara ed ha più gradevole profumo. Del Correggio si è anche ventilato che usasse l'olio di abezzo del Tirolo, e che il Verri ne formasse uno con la resina tratta dagli abeti di Valtellina, la quale si assicura riusciva del pari bellissima. L'abezzo vero e puro è trasparente e lucido mentre il mastice è piuttosto opaco. Circa la dose altre ricette dicono che nello sciogliere l'abezzo si deve mettere più olio essenziale di trementina o di petrolio che abezzo e che è sufficiente un calore mite quale quello del sole, o della cenere calda, per renderlo vernice, mentre altre ricette ancora danno 100 gr. di resina sciolta in un poco d'olio e 100 di essenza.

(2) La cera per sè stessa è un'ottima vernice per difendere marmi, affreschi e pitture su tavola come provano numerosi esempi dai tempi più antichi fino ai tempi moderni però è molto sensibile ai nitro e ad altri agenti comuni che la saponificano, eppoi questa sostanza mista con colori ad olio o come componente di leghe o diluenti presenta a volte delle difficoltà di adesione sugli strati di colore a puro olio e quindi va o eliminata del tutto od usata in modo omogeneo in tutta la pittura ed in tutti gli strati. Recentemente si cerca di trovare il modo di usarla sia come vernice che come lega, ma finora con non troppo successo o per lo meno con quella perfezione che sarebbe desiderabile.

(3) Soprattutto dal 1700 in poi vi fu gran moda di introdurre nelle vernici e nei colori ad olio dei balsami di Copaive, del Perù, del Canadà, ecc. Ma oggi quasi tutti sono d'accordo nel rigettarli, perchè stentando a seccare paralizzano la regolare resinificazione degli olii e sono causa di fenditure e di annerimenti. Tuttavia tra i molti pittori che ne usarono troviamo Reynolds il quale ci ha lasciato delle tele conservatissime.

contrapposto i vecchi libri citano sempre per ogni dove la celebre « Vernice Liquida » di cui, sia per la solita imprecisione, sia per la solita incurante dimenticanza, non ci dicono quasi mai come fosse composta, e soltanto in qualche manoscritto troviamo delle rare ricette che passano sotto questo nome. Nel manoscritto bolognese (XV sec.) si parla infatti di una « vernice liquida » composta di 2 libbre di olio comune fatte bollire con 2 libbre di semi di lino fresco finchè si riducano a metà e mettendovi dento 30 spicchi d'aglio tagliuzzati sottili ed un po' di allume di rocca. Tolti dal fuoco, prima che si raffreddino, ci si aggiunge poco per volta 1 libbra di « vernice da scrivare » (1) ben pesta e quando il tutto è freddo 6 ovvero 8 albumi d'ovo sbattuti. La vernice così ottenuta va posta un giorno al sole agitandola di tempo in tempo, dopo di che la si conserva in flaconi tenuti al fresco. Nello stesso Manoscritto si trovano altre ricette di « vernice liquida » in una delle quali si consiglia di fondere a fuoco temperato della gomma di ginepro entro olio di lino e nell'altra di amalgamare a dell'olio di lino, dell'allume di rocca, del minio-cinabro e dell'incenso. Cosa strana, si consiglia poi di incendiare l'olio per la durata di tre « Pater » e di spegnerlo col coperchio. Pure nel manoscritto del De Mayerne (XVII sec.) troviamo due ricette di « vernice liquida », una contenente sandracca, ginepro ed olio di lino, la quale egli dice fosse usata dal Rossello, ed una seconda composta semplicemente di ambra sciolta nell'olio di lino. *Prese d'insieme q' este varie ricette di vernice liquida ci lasciano più*

Non sappiamo però se anche in questi quadri conservati egli si sia servito di balsami, nè di quali, o se lo fece soltanto in quelle che si sono più o meno alterate. Ad ogni modo anche il pittore Löffler che usò molto il balsamo di Copaive dopo anni di esperienze lo riconosceva per buono, i suoi dipinti rimanendo inalterati per decine di anni senza difesa di vernici. Molti ne mettono una certa quantità nelle vernici finali di mastice per togliergli alquanto della sua facilità che ha a screpolare ed i mercanti di colori ad olio in tubo ve ne mettono delle quantità considerevoli affinchè detti colori non s'induriscano guastandosi. ed una volta asciutti restino più elastici. Il Pettenkoffer usava il balsamo di Copaive per la rigenerazione dei quadri antichi alterati. ma non so se dopo tanti anni si sia notato in essi gli annerimenti che gli avversari rimproverano a *questo ingrediente. Contro l'azione sul dola dell'umido che penetra e guasta le pitture sarebbe un ottimo* idrofugo, ma bisognerebbe proprio sincerarsi che resista al tempo ed in questo senso le analisi più recenti dei chimici avrebbero invece provato che effettivamente si altera. Quello che è certo si è che ve ne ha di diverse qualità ed alcune sono decisamente pessime. Dal balsamo di Copaive si estrae anche un olio ed un etere che se è di buona qualità e qualora sia ben fabbricato pare che non produca disastrosi effetti, almeno io ne ho usato senza che finora abbia notato gravi inconvenienti. È prudente però diffidare anche di esso pur continuando pazienti esperienze. Una delle più comuni mistificazioni è quella di far passare per Copaive degli estratti del gurjum i quali, prima di tutto sono più bruni, mentre quelli estratti dal Copaive sono incolori. Ad ogni modo, buoni o no, tanto il balsamo che l'olio di Copaive vengono usati ad impedire che gli strati oleosi asciugando si raggrinziscano servendo come diluenti dei colori e delle vernici in sostituzione dell'essenza di trementina e nello stesso tempo per dare più consistenza agli olii ed alle essenze. Di vero Copaive se ne conoscono due sorta, il Para che è più fluido ed il Maracaibo che è il più denso, però basta lasciare all'aria libera il Para perchè diventi della consistenza del Maracaibo. L'essenza eterea che contiene questo balsamo svapora lentamente in confronto della essenza di trementina e Pettenkoffer ci informa che facendo bollire in una storta per un giorno del balsamo di Copaive e lasciandolo raffreddare esso mantiene ancora una consistenza oleosa, mentre le solite vernici di trementina si riducono a materia dura. Per riconoscerne l'autenticità il Pettenkoffer dice che unendovi un terzo del suo volume di una soluzione al 10 % di ammoniaca deve dare una soluzione chiara, come pure se vi ci si unisce un egual volume di alcool assoluto.

(1) Senza dubbio « vernice da scrivare » significa gomma arabica poichè nella ricetta che segue dove si parla del modo di fabbricare l'inchiostro si nomina precisamente la gomma arabica. Che questa gomma arabica fosse simile alla nostra od a quella che non si trova più sui mercati, non si può sapere ad ogni modo era una gomma. Anche Teofilo parla di una vernice formata di olio di lino e di gomma (arabica??, che egli descrive come una specie d'incenso) le cui proporzioni erano stabilite così: 2 parti d'olio e 1 parte di gomma.

che mai in dubbio ed in perplessità. Vernice (1) nel significato ristretto che questo vocabolo ha nel linguaggio artistico odierno, designa soluzioni di resine, di gommo-resine, di resino-gomme (2), se si vuole adottare anche questa terza distinzione. Purtroppo tali sostanze, siano esse tratte da alberi vivi, o trovate fossili (perchè originate da alberi antidiluviani) sono lungi dal soddisfare i desideri degli artisti, siccome però non se ne può fare a meno, bisognerà pur utilizzarle nel miglior modo possibile, di qui la cura che si deve avere di sceglierle, combinarle e scioglierle razionalmente. Avanti tutto pulizia e purezza, per il che, scelti i pezzi di resina tra i più limpidi e migliori si dovranno

(1) Le vernici che si usano in pittura si dividono in tre categorie: La prima comprende le vernici « grasse » composte di resine sciolte nell'olio di lino, di noce, di papavero a cui si aggiunge un dissolvente volatile ad esempio essenza di trementina od altra che abbia l'effetto di rendele più fluide ma che evaporando lascino poi la resina e l'olio uniti insieme in strato sottile ed omogeneo. La seconda categoria è quella formata dalle vernici « magre » quelle cioè formate di resine sciolte nella sola essenza di trementina od altro etereo, ovvero in alcool che volatizzando lascino soltanto uno strato di resina. Certi si servono di vernici ad alcool come vernicetta da ritocco (la vernice Soehnè è anch'essa a base di alcool) come pure per togliere i prosciughi nella pittura ad olio, ma si deve evitare in modo assoluto di usarle per questi scopi, poichè essendo insolubili nell'olio separano gli strati di colore con una laminetta vitrea che è isolante invece di essere connettiva. La terza categoria è quella delle vernici « miste » le quali sono composte di resine sciolte in dissolventi per metà volatili (cloroformio, etere, benzoina, diversi altri eteri di petrolio ed essenze) e per metà non volatili (olio, cera, ecc.). Le vernici grasse sono oggi quasi abbandonate come vernici da quadri finiti, tuttavia quella d'ambra sciolta nell'olio di lino serve ancora ad alcuni per intensificare i colori ad olio, mischiando vene in piccole quantità. I più competenti in materia oggigiorno sconsigliano di servirsi di vernice d'ambra e di quella di copale perchè ritengono facciano annerire e screpolare i colori, però non bisogna essere così estremisti e di fatto Prudhon si serviva di vernice di copale altri pittori si servirono di quella di ambra con lievi inconvenienti.

Non si dovrà mai confondere « vernice grassa » con « olio grasso » che può anch'esso essere usato come vernice, ma che è un termine col quale s'indicava un olio siccativo ottenuto con 1 libbra di olio di lino, ½ oncia di litargirio d'argento, ½ oncia di terra d'ombra, ½ oncia di talco messi a bollire a fuoco lento e schiumando finchè la schiuma diminuisce e diventa rossastra che è il segno che l'olio è cotto. Lasciar depositare e conservarlo in bottiglie piene, ben tappate, e tenute al fresco. Quest'olio non si usava mai puro servendo piuttosto per facilitare l'essiccabilità delle lacche, dei neri, della terra di Cassel, ecc. a cui se ne univa una certa quantità, ma mai col bianco d'argento, col giallolino, ecc. che sono già siccativi per se stessi.

Le vernici magre screpolano perchè sono poco elastiche soprattutto quelle a base di essenze di petrolio e di alcool per cui malgrado il grande favore che godono oggidì sono tuttaltro che perfette e non sarebbe male ritornare a quelle grasse o miste le quali stentano bensì ad asciugare, ma sono più elastiche e resistenti.

Diversi individui conoscendo un po' i componenti delle sostanze usate in pittura, pensano di combinarle facilmente, per cui sapendo che le resine si possono indurire con calce, con ossido di zinco, con glicerina, ecc. non indietreggiano ad aggiungere questi ingredienti nelle loro soluzioni, sapendo che le resine si possono produrre anche artificialmente a mezzo di fenolo, formolo, e di acidi od alcali, ovvero di naftalina ed acido solforico, pensano che unire queste materie con i colori si possano ottenere delle buone combinazioni e sapendo che gli olii sono in fondo degli eteri e della glicerina combinati con acidi organici grassi, che la cera è un etere combinato con un acido ed un alcool, e che gli eteri a loro volta sono le combinazioni di un alcool con un acido, non temono di unire l'alcool agli olii, le resine e l'aceto alle colle, la cera a tutti questi, ecc. formando spesso delle relazioni impossibili e prima o dopo deleterie. La chimica deve ancora progredire prima di permettere tante desiderate combinazioni e pel momento bisogna andare molto cauti e fidarsi soltanto di quei mezzi che vennero provati da lunga esperienza. Tentare sarà ottimo, ma la certezza deve essere basata su pazienti prove e controprove.

(2) In antico si chiamava vernice anche del semplice olio inspessito e forse anche l'« olio d'ambra di Venezia », secondo alcuni non era altro che olio, poichè pare che d'ambra non avesse altro che il colore, ma siccome si dice che era scuro e che lo si doveva purificare a mezzo di croste di pane o di polvere di mattone pestato prima di poterlo usare ed affinchè desse più splendore ai colori e facesse evitare i prosciughi è probabile che fosse proprio una vernice grassa di vera ambra ad ogni modo olii inspessiti e densi si adoperavano anche come vera e propria vernice con quasi identico scopo ed effetto delle reali vernici resinose.

previamente lavare con acqua (meglio ancora se con ranno e poi con acqua) spazzolando pezzo per pezzo onde liberarli da ogni impurità; quindi lavarli nuovamente con alcool od essenza di trementina per renderli immuni anche dalle parti ossidate. I dissolventi, cioè gli eteri, le essenze, gli olii, gli spiriti che servono a scioglierle dovranno essere a lor volta purificati e liberati di tutte le materie che possono riuscire nocive od apportare del torbido. Diverse sono le vernici che si fabbricano per i diversi scopi artistici, ma le più comuni sono quelle di Mastice (1), quelle di Copale, quelle di Dammar (2) (o Damar oppure Thamar come scrivono alcuni) e quelle di Sandracca (3), di Ambra, di Cautciù (4). La vernice Mastice magra, viene usata in genere come vernice finale affinchè protegga i colori dagli agenti atmosferici, ma si usa anche in piccole percentuali come rafforza-

---

(1) La vernice Mastice si forma mettendo a fondere in un flacone o matraccio delle lacrime di Mastice in altrettanta quantità di olio o di essenza di trementina. È meglio evitare di esporre il flacone (o fiasco che sia, all'azione diretta del fuoco per cui varranno tutte le regole che diremo appresso nella nota seguente quando si parlerà della vernice Thamar. Spesso diverse lacrime della reputata mastice non si scioglieranno perchè i mercanti la frodano con la sandracca la quale costa molto meno, ma fonde più lentamente. Non bisogna farvi caso e filtrare la soluzione prima che si sciolga anche la sandracca. Molte vernici antiche erano fatte di solo olio e sandracca ovvero di olio, sandracca e ovo, oppure di olio cotto litargiriato e sandracca. Anche nelle vernici di ambra spesso si aggiungeva della sandracca in polvere che andava messa quando la soluzione di ambra si era alquanto raffreddata. Per la qual cosa si deduce che la sandracca non è un ingrediente nocivo anche se meno fine. Prud'hon dopo aver scelte e lavate le lacrime di resina mastice soleva prima scioglierle in alcool, filtrarne la soluzione e lavarla sciacquandola ripetutamente finchè l'acqua ne riusciva limpida e non più imbianchita. La materia che ne risultava una volta asciutta la combinava con l'essenza ed attendeva qualche settimana prima di servirsene.

Le vecchie ricette di « vernice mastice grassa » raccomandano: olio di noce, poco allume di rocca in polvere e resina di mastice anch'essa in polvere; oppure: 3 di olio di lino, ½ di mastice pesto, un po' di allume e a volte piccole aggiunte di olio di spigo.

(2) La vernice Dammar anch'essa si ottiene mettendo a fondere della gomma Dammar scelta di pezzi grossi e chiari in altrettanta essenza di trementina sia esponendola in fiala al sole, sia ponendola accanto ad una stufa e sia a bagno maria agitando di tempo in tempo. In molte ricette la dose di essenza è raddoppiata. La fiala deve essere più grande del contenuto affinchè non scoppi ed una volta che la Dammar è sciolta ed amalgamata con l'essenza la si lascia riposare per alcuni giorni indi si filtra a mezzo di bambage. Questa bambage si porrà al fondo di un imbuto di vetro, comprimendola alquanto, poi ci si versa sopra la vernice da filtrare. Alcuni usano dei coni di carta bibula con ottimi risultati ad ogni modo nell'atto del filtrare si dovrà aver cura di osservare se la prima porzione che è passata attraverso la bambage è limpida poichè nel caso che non fosse perfettamente chiara si attenderà finchè dal filtro esca del liquido chiaro ed allora sollevando l'imbuto si riverserà in esso la porzione che ne è già uscita torbida dopo di che si sarà certi di ottenere una vernice limpidissima che non presenterà più sedimenti. Il metodo del bagno maria consiste nel mettere il fiasco o la fialetta che contiene gl'ingredienti, non direttamente sul fuoco ma dentro in un vaso più largo riempito di acqua, il quale è quello che va esposto al fuoco. Meglio usare invece del vaso d'acqua un vaso pieno di sabbia evitando che la sabbia si riscaldi troppo per non accelerare od intensificare l'operazione che è meglio si svolga in modo blando. Della resina Dammar ve ne ha di diversa qualità e di varia provenienza venendone da Batavia, da Pedang, da Borneo, da Singapore. Quella di Batavia Tipo A è la migliore, quella Tipo E contiene pezzi piccoli e molta polvere. La vernice Dammar è oggi poco apprezzata, tuttavia è una delle migliori perchè ingiallisce poco e sarebbe ancora migliore se fosse sciolta nell'olio.

(3) Si ottiene una discreta vernice fondendola con lo stesso sistema adottato per la Dammar e per la Mastice, ma queste sono migliori della Sandracca, ad ogni modo usare della Sandracca in lacrime fine e pallida, quella comune essendo rossiccia ed impura.

(4) Per questa vernice si prende una parte di gomma elastica tagliuzzata minutamente, la si mette in una fiala che contenga 6 parti di essenza di trementina e la si espone al sole o sulla stufa. Tale fiala deve essere molto grande perchè la gomma gonfia enormemente. Una volta sciolta la si lasci riposare a lungo e si filtri. Spesso si usa questa vernice mischiandola con la vernice Dammar a cui fa perdere tante cattive qualità. La guttaperca è quasi simile al Cautciù, ma è diversa sia per origine che per costituzione chimica.

mento della lega con cui si mescolano i colori tanto per dar loro più splendore. Ma sia in questo che nell'altro caso sarebbe meglio fabbricarla come si fece in Italia sin dopo il XVI secolo e cioè sciolta nell'olio di lino (1) o di noce, e risulterà tanto migliore quanto più sarà vecchia, purchè la si sappia premunire dall'acidità degli olii e dall'ossidazione dell'essenza di trementina (2). Le vernici grasse sono le più solide, però quelle di copale e d'ambra sono anche le più difficili a fabbricarsi non solo per i pericoli che esse presentano, ma anche perchè devono essere cotte nè troppo in fretta, nè in modo incompleto. Il metodo più antico (ed ancora usato) di fondere la copale (3) è quello di prepararla a diventare solubile per mezzo di una prima cottura « a sola » poichè fonderla insieme all'olio darebbe un prodotto estremamente scuro, dovendosi arrivare a delle forti calorie che farebbero più o meno bruciare l'olio. Anche la cottura « a sola » inscurisce la resina, gli fa perdere quello splendore che ha allo stato naturale e la rende bensì solubile, ma anche più friabile e sensibile all'umido. Qualcuno afferma di saper sciogliere a freddo la vera copale dura fossile (4) ma o ha qualche speciale se-

(1) Le vernici a base d'olio diventano spesso col tempo opache, scure, perchè si usa (e si è usato in antico) fabbricarle con degli olii troppo litargiriati o miniati perchè si trattano le resine con alcool amilico, acido nitrico, ecc. tuttavia fabbricate con olio ben purificato sono più elastiche e resistenti di quelle all'essenza anche se non così seccative.

(2) Ecco la ragione perchè le bottigliette in cui si conservano le vernici devono essere sempre ben ricolme ed ermeticamente tappate e quando se ne smezza una è bene passare il liquido che avanza in una bottiglietta più piccola e non tenerla così smezzata, poichè l'aria agisce subito in modo deleterio, soprattutto sopra le essenze a base di trementina e di spigo. Si deve evitare anche di chiudere le bottiglie, mentre la vernice è ancora calda perchè l'umido prodotto dal vapore altererebbe la vernice producendo diversi guai tra cui quel velo bianco-azzurro così difficile da combattere.

(3) Di copali ve ne ha tre tipi, distinti a seconda del loro grado di fusione: copali tenere (quelle che fondono facilmente), copali semidure (quelle che fondono tra i 100 e i 200 gradi) copali dure (quelle che fondono oltre i 300 gradi). I pezzi più belli delle copali dure-fossili dovrebbero essere soltanto quelli da usarsi per fabbricare le vernici a scopo artistico, ma troppo spesso si confondono o si frodano con secrezioni resinose di alberi viventi totalmente diverse dalla vera copale fossile per costituzione, essenza e colore. La migliore copale dura è quella di Zanzibar dall'aspetto di pelle di pollo, ottima è anche quella del Madagascar dalla superficie liscia. Anche le copali semidure si distinguono secondo il luogo d'origine: Angola, Benguela, Congo, Camerun, Kissel, Ackra, Colombia, Manilla, Kauri, Brasile.

(4) Tra gli altri, uno scrittore assicura di scioglierla a freddo riducendola prima in polvere finissima e poi immergendola per qualche settimana nell'alcool o meglio ancora nell'etere o nella benzoina, o nell'essenza di lavanda, avendo cura di tenere il flacone esposto al sole e di agitare sovente questa infusione. Quando la resina si è sciolta dice di aggiungervi della cera e siccome è necessario mettere nel flacone molta più essenza volatile di quel che serve per la soluzione, egli lascia poi aperto il flacone alquanto tempo affinchè il dissolvente messo in così tanta abbondanza evapori in parte. Coloro che usano etere e cloroformio non esporranno il flacone al sole nè agiteranno la miscela che esso contiene per evitare un'esplosione e devono anche stare in guardia a non respirarne le esalazioni. Che qualcuno riesca a sciogliere la copale non si deve escludere anche pel fatto quasi accertato che alcuni pittori antichi sono stati capaci di sciogliere persino l'ambra e quindi per loro sarebbe stato più facile sciogliere la copale dura. Può darsi che essi si limitino a scioglierne delle piccole percentuali e buttino via il resto, poichè il pittore può anche sorpassare sul lato economico mentre il fabbricante in genere deve fare i conti precisi sul reddito del materiale e sulla concorrenza. Ecco perchè gli antichi potevano attuare con mezzi molto più primitivi, delle ottime vernici stante che allora la fabbricazione non era un'industria e potevano quindi scegliere più accuratamente il materiale, cuocerlo e purificarlo con *quelle cure particolari e pazienti che la grande industria, per quanto faccia non riesce ad attuare. Diversi* scrittori hanno forse contribuito a radicare la credenza che le copali dure possano fondere a freddo, perchè avendo letto in qualche libro che spesso le si sciolgono a freddo nell'olio di lino, hanno dimenticato, o non hanno saputo, che si trattava di copali a cui si era precedentemente fatta subire la pirogenazione cioè una cottura « a sole » spinta fino al punto di fare loro perdere il 25 % circa del loro peso, per cui si aveva lo stesso

greto, o si accontenta di scioglierne una parte ovvero si serve di qualità dubbie (1) e tenere, poichè le dure ed anche le semidure non si sciolgono completamente altro che ad altissime temperature (2).

(*vedi nota 1 e 2 pag. seg.*)

risultato di quando le si cuociono nell'olio, poichè nell'olio si fondono soltanto quando con il gran calore hanno evaporato quegli olii essenziali che contengono. Vibert c'informa che con la copale che abbia perso soltanto il 10 % del suo peso qualora venga amalgamata all'olio di spigo si ottiene il famoso « siccativo di Harlem » il quale non sciogliendosi nè nell'olio, nè nell'essenza di trementina, nè nel petrolio, sembra seccare rapidamente, ma però non fa corpo con la pittura, per cui solidificandosi in lamine isolanti viene ad ostacolare l'ossigenamento regolare degli olii per cui si avrà, bensì un'apparente e rapida solidificazione della pittura, ma un conseguente ingiallimento ed annerimento della medesima e col tempo (a volte quasi subito) si spaccherà, si scaglierà, ecc. Qualcosa di simile del resto può anche succedere servendosi in modo poco omogeneo di medium da dipingere o da ritocco. La miglior pratica sarebbe quella di non usare affatto dei siccativi o tuttalpiù di metterne pochissimo con i colori che stentano ad asciugare (cioè coi neri, le lacche, ecc.), ma siccome molti pittori ne sentono la necessità anche per altre ragioni, bisognerebbe almeno che se ne servissero assai parcamente e soltanto negli strati inferiori della pittura, diminuendo regolarmente le dosi, mano, mano che arrivano agli ultimi strati, evitando poi di metterne nelle tinte che contengono bianco d'argento, il quale è già per sè stesso un potente essiccante. Già che si parla di siccativi aggiungeremo che il « siccativo di Courtray » è il migliore fra tutti, perchè pare sia ottenuto con dell'olio di lino entro cui si è fatto bollire per 5 ore dell'ossido di manganese e dell'ossido di piombo, i quali come si sa non sono altro che gli stessi ingredienti, sebbene in dosi più forti che molti fabbricanti mettono negli olii con cui macinano i colori. Alcuni pittori *temendo l'azione di questo siccativo usato puro se ne servono bensì ma aggiungendoci dell'olio di lino molto* stagionato o inspessito. Altri pittori, non amando i siccativi veri e propri, sogliono aggiungere ai loro colori qualche goccia di vernice copale o di vernice d'ambra, ma non evitano per questo la possibilità di guasti per le ragioni a cui abbiamo accennato sopra. Anche a questo punto ricorderò i risultati dei più autorevoli chimici odierni i quali assicurano che gli olii anneriscono fortemente a causa dei sali di piombo che si suole amalgamarvi. Ritornando al Vibert, sebbene egli riconosca l'impossibilità che si ha in genere di sciogliere a freddo la copale, dice però di avere un suo proprio segreto per sciogliere a freddo la parte normale di essa, quella parte cioè fra le tante che compongono un pezzo di copale (tutte differenti per colore, solubilità e resistenza alla fusione) che è fissa e stabile, quella che non è in via di trasformazione come le altre. Con questa resina normale liberata da tutte le parti acquose e dagli olii essenziali che essa contiene, egli assicura di ottenere una vernice incolore, dura, invariabile, che si amalgama facilmente, e sempre a freddo, con l'olio dei colori; e di fatto le vernici che offre in commercio la Casa per cui egli operava, sono buone, ma non credo affatto che contengano della resina copale; ad ogni modo in un volumetto réclame edito da Lefranc, si legge che « le vernici preparate sceondo i procedimenti di J. G. Vibert sono delle vernici a petrolio che hanno per base delle resine naturali di cui si eliminano prima di tutto ogni sorta di sudiciume, poi tutte le parti acquose ed olii essenziali che esse contengono ed anche le parti di esse alterate che non avendo la costituzione chimica regolare non possono dare dei risultati invariabili ». Le copali dure e fossili si riconoscono più per la forma che per il colore essendovene dei pezzi trasparenti ed incolori come vetro, ed altri gialli ovvero rossi e di un rosso più o meno scuro. La forma è difficile a descriversi per cui l'unico modo di fare l'occhio per individuarle è quello di esaminare le raccolte di resine conservate in qualche Museo di Commercio o di Storia Naturale e bisogna conoscerle bene, perchè l'inesperto si trova in balìa di ogni specie d'inganni facendosi passare per copali fossili tante resine che non sono non solo copali recenti, ma neanche copali. I dissolventi che più energicamente operano sulle copali, anche se non le dissolvono completamente, sono l'alcool che ne dissolve soltanto dal 73 all'85 %, l'etere dal 65 al 75, il cloroformio dal 69 all'86, mentre l'essenza di trementina non le intacca che poco o nulla. Nel commercio le vernici copali si distinguono in vernici « per esterno » che sono più fini e vengono fatte con copali dure a base di molto olio, mentre quelle « per interno » son fatte con resine semidure e con più essenza. Le vernici di poco prezzo non hanno di copale che il nome, poichè sono composte di molta Colofonia e di resine, essenze ed olii quanto mai scadenti. La dose per formare queste vernici varia alquanto: le copali dure hanno tra le 18 e le 25 parti di resina su 40 di olio di lino cotto o crudo, e 40 di essenza di trementina; quelle di copali tenere o di altre resine tenere tra i 20 ed i 45 di resina, e tra i 20 e i 35 di olio e 40 di essenza, le vernici « per finire » sono composte di: copale dura 20 parti, olio 40 parti, essenza 40 parti; quelle conosciute sotto il nome di « Flatting vernis » sono generalmente composte con la dose di 25 parti di resina, 25 di olio, 50 di essenza; quelle « per pavimenti » che devono essere molto dure hanno 24 di resina, 27 d'olio e 39 di essenza. Le vernici per pitture artistiche dovrebbero essere fatte di copali dure e fossili sceltissime e dovrebbero essere sciolte in olii ed essenze purificatissimi, mentre purtroppo per ragioni

Per cuocere la copale ci si serve di un matraccio di rame asciutto (3) meglio se di ferro-nichel ed a doppio fondo onde evitare il contatto diretto del fuoco, poichè quelli di rame coloriscono i vapori che esalano da queste resine. I vapori oggi si captano, si condensano per ricavarne un liquido oleoso giallo-verdastro che si utilizza per rendere più facilmente solubili le resine, salvo poi a ricaptarlo per altre operazioni. Di fatto mettendo a fondere sul fuoco una parte e mezza di resina fossile ed una parte di olio di copale, dopo che la copale si sarà sciolta, si continuerà a tenerla al medesimo grado di calore per fare volatizzare, quanto è possibile, detto olio (4) dopo di chè si passa la resina ai trattamenti che seguono.

Molte fabbriche moderne fondono le copali col procedimento dell'autoclave, cioè in caldaie ermeticamente chiuse munite di agitatore meccanico le quali permettono di riscaldare la resina unita a della naftalina, fino a circa 300° (per due ore circa) e con pressioni di 6 atmosfere. Dopo si elimina la naftalina a mezzo di distillazione e s'incorpora la resina che rimane con dell'olio (5). L'operazione vien regolata col termometro, col manometro e con l'orologio, ma per quanto la vernice risulti meno scura (6), meno fria-

---

di economia o per ingorda frode non sono sempre così. Le dosi variano da 340 di resina, 224 di olio, 340 di essenza, oppure 300 di resina, 100 di olio, 400 di essenza ed alcune volte vi ci si immischiano delle forti quantità di cera soprattutto quando essa serve per verniciare i quadri ultimati. Vibert dice che con l'olio d'ovo si può ottenere una vernice copale quasi incolore che non ingiallisce ed è più solida di quelle all'olio di lino, poichè tale olio resiste benissimo senza alterarsi fino a 370 gradi, cioè oltre al grado di fusione di questa resina.

(1) Anche in antico si deve avere scambiato una resina per l'altra; spesso di fatto, si trova citata la gomma arabica nel senso di copale, e sebbene l'antica gomma arabica fosse ben differente dalla nostra attuale non se ne deve aver potuto fare delle vernici come quelle descritte. Ma è inutile insistere sull'imprecisione della nomenclatura Medievale ed anche di quella susseguente.

(2) Violette che ha studiato accuratamente la fusione delle resine dice che le resine dure distillano a 360° e le resine semidure a 320, ma queste cifre vanno prese approssimativamente, poichè, come osserva Coffignier, esse variano da una resina all'altra. Cuocere le resine non è così facile come può sembrare, poichè se l'operazione non è stata ben condotta esse si scioglieranno poi male nell'olio. Se la resina non è stata sufficientemente cotta, la vernice risulterà tra l'altro opaca. Alcune resine abbisognano di un fuoco vivo per cui se sono cotte lentamente si formerà male la soluzione. Tra l'altro va ricordato che una resina dura che abbia perduto soltanto il 15 %, resta insolubile, quando ne ha perduto il 21 %, è alquanto solubile, e soltanto quando ne ha perduto il 24 % ovvero il 25 % diventa molto solubile.

(3) Alcuni l'usano anche di vetro, ad esempio un fiasco spagliato, ma questo è troppo delicato per delle operazioni violente come quelle che necessitano per fondere le copali, e poi sono poco maneggevoli quando son roventi e troppo sensibili agli sbalzi di temperatura.

(4) Alcuni fabbricanti a questo punto lasciano abbassare la temperatura a 280° e vi aggiungono poco per volta la centesima parte di glicerina; in ogni modo quando la resina si è sciolta vi mischiano a poco a poco circa il doppio di olio di lino caldo (a 150° circa) e continuano ad agitare, poi ritirano il matraccio dal fuoco e quando la vernice è sufficientemente raffreddata vi immettono dell'essenza di trementina in quantità più o meno approssimativa di quella che aveva l'olio, avendo l'avvertenza di lasciarla cadere in principio come una pioggerella poichè schiumeggerà e solo quando il calore si sarà calmato la si potrà versare più rapidamente. Se la vernice risulta troppo densa vi ci si aggiunge molta essenza, se fosse invece poco satura se ne mette meno. Quando nella vernice si mette molto più olio per renderla più elastica, bisogna cuocere la resina con esso più a lungo per dargli più corpo.

(5) L'olio deve essere anch'esso bollente quando lo si unisce alla copale fusa, ma va messo poco per volta dimenando continuamente affinchè s'incorporino bene, poichè l'olio essendo meno caldo della resina, messo in maggior quantità potrebbe raffreddarla alquanto e fargli perdere quella sua scioltezza, che è così necessaria affinchè possa amalgamarsi perfettamente con detto olio.

(6) Fabbricando delle grandi quantità di vernice, anche in altro modo, si ha sempre una materia più chiara. Per maggiori informazioni sopra la fabbricazione delle vernici il lettore può consultare i libri del Livache, del Lamoine, dell'Eibner, del Rizzini, dell'Andes, del Fornari, del Coffignier, del Violette, ecc. come pure quello del Bianchi se vuole occuparsi delle nuove vernici cellulosiche.

bile e perda meno in peso, il sistema dell'autoclave presenta degli inconvenienti che non sempre permettono una buona riuscita (1).

La vernice d'ambra è anch'essa una vernice formata da una resina fossile durissima. Se ne fa un uso limitato perchè questa vernice ottenuta a caldo risulta più colorata delle altre vernici, facilmente screpola, e si è riconosciuto anche che col tempo imbrunisce fortemente, perciò è meglio sfuggirla pel bene dei quadri. Una piccola quantità di vernice d'ambra unita ai colori ad olio può renderli più stabili, più essiccanti e conferisce loro uno smalto inarrivabile, ma col tempo purtroppo anneriscono più di quel che non avrebbero fatto se fossero rimasti liberi da tale miscela (2).

---

(1) Ma se anche con questi macchinari si potessero ottenere dei risultati sempre perfetti ed ottimi non sono certo alla portata di un pittore il quale se volesse fabbricare da sè una vernice copale dovrebbe limitarsi a farla come la facevano gli antichi maestri, non essendo poche, anche così, le precauzioni e le difficoltà a cui andrebbe incontro: Prima di tutto dovrebbe premunirsi contro le facili probabilità d'incendio operando sempre all'aperto ed empiendo i matracci a metà affinchè l'olio non trabocchi. Che pericolo d'incendio ci sia lo prova anche il fatto che a Parigi verso il 1800 fu interdetto ai pittori di preparare da loro stessi le vernici. Operare all'aperto sarà anche salutare perchè i vapori che si sviluppano dalla copale sono particolarmente velenosi e bisogna guardarsi dal respirarne. Il fornello dovrà essere regolabile e fatto in modo da evitare che le fiamme e le scintille escano intorno al matraccio il quale perciò dovrà adagiarsi perfettamente intorno al foro del fornello. Un grande scoglio pel pittore sarà quello di non far superare all'olio i 370 gradi oltre i quali esso si carbonizzerebbe. Per questo sarà utile servirsi di speciali termometri che reggano a grandi temperature e non fidarsi soltanto del popolare friggere delle croste di pane, delle penne di gallina od altro indice di quelli che si trovano nei vecchi ricettari i quali non sono atti ad assicurare un buon prodotto. Anche il tempo influisce sulla riuscita della vernice per cui si dovrà operare in giornate secche e non in quelle umide o piovose Per la qual ragione bisogna assicurarsi che anche le essenze, l'olio, le resine siano privi di parti acquose e che i recipienti siano asciutti. Si può predisporre le copali a fondere immergendole, in polvere impalpabile, nell'etere o nel cloroformio. Volendo scioglierle in essenze bisogna prima cuocerle « a solo » e poi a tiepido, scioglierle nell'essenza aggiungendovi sempre dell'olio di lino per renderle più solide e nel contempo meno rigide e meno taglienti. Cert'uni, come abbiamo già detto aggiungono della cera affinchè risultino più elastiche ed immuni all'azione dell'umido contenuto nell'aria. Quando le si fondono nel solo olio si porta questo alle calorie volute (150 gradi) e raggiunto il momento giusto vi ci si versa dentro, poco per volta, la copale già cotta e polverizzata, rimescolando regolarmente. Migliore metodo sarà però quello di fondere la copale in un recipiente e nel contempo riscaldare l'olio in un altro, in modo che la copale sia fusa allorchè l'olio è giunto alla voluta calorìa e versare questo su quella quando sia alquanto diminuita di calorie per non bruciare l'olio. La vernice sarà perfetta quando lasciatane cadere una goccia su di un vetro essa si rassodi in forma di dischetto limpido che si lasci penetrare dall'unghia senza rompersi e che non aderisca al dito che lo pressi. Se essa invece è torbida bisogna lasciarla ancora sul fuoco, se poi risulta dura e si rompe vuol dire che non vi è sufficiente quantità d'olio, se resta senza rapprendersi vuol dire che ve ne è troppo. Riconosciuto che la vernice è perfetta si ritira il matraccio dal fuoco (avendo prima avuta la prudenza di verificare che non vi siano alte fiamme) e si verserà in essa a poco per volta dell'essenza di trementina in quantità uguale al peso della resina. Amalgamata e raffreddata si tenga la vernice per parecchio tempo conservata in bottiglie chiuse esposte alla luce solare od al tepore di una stufa. Se il matraccio usato fosse di vetro bisognerà aver cura dopo averlo tolto dal fuoco di non deporlo su piani freddi nè esporlo a correnti d'aria che potrebbero farlo crepare, ma di tenerlo in ambienti tiepidi e poggiarlo su cenere calda o su panno riscaldato.

Molte ricette consigliano di aggiungere della canfora e del vetro pesto, ma per molti fabbricanti moderni questi due ingredienti risultano a lor detto assolutamente inutili, tuttavia il vetro pesto, se in soluzioni a freddo è proprio inutile, in quelle a caldo può non solo facilitare la soluzione mantenendo separate le parti disciolte da quelle che devono ancora sciogliersi e impedire che facciano conglomerato, ma per via dei sali metallici contenuti nel vetro, questi sciogliendosi ed amalgamandosi con la vernice gli conferiranno la facoltà di essiccare, soprattutto se sono dei sali di piombo.

(2) Il fabbricante Blockx ne mette nei suoi olii in dose del 5 %. Nei colori Mussini insieme all'olio sono pure commisti della vernice d'ambra, del balsamo di Copaive e della trementina poichè molti sono i fabbricanti che hanno fede in essa. Si riconosce la vera ambra gialla (quella grigia non ha a che vedere col materiale pittorico) dall'odore inconfondibile che essa emana qualora la si soffreghi, ed anche per la particolarità

Anche dell'ambra si assicura che vi siano stati alcuni che seppero fonderla a freddo; De Mayerne (1620) parla di un tale che la dissolveva appunto a freddo ottenendone una vernice chiara e trasparentissima. Secco Suardo (1866) precisa che un certo Colombini possedeva pure il segreto di scioglierla a freddo e che ne cavava vernice bella e limpida oltre ogni credere; Blocks (1881) pure assicura di saperla sciogliere a freddo, però quella che mette in commercio, sia perchè è bruna, sia per tutti gli altri caratteri ha l'aspetto di una vernice cotta. Tuttavia siccome non mancano altre assicurazioni di autori che dicono potersi ottenere della vernice d'ambra a freddo, non è improbabile che vernici d'ambra limpide e solide ottenute per via « a freddo » siano veramente esi-

---

che essa ha in questa condizione di attirare le particelle di carta a cui si accosta. L'ambra spalmata di sego e passata sopra la fiamma per alcuni minuti si può curvare, cosa che non si ottiene dalle imitazioni; del resto è anche facile riconoscere la vera ambra perchè spesso entro di essa si veggono degli insetti fossilizzati che ne provano l'autenticità. Un'altra assicurazione è data dal fatto che l'ambra non può saldarsi con sè stessa. Ciò non pertanto anche nei tempi antichi si confuse questa resina fossile con una specie di Sandracca che le assomiglia e la si confuse anche con certe copali per cui non si è mai sicuri quando nella letteratura delle vecchie ricette si parla di ambra, poichè potrebbe benissimo trattarsi di altra resina. Ad ogni modo volendo fabbricare della vernice d'ambra, si devono identificare i pezzi di vera ambra scelti tra quelli più limpidi, chiari e trasparenti (scartare *quelli rossobruno* e *quelli bianchicci*) *poi si cuoceranno come si è detto della copale.* Anche le cautele che si sono prese per fare la vernice copale servono per fare quella d'ambra; i gas dell'ambra essendo infiammabili, bisogna aver cura che non trovino modo di far vampa; anch' essa è meglio pestarla e macinarla (con acqua distillata) poi farla asciugare prima di fonderla. La dose in certe vecchie ricette è di 4 once d'ambra per libbra di olio, ma in altre varia alquanto. Una delle migliori, i cui particolari, potranno interessare maggiormente dice di mettere al fuoco in un matraccio 12 parti di ambra polverizzata ed inumidita di essenza di trementina (o di lavanda) e di rimescolarla servendosi di una bacchetta di vetro oppure di un bastoncino di legno secco. Meglio si può fare oggigiorno prendendo uno di quei bastoncelli di cemento refrattario che servono a rimescolare le fusioni metalliche dei crogiuoli, poichè il legno ed il ferro possono alterare la vernice. Nel frattempo intanto si saranno messe sul fuoco in un altro vaso 5 parti di olio di lino o di noce comportandosi in modo che l'olio bolla quando l'ambra si scioglie per unirli insieme al momento opportuno. Quando l'olio e l'ambra si sono incorporati si depone il matraccio sopra le ceneri e si mantiene poi al caldo di una stufa od al sole per lungo tempo.

Mettendo in un sacchetto dell'ambra polverizzata ed esponendola in un vaso chiuso ai vapori dell'alcool *dopo una settimana* di bagno maria mite (o come facevano gli antichi mettendo il vaso entro un letamaio in fermentazione) si otterrà un olio che si vedrà galleggiare sull'alcool. Un olio verdognolo si ottiene anche, distillando la resina ambra il quale serve come solvente tanto dell'ambra stessa che di altre resine.

Quest'olio di resina forse non è una scoperta recente, poichè probabilmente già lo troviamo citato ed utilizzato dal De Mayerne il quale dice che polvere d'ambra intrisa d'olio di spigo e poi con olio d'ambra a cui si sia aggiunto un po' di vernice da falegname (?) serviva a sciogliere l'ambra a piccolo fuoco (?) e che quando s'era sciolta ci si doveva immettere una data quantità d'essenza di trementina.

In un'altro punto descrivendo l'olio d'ambra dice che era una sorte di olio inspessito e che era torbido per cui lo si chiarificava con croste di pane, polvere di mattone. Aggiunge che serviva a verniciare i liuti e che per quanto rossa non guastava i bianchi nè gli azzurri.

Spesso nelle ricette antiche, si consiglia di unire alla formata vernice d'ambra (mentre è ancora abbastanza calda, ma non più come quando la si toglie dal fuoco) delle resine più tenere, quali la Sandracca o la trementina nonchè delle quantità di olio di spigo, affinchè la vernice risultasse più elastica. Si consiglia pure di amalgamarvi delle percentuali di litargirio d'oro ben lavato, od altro sale di piombo, onde renderla più essiccativa. Però anche a quei tempi non pare che tali vernici godessero di fiducie illimitate e di ammirazioni incondizionate e generali.

Giacchè abbiamo accennato alla sandracca ed all'olio di spigo per spiegare la loro presenza faremo notare che la sandracca si scioglie benissimo nell'olio di spigo, ma non così nell'essenza di trementina.

De Mayerne parla anche di un « olio d'ambra » proveniente da Venezia che dice usata dal Gentileschi e da diversi altri pittori i quali ne mettevano una sola goccia nei colori della tavolozza per impedire i prosciughi e per far sì che i colori seccassero bene. Ma quest'olio d'ambra doveva essere ambra sciolta nell'olio e non quell'olio che si distilla dall'ambra di cui abbiamo scritto or ora.

stite e la bellezza e l'inalterabilità di certe vernici che si ammirano in alcuni quadri starebbe a provarlo, ma qual che si sia la verità su queste rare vernici è certo che in genere per sciogliere l'ambra in modo completo è necessario, ed è stato sempre necessario, fonderla a grandi calorie poichè a freddo la si è potuta dissolvere soltanto parzialmente e con grandi difficoltà (1).

Una buona vernice per esser tale deve (2) asciugare perfettamente ed in modo piuttosto rapido, deve inoltre essere elastica, impermeabile all'umido ed ai gas atmosferici, non deve appannarsi, nè ingiallire troppo, per cui dovendosi far uso di vernici finali che difendano il quadro ultimato (e secco) bisognerebbe fabbricarle piuttosto all'essenza, ma miste di una certa quantità di olio poichè le esperienze provano che gli strati di colore ad olio e le vernici grasse a tutto olio, sebbene siano più flessibili, sono però permeabili e non resistono all'azione penetrante dei vapori acquei. Le resine ed i balsami disciolti in solo olio volatile, resistono a quest'azione, e per togliere la loro rigidità e dar loro un po' di corpo vi ci si aggiunge una buona quantità d'olio di lino, che tra l'altro impedirà il formarsi di quel velo bluastro che spesso appare sui quadri verniciati di fresco, dovuto all'assorbimento di umidità (3). Vedremo poi come e quando bisogna verniciare un quadro, pel momento dirò che non sarebbe male passare col dito su di esso un sottile straterello di vernice dura oleosa a base di copale sciolta in olio, e poi dare una vera e regolare verniciatura con mastice all'essenza mista di alquanto olio (4).

Di vernici se ne fabbricano di varia dose oltre che di varî ingredienti e qualità, secondo lo scopo a cui sono dedicate (5) dovendone combinare di quelle composte di

---

(1) Il cloroformio, l'etere, l'essenza di lavanda, sciolgono parzialmente l'ambra in polvere e soprattutto i due primi ma stentatamente.

(2) Esse raggrinziscono per mancanza di essenza e soprattutto se si sono incorporati degli olii non essiccanti. Perdono poi il loro brillante, si screpolano, si scagliano, se contengono della resina in eccesso.

(3) Per evitare questo inconveniente molti riscaldano alquanto la vernice prima di applicarla e mettono il quadro al sole o presso la stufa ma a volte ciò non basta poichè questi veli, imbianchimenti ed annebbiamenti delle vernici provengono anche perchè le fabbriche hanno usato gomme o resine scadenti, perchè le hanno cotte insufficientemente o vi hanno lasciato delle parti acquose oppure vi hanno amalgamato dei siccativi soprattutto se di piombo. Il fenomeno spesso si aggrava col tempo e può produrre la decomposizione ed il polverizzamento della vernice, tuttavia a volte una semplice esposizione al sole la può togliere. Anche gli antichi aggiungevano dell'olio nelle vernici all'essenza per ovviare a questo inconveniente.

(4) Non mescolato sul momento, ma incorporato quando si fabbricava la vernice, in modo che sia perfettamente amalgamato alla resina ed all'essenza, poichè è l'olio quello che dà elasticità alle vernici, e quelle a sola essenza non possono esserlo per cui risultano soprattutto inadatte come vernici di pitture su tela.

(5) Nel 1600 in Olanda per ottenere una vernice dorata grassa univano alla vernice d'ambra un'eguale quantità di aloe. Alcune fabbriche moderne si servono di ricette più complesse, una delle quali è la seguente: ambra fusa 135, sandracca 375, colofonia 375, aloe 180, olio cotto 3000, essenza 375. Quando vogliono una vernice dorata magra allora combinano: resina mastice 125, sandracca 125, colofonia 30, aloe 60, trementina di Venezia 8, essenza di spigo 180, e consigliano di usarla tiepida, in ambiente riscaldato, e su quadri che siano stati riscaldati o al sole o vicino alla stufa.

Anche nel XII sec. affinchè l'umido non potesse alterare la pittura le si dava sopra dell'olio di ricino previa esposizione del quadro al sole che riscaldandosi assorbiva meglio l'olio; « picturam ad solem perunge ».

Le vernici ad alcool generalmente son fatte di gomma lacca bianca sciolta nello spirito con la dose che varia dai 150 ai 250 grammi per litro d'alcool. Ve ne sono di quelle che contengono della copale cotta, del mastice, della sandracca, e di quelle che oltre l'alcool contengono dell'etere e del cloroformio, ecc. Anche coll'alcool si possono ottenere delle vernici dorate di cui darò la seguente ricetta: sandracca 62, mastice 30,

varie resine si avrà cura di sciogliere per prime quelle più dure e resistenti e poi mano mano quelle più tenere e facili a sciogliersi; fatto questo si filtra e si lascia depositare. Le vernicette « da ritocco » e « da dipingere », cioè quelle che servono per diluire e legare i colori ad olio, hanno dosi maggiori di essenza ed olio che non quelle per quadri finiti e bisogna usarle parcamente, oppure amalgamarle bene sulla tavolozza con i colori e distribuirne la medesima quantità su tutta la superficie del dipinto in modo che la pittura risulti omogenea nella sua massa e non con parti a solo colore ad olio ed altre a colore ad olio e vernicetta.

---

gomma lacca 125, trementina di Venezia 25, aloe 7, gomma gutta 30, alcool 720. Queste e tutte le altre vernici ad alcool non si possono affatto usare per verniciare quadri finiti ad olio e tanto meno per dipingere alternando delle applicazioni di vernice con degli strati di colore ad olio poichè non legherebbero, formerebbero degli strati isolanti che screpolerebbero e si staccherebbero in breve tempo. L'ho già detto, ma v'insisto ancora affinchè queste vernici non vengano mai usate con la pittura ad olio essendo destinate soltanto a verniciare tempere, carte, legni, metalli, ed acquarelli, oppure come fissativo per disegno qualora vengano *diluite convenientemente con molto alcool*.

La vernice a cera usata dal Celestini per conservare le pitture pompeiane, ma che può servire anche in strato sottile per difendere le vernici finali dei quadri ad olio, veniva composta sciogliendo della cera vergine purissima in alcool caldo. Filtrata sempre a caldo e lasciatala poi raffreddare ed evaporarne quasi tutto l'alcool vi aggiungeva dell'essenza di trementina. Passata la vernice sul dipinto la si lasciava asciugare, poi si riscaldava leggermente e si lucidava con un panno.

Molte celebri ricette di vernici per quadri sono formate di: mastice 24, trementina di Venezia 3, essenza di trementina bidistillata 72, fuse a bagno maria; oppure: mastice 170, essenza di trementina 510; oppure: mastice 180, vetro in polvere 90, essenza di trementina 420, esposti al sole ed agitati finchè il mastice si è sciolto per aggiungervi 90 di trementina di Venezia, lasciarvela incorporare e poi filtrare il tutto.

Una vernice fiamminga di cui si trova la ricetta nel Manoscritto padovano (XVI sec.) era composta di 2 parti di Sandracca, 2 parti di olio d'abezzo, 1 di Trenemtina di Venezia, o di Strasburgo, e quando erano liquefatte vi ci si aggiungevano 7 parti (in peso) di acquavite rettificata.

Un'altra vernice fiamminga era composta di mastice, cera ed olio, e si faceva così: la resina mastice veniva fusa con la cera nell'alcool poi gettata nell'acqua ed amalgamata a mezzo di spatole di legno indi si lasciavano asciugare e si conservavano sotto forma di bastoncelli. Quando se ne voleva fare la vernice se ne prendeva il quantitativo voluto e lo si faceva fondere a calore dolce insieme a dell'olio.

Quelle a base di mastice, trementina di Venezia ed essenza erano adoperate da Adam e da Hoogstraeten l'allievo di Rembrandt, quest'ultimo servendosene anche per ritocco, nonchè per dipingere poichè ne mischiava delle quantità ai colori. Ma non soltanto l'allievo benanche Rembrandt stesso, se si deve credere al pittore Mansaert, mischiava della vernice ai colori e così fecero altri e soprattutto Rubens.

La « Vernice d'Italia » di cui abbiamo già dato più o meno esattamente la ricetta era proprio fatta per dipingere, e *di aggiunte di vernice coi colori parla anche Vasari il quale dice che si usava eseguire la pittura « tenendo mescolato continuo nei colori un poco di vernice perchè facendo questo non occorre poi verniciarla »*.

Queste vernici e quelle a solo mastice ed a sola sandracca o a sola trementina di Venezia combinate con sola essenza si possono rimuovere facilmente e rinnovare. Però se la pittura è stata eseguita con delle velature è meglio prima difendere queste con un sottile strato di vernice copale ad olio (dato con le dita) che ingiallirà bensì alquanto col tempo, ma che sarà solido ed inamovibile, e poi applicare la vernice all'essenza.

Le vernici « da dipingere » hanno delle note ricette che stabiliscono le seguenti dosi e sostanze: trementina di Venezia 2, mastice 1, essenza di petrolio o di trementina 12; oppure olio d'abezzo 1, essenza di petrolio 1; ovvero mastice 250, ambra 125, sandracca 250, vetro pesto 500, essenza 3 kg. e ve ne ha pure di quelle che sono composte di mastice ed olio di noci, oppure di sandracca, mastice ed olio di noci, ecc. sempre parlando di quelle fabbricate senza segreti di fabbrica dai vari commercianti.

Una vernice da ritocco fu fabbricata con mastice sandracca colofonia, parti 2, olio di lino cotto parti 4, essenza di trementina parti 3; un'altra vernice con copale diluita in essenza. In genere però le « vernici da ritocco » essiccano più rapidamente di quelle « da dipingere » le quali devono permettere di modellare il colore nel fresco; ecco perchè quelle da ritocco hanno un'essenza più rapida ad evaporare. In molte vernici moderne « da ritocco » le resine che esse contengono si trovano sciolte in sola essenza di petrolio mentre in quelle « da dipingere » lo sono nell'olio essenziale di petrolio che è assai lento ad evaporare per cui non basta mischiare le due in maggiore o minore dose per ottenere dei medium di varia essiccabilità, poichè se unendo dell'essenza di

Quando la pittura ultimata sarà sufficientemente asciutta, cioè dopo un anno che la si è dipinta (e meglio due) va verniciata (1) *poichè la pittura ad olio non protetta* vien col tempo penetrata dall'umido e lascia appiccicare ogni sudiciume. Nel frattempo per non lasciarla allo sbaraglio degli agenti deleteri contenuti nell'atmosfera, ed in special modo in quella delle città moderne, alcuni sogliono applicare ai quadri una specie di verniciatura provvisoria di bianco d'ovo sbattuto insieme a 4 parti di zucchero, a 40 di acqua, e 40 di alcool, oppure, come faceva Poussin dando una mano di solo bianco d'ovo che poi si deve togliere prima di applicarvi la vera vernice (2).

Nel dare questa vernice finale (3) è necessario mettere il quadro precedentemente

---

petrolio si rende il colore più liquido, quando questo sarà volatilizzato rimarrà intatto l'olio essenziale il quale asciugherà lentamente secondo il suo solito.

Tra le ricette di vernici indicate per macinare i colori troviamo: mastice 144, trementina di Venezia 280, essenza di trementina 1000; oppure mastice — trementina di Venezia — elemi 100, essenza 200; *oppure mastice 250*, animè 250, ambra 125, sandracca 250, trementina di Venezia 375, essenza di trementina 3000; oppure, incenso 125, mastice 63, trementina di Venezia 187, olio 62, essenza 1000; oppure, olio di spigo 8, Elemi 8, trementina di Venezia 2, vernice copale ad olio 17, allungati con essenza, ecc.

Come si vede generalmente tutte queste vernici sono composte di resine tenere ed in parte piuttosto balsamiche poichè devono rimanere molto elastiche ed essere *molto chiare a fine di non alterare i toni dei colori*.

Seghers pare che usasse come diluitivo dei colori ad olio, della trementina di Strasburgo sciolta in olio di noce, e Van Dyck della vernice mastice all'essenza (1 libbra), che faceva amalgamare a fuoco lento per un'ora in olio siccativo (½ pinta). Tale olio, diremo subito, consisteva in olio di noce o di lino fatto grillare sul fuoco con del bianco di piombo e poi filtrato e lasciato riposare (non era buono che un mese oltre la quale epoca, secondo Van Dyck, perdeva le sue qualità). *Anche Cornelio Jansen sembra che adoperasse un olio simile.*

Molti consigliano di usare la vernice da ritocco per ogni cosa e cioè per togliere i prosciughi, per collegare uno strato con l'altro, per vernice provvisoria, ecc. ma anche in questo i pareri sono vari come gli effetti i quali sono però in rapporto alla maggiore o minore bontà delle ricette.

In commercio non mancano le « vernici opache » che servono ogni qualvolta si voglia verniciare un dipinto od un oggetto che si desidera *non troppo brillante. Tali vernici non sono altro* che delle comuni vernici a cui si è incorporata una abbondante quantità di cera e questo è il solo segreto che esse abbiano.

(1) I vecchi trattati non mancano di particolareggiare anche su questo dato e confermano « *d'indugiare un anno almeno dopo che si è colorita la tavola* » e di spalmarla « .... *distendendola sottilmente e bene* ». « *La vernice è un licore forte ed è dimostrativo e vuole in tutto essere ubbidito e annulla ogni altra tempera! E di subito come la distendi sul tuo lavoro, di subito ogni colore perde sua forza e conviengli obbidire alla vernice e non ha mai più possanza di andarsi ricreando con la sua tempera* ».

(2) L'uso del solo bianco d'ovo come vernice era conosciuto anche dai Greco-Romani che se ne servirono per le loro pitture murali e si usò anche nel Medio Evo. Per togliere questo bianco d'ovo si può usare dell'acqua tiepida, dell'alcool e della glicerina a meno che non sia stato mischiato a dell'acetato d'allumina, nel qual caso resta *insolubile*. *Ad ogni modo servirsi* del bianco d'ovo per verniciare un quadro ad olio non è la miglior cosa anche pel fatto che è poi difficile toglierlo proprio del tutto sia pure lavando il quadro accuratamente, perchè ce ne resta sempre un po', e qualora se ne metta troppo screpola e attraverso le fessure passano gli agenti deleteri che insidiano la pittura. Per rendere atto l'albume a formare vernice lo si deve sbattere finchè ha fatto una perfetta spuma la quale dopo che si è lasciata riposare per circa mezza giornata va *tolta poichè è solo il liquido* chiaro che si troverà depositato in fondo al piatto quello che si può applicare in strato sottile sul dipinto.

Il bianco d'ovo è stato utilizzato anche per dipingere, mesticando con esso i colori, ricordando però che dopo lo sbattimento ed il riposo lo si doveva allungare con altrettanta quantità di acqua. In antico vi mischiarono anche dell'acqua di rose.

(3) *Verniciare bene* un quadro non è cosa facile. In Cina ed al Giappone vi sono dei veri specialisti abilissimi e De Pereira dice che anche essi tengono la pittura preservata dalla polvere e dall'umidità prima e dopo la verniciatura, che la riscaldano al sole od alla stufa. Precisa che dopo intriso il pennello ne spremono il superfluo ed applicano la vernice in parecchi strati sottili piuttosto fregando che spazzando. Attendono che i singoli strati siano del tutto secchi prima di applicare il successivo e così seguitano finchè la superficie abbia *acquistato* una lucentezza uniforme. Questa pratica si dovrebbe seguire anche noi quando si usano delle vernici grasse.

sgrassato (1), lavato, ed asciutto (meglio se riscaldato alquanto alla luce solare) in posizione orizzontale. L'ambiente bisogna che sia asciutto, organizzato in modo che non vi abbia a circolare polvere e anche l'operatore e gli aiuti non devono muoversi troppo per non sollevarne. Il tempo deve essere bello, senza nebbia e senza vento. La vernice (meglio se anche essa è alquanto riscaldata, per le ragioni che abbiamo già detto), si può applicare distendendola con le dita, (col palmo della mano se è molto densa), oppure col pennello o con una spugna molto soffice, a seconda della specie, della consistenza, nonchè dello spessore che si vuole abbia lo strato. Usando una vernice all'essenza (2) si applicheranno come delle fasce (senza fregare agitatamente la pennellessa) (3) una accosto all'altra, evitando di salire e scendere con essa per non fare spumeggiare la vernice e guardando di tempo in tempo il quadro di sbiego per verificare se la si è data regolarmente o se vi sono dei salti e delle piccole omissioni che bisogna subito regolarizzare. Finito di applicare la sequela di fasce che formerà il primo strato, se ne applicherà una seconda sequela che incroci la prima e che formi un secondo strato. Dopo di che si lascia asciugare tenendo il quadro sempre in posizione orizzontale e quando ci si è assicurati che la vernice è asciutta lo si rimette a posto (4).

---

(1) Questo sgrassare si riferisce soltanto alla pittura ad olio. Per sgrassare una pittura ad olio bisogna irrigarla accuratamente con dell'alcool (o con della benzina, qualora sia molto asciutta), oppure si passa tutta la superficie con delle fette di patata cruda e si lascia che l'acidulità della patata agisca alquanto poi si lava, si fa asciugare e la si vernicia.

Nel Ms. di Padova si trova che bisogna lavare il quadro con una soluzione di allume di feccia e sapone nero bolliti in acqua, e quando la superficie lavata è asciutta si dà la vernice.

Molti, anche oggi, usano lavare il quadro con sapone sciolto in acqua tiepida e poi con acqua pura, ma forse è meglio utilizzare l'alcool o la patata e poi risciacquare la superficie.

(2) Le vernici magre cioè di resine sciolte in sola essenza, una volta asciutte formeranno uno strato vetroso che col tempo non può fare a meno di non screpolare. Saranno screpolature magari visibili soltanto con la lente d'ingrandimento, ma attraverso di esse l'azione dell'umido e dei gaz troverà la via di penetrare sino alla pittura. Il guaio diventa gravissimo quando per l'azione dei colori non ancora sistemati queste fenditure si allargano facendo sovente spaccare anche il dipinto

De Mayerne e diversi altri, antichi e moderni, sono del parere che è meglio servirsi di olio inspessito al sole su litargirio, ovvero aggiungere alle vernici ad essenza $^1/_3$ di olio, per renderle inalterabili, costanti e più resistenti all'umido.

(3) La pennellessa deve essere larga almeno tre dita e dopo l'uso, se si è usato della vernice mastice a sola essenza la si può lasciare asciugare così come è e conservarla riparata dalla polvere, poichè volendola usare di nuovo non vi sarà altro che farla rinvenire immergendola nell'essenza di trementina o nell'essenza di petrolio perchè ritorni morbida. ma se si tratta di vernici miste, allora bisogna prima lavarla con l'essenza poi con sapone ed acqua calda, indi ancora con acqua semplice e lasciarla asciugare badando che le setole restino ben diritte e non si pieghino.

(4) Abbiamo già detto che si possono applicare al quadro anche due vernici diverse, avendo cura di mettere la più solida e robusta di sotto in strato piuttosto sottile, ed attendendo che sia perfettamente asciutta prima di applicare la seconda. Vi sono certuni che per meglio difendere la pittura incerano il quadro davanti e di dietro. Lo strato anteriore di cera dato sopra la vernice, dopo 4 ore lo si strofinerà per darvi il lucido a mezzo di una pezzuola di lana. Alcuni altri verniciano il quadro con del solo « Ceronis » che si trova in commercio a cui dopo averlo applicato gli fanno il medesimo trattamento; oppure lo verniciano con una soluzione di cera vergine sciolta in olio di lino e poca essenza il che fa quasi lo stesso. Queste verniciature hanno il vantaggio di non far trasluccicare i quadri per cui è possibile vederli bene da ogni lato. Anche applicate su pitture recenti non producono spaccature nè formano veli. Volendo togliere il « Ceronis » o le altre vernici a cera basterà fregare leggermente la superficie con dell'essenza di petrolio o della essenza di trementina.

Verniciato il quadro nel modo che si è reputato il migliore ci si domanderà ancora se è bene o no mettere un vetro davanti alla pittura. Io propenderei per il si, non perchè il vetro possa favorire l'aspetto del

Uno scrittore recente parla come di sua scoperta circa una vernice finale formata d'asfalto sciolto nell'olio e diluito con essenza di petrolio o con essenza di trementina. Crede inoltre che questa fosse usata comunemente dai Veneziani i quali l'avrebbero ereditata dai Bizantini. Questa sarebbe secondo lui nè più nè meno che il famoso « Atramentum » di Apelle di cui Plinio dice che « *rendeva i colori più brillanti, li difendeva dalla polvere e che era applicato così sottilmente da non scorgersi che molto da vicino* »; però John fin dal 1836 aveva emesso l'ipotesi che questa famosa « vernice nera » d'Apelle fosse una soluzione di asfalto sciolto in essenza di trementina o di petrolio, ad ogni modo effettivamente chi non teme il colore bruno di questa vernice può servirsene direi con successo purchè lo strato sia oltremodo sottile (umettandone appena con le dita la superficie del quadro in modo quasi invisibile) onde evitare i grossi guai che procura questa materia traditrice ed instabile (1).

---

dipinto attenuando o nascondendo delle fatture un po'grossolane ed affrettate, ma perchè nelle città moderne piene di fumo o di polvere spesso un vetro è veramente salutare pel dipinto. È bensì vero che il vetro dà ombra, come una specie di velatura incolore, poi riflette i riverberi e straluccica, ma qualunque sia l'opinione su ciò, qualora si decida di mettere un vetro, bisogna metterlo in modo da non sigillare la pittura poichè l'aria deve penetrare ed una striscia di velluto è quel che permetterà all'aria di passare mentre contenderà l'ingresso alla polvere ed al fumo. Certo che con l'aria passerà anche un po' d'umido per cui bisogna stare bene attenti che per ragioni speciali l'azione di quest'umido non sia favorita dal vetro, nel qual caso bisogna subito toglierlo.

(1) Prima del Iohn il Requeno aveva già detto che i settecentisti davano delle patine ai loro quadri: « chi con asfalto, chi con pece o verderame, chi con aloe, chi con olio di terebinto.... » per cui....!! Questa resina fossile usata come colore ed in grande quantità fu la rovina dei quadri di tutta un'epoca poichè ha la triste proprietà di non potersi mai rassodare ed è quindi una materia instabile che al minimo calore cola. Inoltre usata a pasta si appanna e screpola, mentre se è usata a velatura sottilissima resiste, dà una bella tinta dorata molto cara agli amanti di patine e difende la pittura dall'umido e dai gaz nocivi. Le pessime qualità che ha come colore vengono aumentate dai fabbricanti i quali per renderlo più stabile e dargli più corpo vi aggiungono della cera e dei grassi per cui volendo servirsene sarà bene fabbricarlo da sè con del buon olio di lino e dell'autentico bitume giudaico di prima qualità. L'olio sarà bene che sia cotto con qualche essiccante. Un'altro modo di formare un'asfalto ad uso pittorico è quello di fonderlo a bagno-maria (o di sabbia) entro acqua ragia e trementina di Venezia aggiungendovi un po' d'olio e nell'usarlo un po' di vernice mastice.

I COLORI

Parlando dei colori diremo che è inutile ingombrare la tavolozza e la mente con un numero esorbitante di tinte. L'idea che hanno i principianti di poter così meglio scegliere l'opportuno e di evitare le miscele non ha valore pratico (1). I più grandi coloristi hanno sempre limitato la loro tavolozza ai colori più indispensabili e cionondimeno hanno saputo ottenere delle varietà infinite di toni e delle preziosità delicatissime. So bene che a volte un rosso indiano è quasi insostituibile e che un verde cobalto è meglio trovarlo fatto che combinarlo; così dicasi di tanti altri colori secondari, ma ripeto è sempre meglio non complicare le cose e cercare anzi di renderle più semplici che sia possibile. La nota che darò pur essendo a giorno delle ultime scoperte dei chimici non presenterà che i nomi di colori solidi e resistenti per la pittura ad olio e tra questi ognuno sceglierà quelli che più gli convengano. Avrei potuto allungare la nota citando il giallo di Mercurio, il verde di barite e tanti altri più o meno nuovi, che però essendo tuttora poco sperimentati li ho rimessi all'avvenire e tanto più in quanto sono quasi introvabili sul mercato.

Azzurri. — Azzurro ceruleo (Zincato di cobalto).
Azzurro celeste (Stannato di cobalto).
Azzurro di cobalto (Ossido di cobalto). Spesso i fabbricanti di colori ne distinguono due tinte una più chiara ed una più scura.
Azzurro di Lapislazzuli detto anche oltremare naturale. Ve ne ha varie tinte e graduazioni che vanno dal celeste cobalto all'oltremare ed al grigio azzurro (2).

---

(1) L'affannarsi come alcuni fanno sulla tavolozza stracarica d'infiniti colori, alla ricerca esatta di un freddino o di un dato caldo, pestando e ripestando con lo scrupolo di un neofita copista, non conduce mai a nulla di buono e tanto più che il colore non è luce ed il piano del quadro non permette incavi e rilievi effettivi per cui l'apparenza del vero si ottiene più spesso per quella intuizione geniale di chi persegue la pittura con una visione di blocco, che sente la vita palpitante della materia colorata, e non di chi si perde in scrupolosi assopimenti ed in abulici tentennamenti, poichè i colori spesso si completano e s'intensificano più per contrasti e sovrapposizioni che per miscela. Già ai tempi di Plinio si conoscevano i fenomeni dell'esaltazione reciproca dei colori per contrasto e quelli dell'irradiazione, cioè di quella fusione ottica che avviene nell'occhio dell'osservatore quando quardando dei toni distinti da una certa distanza, gli sembrano fondersi formando un tono unico. Ecco perchè a volte dei toni deliziosi ed intensi visti da lontano, qualora ci si avvicini al quadro si rivelano invece tocchi di tinte diverse messi uno vicino all'altro accostati o incrociati.

(2) Per ottenere questi azzurri si spezzetta la pietra lapislazzuli e la si fa arroventare in un crogiolo esposto su di un vivo fuoco affine di purificarla e renderla friabile. A questo scopo, nei tempi in cui si poteva ancora trovare facilmente della pietra di lapislazzuli e che se ne faceva comune uso, certi pittori solevano bruciarlo per ben 4 volte di seguito spegnendolo ogni volta in aceto bianco distillato, col che si otte-

Azzurro di Prussia (Cianuro di ferro).

Azzurro di oltremare (allumina carbonato di soda e zolfo) si altera facilmente a contatto degli acidi e si deve evitare quindi di usarlo con quelle tempere che contengono aceto. Anche di questo colore se ne pongono in commercio tre tipi: oltremare chiaro, oltremare medio e oltremare scuro.

BIANCHI. — Bianco d'argento (Carbonato basico di piombo) evitare di respirarne la polvere (1) quando la si macina perchè velenosa. Il migliore non è quello che si vende in pani ma quello in polvere. Si dice che i Veneziani lo tenessero per almeno un anno esposto all'aria (?) altri che il loro bianco fosse un composto di creta bianca e di bianco argento in parti uguali. Ulteriori notizie su questo bianco si troveranno sparse nel libro.

Bianco Permanente Solfogeno (Zinco e idrato di Bario) bellissimo bianco, assai solido, ma ostacola alquanto l'essiccamento dell'olio.

Bianco di Titanio (Ossido di Titanio) non si altera con nessuna miscela, ma è anocra poco conosciuto e poco apprezzato, forse perchè anche esso stenta ad asciugare.

Bianco di Zinco (Ossido di Zinco). È inalterabile, ma copre poco, ostacola l'essiccazione dell'olio e tende a scagliarsi.

Bianco misto (generalmente bianco di Zinco misto a bianco d'argento).

BRUNI. — Aloe. Leonardo ne parla con grande entusiasmo (2) ma è oggi completamente fuori uso, tuttavia pare solido e può servire per velature o per dare una certa patina dorata alla pittura.

---

neva maggiore friabilità e maggiore purezza per l'aumentata liberazione delle parti solforose. Dopo tale trattamento si tolgano i pezzi che sono azzurri dalle venature incolori e si triturino e macinino finchè diventino polvere impalpabile. Questa polvere una volta asciutta si amalgama ad una pasta composta di 3 parti di resina di pino, 3 parti di pece greca, 3 parti di cera vergine, 3 parti di trementina, 1 parte di olio di lino fusi insieme a fuoco lento (½ pasta e ½ polvere di lapislazzuli). Quando è alquanto raffreddata si getta nell'acqua poi con le mani unte di olio di lino se ne forma un pastello che si lascerà nell'acqua più giorni, dopo di che entro due catinelle di acqua tiepida si maneggerà il pastello finchè questo non darà più colore. La polvere di lapislazzuli si troverà depositata al fondo della catinella e liberatala dall'acqua si lascerà seccare.

Dal pastello si può ricavare ancora una cenere di oltremare aggiungendovi per quattro volte dell'olio di lino e facendolo liquefare a bagno-maria. Depositata che si sia la cenere, la si lava ripetutamente e si lascia seccare.

Nel Manoscritto bolognese del XV secolo pubblicato a cura di Guerrini e Ricci si possono trovare varie altre ricette relative alla fabbricazione di questo colore, alla sua macinatura ed alle altre minute particolarità che si devono osservare per avere un buon azzurro di lapislazzuli, ma trovo inutile dilungarmi ed a questo libro invio il lettore desideroso di altri particolari.

Comprando il colore in polvere dai mercanti e volendone riconoscere la autenticità si potrà scioglierne un po' nell'acido nitrico. Se si riduce in cenere senza lasciare residui colorati, nè azzurro scuri, nè rossastri, nè giallicci che indicherebbero delle sofisticazioni con azzurri di Prussia o di cobalto o di rame, vuol dire che è puro e vero. Un'altra prova è quella di metterne un po' in un cucchiaio di ferro di farla arroventare e poi raffreddare; se è autentico lapislazzuli non deve cambiare colore. Vi sono altri mezzi di verifica ma più complessi e quindi mi limito a questi più semplici.

(1) Si dovrebbe stare attenti e non respirare non solo la polvere del bianco d'argento ma anche quella di tanti altri colori, e, sia nell'atto di versarle, sia nel macinarle, sia quando si frega con carta vetrata sulle pitture asciutte che ne contengono onde appianarle.

(2) Leonardo parlando del verde rame scrive: « *ancorchè tal colore sia messo a olio, se ne va in fumo la bellezza se esso non è subito verniciato; e non solamente se ne va in fumo, ma se esso sarà lavato con spugna bagnata di semplice acqua comune si leverà dalla tavola dove è dipinto* ». Sebbene gli acetati di rame abbiano la facoltà di distruggere il corpo degli olii e quindi possa verificarsi quel fenomeno, non si deve prendere alla lettera ciò che dice Leonardo. Anche Secco Suardo scrive in proposito che: « *col rispetto dovuto a Leonardo ed a Palomino* (che ripetè ciò che scrisse Leonardo) *questo colore quando è macinato con l'olio non si scioglie* ». I pittori che l'usano e l'usarono (malgrado che i chimici lo vietino e in ispecial modo se mischiato con altri colori) vi aggiungono un po' di vernice mastice e pochissima cera (meglio se vernice mastice all'olio e poca allumina) come fanno per altre ragioni con la lacca di robbia. La descrizione leonardiana continua « *Se sarà misto con l'aloe camellino, esso verderame acquisterà gran bellezza, e più ne acquisterebbe col zafferano se non se ne andasse in fumo. E di questo aloe camellino se ne conosce la bontà quando esso si scioglie nell'acqua vite essendo calda, che meglio lo scioglie che quando essa è fredda. E se tu avessi finto un'opera con esso verde semplice e poi la velassi sottilmente con esso aloe sciolto in acqua, allora essa opera si farebbe di bellissimo colore: ed ancora insieme col verderame e con ogni altro colore che ti piacesse* ».

Bitume detto anche Asfalto o Mummia. Vedi indice. Come colore è oggi generalmente sfuggito, e e con ragione, tuttavia gli antichi fiamminghi se ne servivano (fuso con olio litargiriato o comunque siccativo) per fare le ombre e come si ricorderà è quasi certo che l'usarono Leonardo, Raffaello e Fra Bartolomeo. Lomazzo lo mette nella sua nota dei colori e precisa che esso serviva a dare il lustro ai capelli biondi e castani invece del più comune bruno misto a lacca.

Bruno di Marte (Ossido di ferro precipitato).

Bruno di Robbia (Alizarina, cioè principio colorante estratto dalla radice della robbia) (1).

Bruno trasparente (Ossido di ferro calcinato).

Bruno Van Dyck (Solfato di ferro calcinato).

Terra di Cassel (è una terra naturale). Da diversi si reputa che si alteri sempre, da altri invece la si ritiene buona purchè di ottima qualità e l'adoperano tanto da sola che con la lacca, e meglio per ragioni di essiccabilità, con del cobalto. Indubbiamente però impallidisce quando è mista al bianco d'argento.

Terra d'ombra (è una terra naturale). Ve ne ha delle qualità buone ma è meglio non usarne o servirsene soltanto a velature, perchè, ha il torto di penetrare col tempo i colori che gli si sovrappongono.

Terra d'ombra bruciata (è la sopradetta bruciata).

Terra di Siena bruciata (non è altro che la terra di Siena naturale dopo esser stata bruciata).

GIALLI. — Aureolina (Nitrite doppia di cobalto e potassio). Ha color limone, ma se è mal fabbricata acquista un colore giallo brunastro nel qual caso va gettata via.

Giallo di Stronziana (cromato di Stronziana) per alcuni questo colore è alterabile, mentre se è ben fabbricato è indubbiamente ottimo.

Giallo arancio, Giallo limone, Giallo medio, Giallo scuro } (Sulfuri di cadmio) quello limone generalmente non è abbastanza resistente.

Giallo di Marte, Giallo arancio di Marte, Giallo bruno di Marte } (Ossido di ferro precipitato o terre naturali che ne contengono).

Giallo d'oltremare (Cromato di Bario).

Giallo trasparente (Nitrite doppia di cobalto e potassio).

Giallorino o Giallolino o Giallo di Napoli (Antimoniato di piombo). Se si trova puro, usarlo nelle preparazioni, ma difenderlo con delle velature, perchè si altera facilmente. Per questa ragione molti fabbricanti mettono in commercio delle imitazioni composte di bianco di zinco, giallo di cadmio ed ocra gialla che sono più solide (2).

Ocria gialla, Ocria d'oro, Terra di Siena naturale } Sono terre naturali originate da ossidi di ferro. Ve ne ha delle ottime qualità tuttavia dovrebbero essere tutte esposte al sole in strati sottili ed allo stato umido, affinchè acquistino un tono che non abbia più a montare come avverrebbe se non si facesse subire questo trattamento.

---

(1) Gli estratti dalla radice di robbia l'indaco e l'aloe sono i soli colori vegetali che vengano ancora usati dai pittori moderni, poichè sono i soli che quando sono di buona qualità siano resistenti; gli altri, quali la gomma gutta, certe lacche, ecc. sono stati aboliti dalla tavolozza. I Cinesi, gl'Indocinesi, i Giapponesi e gli Africani usano ancora dei colori che estraggono dalle foglie, dalle radici e dai fiori di certe piante come del resto facevano anche i nostri Medievali ed anche i Romani dei quali ultimi sappiamo che formavano colori estraendoli dai fiori del melograno, dal quercitone, dall'oricello, dal zenzero, dal frutto del mirto misto a latte, dalle violacciocche, dallo zafferano, dalle coccole della quercia, dal ginepro, dai fiordalisi e dai piselli, dallo spingerbino, dal ginepro, dai gigli, ecc. Essi ne estraevano anche dai murici, dalla cocciniglia e da altri animali di cui non ci serviamo più o che non conosciamo. I Cinesi formano dei colori anche pestando delle conchiglie dalle tinte vivaci, come pure dal corallo, dal legno di campeggio, da quello di sandalo, e così fanno i Giapponesi. I nomi molto poetici che essi danno ai colori spesso non sono altro che dovuti alla realtà della sostanza: bianco avorio, rosso fiore di cartamo, rosso corallo, verde cantaride, ecc. sebbene molti altri nomi definiscano con graziosa raffinatezza il tono del colore: rosso fegato di montone, verde cuor di cipolla, bianco ventre di pesce, azzurro pavone ed altri.

(2) Il Giallo di Napoli una volta lo si trattava prima con lisciva calda poi lo si sciacquava ripetutamente con acqua onde purificarlo e renderlo meno alterabile. Durante queste operazioni si aveva cura di non respirarne i vapori perchè sono velenosi.

ROSSI. — Cinabro naturale, Vermiglione } (Sulfuro di Mercurio). Quello di Cina è il migliore ma è difficile a trovarsi. I Cinabri ed i Vermiglioni generalmente anneriscono (anche gli antichi si lamentavano di ciò) pure ve ne ha d'inalterabili o quasi. Si distinguono diversi toni di vermiglione e di cinabro per cui molti commercianti ne pongono in vendita di pallidi, medi e scuri.

Rosso d'Azo. Specie di Vermiglione ma della famiglia delle lacche (1). Scurisce anch'esso alquanto all'azione dell'aria libera e del sole, ma difeso da una buona vernice resiste bene.

Rosso di Cadmio (Selenite di Cadmio e solfuro di Cadmio).

Rosso Helios (Colorante d'Antracene).

Rosso Inglese (Sequiossido di ferro).

Rosso di Marte (Ossido di ferro e ossido d'alluminio).

Rosso Van Dyck (Ossido di ferro).

Scarlatto di Marte (Calcinazione del Giallo di Marte).

Terra rossa di Pozzuoli, Terra rossa di Venezia } (terre naturali originate da ossidi di ferro, ottenute anche bruciando delle ocrie gialle.

Lacca di Robbia rosa, rosa dorata, rossa, porpora, scarlatta scura, violetta, ecc. (è un estratto della radice della Robbia fissato su allumina il che, in meglio, corrisponde a quello che facevano gli antichi i quali per dare un po' di corpo vi mischiavano della polvere di ossa di seppie o di creta bianca (2). Molti la chiamano Lacca di Garanza, dal francese Garance. Ve ne ha di resistenti e di non resistenti perciò sarebbe sempre bene provarla prima dell'uso.

VERDI. — Verde Celadonia (Ossido anidro di cromo polverulento).

Verde di Cobalto (Ossido di zinco e cobalto). Ve ne ha due sorta uno chiaro ed uno scuro, questo ultimo bellissimo di tinta.

Verde M. Collart (Ossido idrato di cromo e allumina).

Verde Lamorinière (Ossido anidro di cromo e di alluminio).

Verde scuro (Ossido di cromo).

Verde smeraldo (Ossido di cromo). Con questo nome spesso si designano dei verdi di rame (verdi Veronese) che non si devono confondere con questi ossidi di cromo, i quali sono colori di provata stabilità anche in miscela. Ve ne ha di diverse gradazioni e tinte, distinti generalmente in due tipi: ossido di cromo acceso ed ossido di cromo opaco.

Verde Paolo Veronese (Aceto arseniato di rame) detto anche verderame. È un colore che si altera quando è mischiato con altri per cui bisogna usarlo da solo ed isolarlo. Quasi tutti i quadri antichi hanno i verdi imbruniti sino a diventare nero marrone perchè sono dei verdi di rame. I restauratori ritornano questi verdi imbruniti al loro primitivo colore bagnandoli di acqua di potassa. Sebbene Leonardo e tanti altri consiglino l'uso di questo colore le prove sono lampanti per sconsigliarlo.

Terra Verde (È una terra naturale). Ad olio è meglio evitarla perchè inscurisce, però volendola usare, sarà bene previamente tenerla al sole in strati sottili ed allo stato umido affinchè acquisti la tinta che gli dà il tempo e non monti più. Nel libro vi sono diversi altri accenni su questo colore. Vedi indice.

VIOLETTI. — Viola d'Azo (Lacca di Alizarina) dalla tinta violetta, ma nerastra e cupa.

Violetto di Cobalto chiaro (Arseniato di Cobalto). Evitare di mischiarlo coi derivati del ferro ed anche di mesticarlo con ferro od acciaio.

Violetto di Cobalto scuro (Fosfato di Cobalto).

Violetto di Marte (Ossido di ferro e manganese).

Violetto minerale (Fosfato di manganese).

NERI. — Nero avorio (Avorio calcinato).

Nero Pesca (Noccioli di pesca calcinati).

Nero Quercia (si ottiene bruciando del legno di rovere.].

Nero Vite (sovente è un nero d'osso, ma effettivamente dovrebbe essere un carbone di tralci).

Grigio di carbone (Carbone) (3).

(vedi nota 3 pag. seg.)

---

(1) Diverse Case hanno ora messo in vendita questo colore, preparato tanto ad olio che a gomma. Esse vendono pure della lacca viola d'Azo, della lacca gialla d'Azo, della lacca arancia d'Azo che vengono formate dalla stessa sostanza e che deve essere con ogni probabilità alizarina. Le prove del sole e dell'acido nitrico che ho fatto loro passare confermerebbero le assicurazioni di solidità.

(2) L'Allumina a cui si amalgamano gli estratti coloranti e che comunque si usa come ingrediente pittorico deve essere pura e libera soprattutto da ogni particella di ferro.

Al giorno d'oggi si sono creati altri colori solidi di un altro tipo i quali sono formati di minerali racchiusi in sostanze vetrose e quindi possono usarsi non solo per la pittura ad olio (1) ma anche per l'affresco, per l'acquarello, per la tempera e per la pittura al silicato. Generalmente sono segreti i procedimenti per ottenerli, ma vi è un tale che c'informa che per il giallo infonde nella sostanza vetrosa dell'ossido d'antimonio con sequiossido di ferro ed antimoniato di piombo, o cromato di piombo, o cloruro d'argento od ossido d'uranio che non contenga nè rame nè piombo, o cromato di barite; pel rosso si serve di fulminante d'oro, del rameoso, del cloruro d'argento privo di rame; per i verdi del rameico, del protossido di ferro, del protossido di cromo o miscele di ossidi di nichelio ed uranio od ossido di antimonio con azzurro di cobalto; gli azzurri dice di ottenerli amalgamando nel suo vetro dei protossidi di cobalto e dei biossidi di rame; il viola con del perossido di manganese, il bruno con del cromato di protossido di ferro e per i neri usa del protossido di ferro, del perossido di manganese, degli ossidi di cobalto e rame ovvero dell'ossido di iridio, e per i bianchi della porcellana; però non vuol dirci altro. Più o meno saranno dei colori come quelli dello Schotthauer e se si vuole come quelli del Keim o come i Silinfarbe ed altre note specialità basate su di una invenzione fatta 100 anni fa, e che ora si trovano facilmente in commercio e ottimamente fabbricate.

Ma tutte le polveri colorate non necessitano una eguale quantità di olio per formare una giusta pasta di colore, stante che la dose deve cambiare, non solo secondo il grado di macinatura subìta da esse, ma anche secondo il carattere della loro specie, per cui se su per giù col bianco d'argento e col giallo di Napoli è sufficiente il 15 % di olio per il cinabro ne è necessario circa il 20 % pel bianco di zinco il 23 %, per il giallo di stronziana, per il giallo di bario, per il verde smeraldo, per il verde di cobalto circa il 30 %, per i cadmi, per il viola di cobalto, per la terra rossa, per l'oltremare, per il giallo di

(3) Con la confusione che regna tra gli artisti e tra i fabbricanti circa la nomenclatura dei colori, i soli nomi non sono più sufficienti ad individuarli, per cui bisognerà sempre riferirsi all'indicazione specifica che i buoni commercianti fanno ormai seguire al nome, la quale informerà di quali precise sostanze chimiche i singoli colori sono composti. Spesso si verrà così a sapere che i medesimi colori si fanno passare sotto diverso titolo dallo stesso fabbricante il quale apporrà ad esempio sui tubi o nei vasi: Bianco Cinese, Bianco permanente, ed in un altro ancora Bianco di zinco, sebbene tutti e tre questi bianchi siano l'identica cosa; chiamerà poi Giallo limone pallido lo stesso colore che con un altro cartellino diverrà Giallo di bario, e così della Lacca di Garanza porpora farà anche la Lacca di Garanza bruciata, del Vermiglione farà anche il Cinabro (poichè spesso non esiste nel commercio la distinzione da noi fatta rimarcare), del Giallo cobalto farà anche il tubetto che si chiamerà Aureolina e così via. Ma vi sono poi altri e ben più gravi inconvenienti, e ciò avviene quando il tubetto porta il nome di Verde smeraldo col quale generalmente s'intende designare l'ossido di cromio e che è un colore inalterabile, mentre diversi fabbricanti vendono con lo stesso nome dell'aceto arseniato di rame che è quel colore infido che noi italiani conosciamo piuttosto col nome di Verde Paolo Veronese. I colori da poco prezzo poi, quelli che formano il gruppo dei « colori per studenti » o « per decorazione » non hanno alcun ritegno a battezzarli con gli onorifici nomi di cadmi, cobalti, robbie, ecc. mentre spesso non hanno proprio nulla a che vedere con i veri sulfuri di cadmio, con i veri ossidi di cobalto, con il vero estratto della robbia, ecc.

(1) Col sistema ad olio questi colori, come avviene con diversi altri, e come avveniva soprattutto una volta quando si dipingeva con molti smalti polverizzati, devono facilmente « morire » poichè l'olio soprammontando si seccherà facendo una pellicola depauperata di pigmento, che ingiallirà molto poichè detti colori si amalgano male con gli olii e vanno a fondo, per cui sarà necessario, come facevano gli antichi, aiutarli con dell'essenza di spigo la quale impedirà loro di « morire ».

zinco circa il 40 %, per l'ocra gialla il 60 %, per la lacca il 70 %, per l'azzurro di Prussia, per la terra d'ombra l'80 %, per il nero avorio, per la terra verde, per il cobalto il 100 %, per la terra di Siena bruciata il 180 % e per quella di Siena naturale persino il 200 % (1).

Molti pittori attribuendo all'eccesso di olio l'annerimento dei loro quadri hanno l'abitudine di toglierne quanto più possono dai colori che comprano già confezionati in tubetti, spremendoli su carta asciugante e lasciandoveli qualche tempo prima di metterli sulla tavolozza (2). Altri sogliono anche mesticare del bianco di zinco in polvere col bianco di zinco e d'argento, che comprano in tubi ad olio a fine di ottenere una materia più asciutta, più opaca e più bianca; ma se con questo mezzo essi ottengono momentaneamente una pittura più opaca ed un bianco luminosissimo col tempo essa si scaglierà e si sfarinerà poichè le dosi d'olio erano necessarie, ed il bianco di zinco ha già per se stesso attitudine a scagliarsi anche quando è trattenuto dalle calcolate dosi di olio, figurarsi come opererà quando agisce più liberamente! Altra pessima invenzione adottata dagli amanti dell'opaco (3) è quella di aggiungere ai soliti colori ad olio delle quantità varie di cera sciolta in olii essenziali o di abusare di queste essenze per diluire i colori che prima o dopo formeranno la rovina dei quadri.

---

(1) Presso altri fabbricanti le dosi variano alquanto perchè le polveri originano da officine o da terreni diversi e quindi abbisognano di maggiore o minore quantità di olio, come provano le dosi dell'industriale interpellato dal Pettenkofer e che differiscono da quelle su riferite, perchè amalgamava col bianco d'argento il 12 % d'olio, col bianco di zinco il 14 %, col verde cromo il 15 %, col giallo cromo il 19 %, col cinabro naturale il 25 %, coll'ossido di ferro il 31 %, con la lacca il 62 %, con la terra d'oro il 66 %, con l'ocra chiara il 75 %, col bruno di Cassel il 75 %, col bruno manganese l'87 %, con la terra verde il 100 %, col bleu di Prussia, con la terra verde bruciata e col nero d'osso il 112 %, col bleu di Parigi il 106 %, con il cobalto il 125 %, con la terra di Siena bruciata il 181 %, con la terra di Siena naturale il 240 %.

(2) Soprattutto nei colori ordinari di poco prezzo se ne possono trovare di quelli che contengono eccessi di olio, e cattivo, per cui tale precauzione sarebbe buona in questo caso, ma le buone marche offrono dei colori dosati giustamente con graduazioni calcolate che non è sano alterare. Solo nel caso che si voglia aggiungere ai colori qualche goccia di vernice (pochissima però) diventerà utile l'uso della carta assorbente a togliere per suo mezzo dai colori quel tanto di olio che vien loro ridato dalla vernice grassa; ma anche questo sistema di aggiungere vernice non è così buono come alcuni credono, perchè è difficile amalgamare egualmente col pennello sulla tavolozza queste aggiunte di vernice.

(3) Chi vuol dipingere opaco, se ha paura della tempera, si serva dei pastelli che quando saranno fissati diventeranno una specie di tempera. Ciò è più sano che l'unire soluzioni di cera e grandi quantitativi di essenze ai comuni colori ad olio per renderli opachi.

Certi pittori alla fine del '700 e verso il principio dell'800 unirono al colore ad olio anche delle forti quantità di sabbia che rendeva la superficie meno lucida conferendogli un certo speciale brillante ed una certa asperità che mordeva bene. Pare che anche Turner si sia servito di queste aggiunte di sabbia, ma io non le ho mai riscontrate nelle opere che ho visto di lui o per lo meno non ve ne era in tale quantità da essere rimarcate esteriormente, L'uso di questa sabbia faceva anche risparmiare molto colore, rendeva i grossi strati meno movibili nell'asciugare, impediva allo strato che vi ci si sovrapponeva di formare quella pellicola lumacosa che spesso acquista la pittura a solo olio quando è messo in sovrabbondanza, ma non è bene abusarne e meglio direi consigliando di non usarne.

Dipingere su superfici di vetro polverizzato o sabbia lavata od altra materia simile fissata con colla o vernice non ne veggo la necessità, perchè la tela o la tavola forma tra l'altro un piano arrabbiato che riceve faticosamente il colore tanto esso morde fortemente per cui si stenta ad abbozzare, rovina i pennelli, e se anche dà alla pittura una grana speciale e meno lucida, tuttavia paralizza il tocco senza poi procurare una grande utilità. È bensì vero che lavorandovi sopra con la spatola si possono schiacciare i colori senza timore, poichè il piano li trattiene bene e quindi si possono fondere insistentemente e giuocare colle casualità che sorgeranno inopinate.

VERIFICA DEI COLORI E LORO ALTERAZIONI

Numerose sono le frodi di cui si servono i mercanti per sofisticare le polveri colorate o dar loro un migliore aspetto ed un maggior valore per cui non sarà mai troppa la diffidenza del pittore verso di essi. Non si deve credere però che la frode dei colori sia una particolarità dei mercanti moderni, poichè già i papiri egiziani di Leyda e di Stoccolma parlano di sistematiche sofisticazioni di colori; Plinio e Vitruvio se ne lamentano, il Cennini (1400) bolla questa piaga della pittura ed il Volpato (1600) raccomanda di verificarli e di stare attenti, poichè anche allora, come si vede, vi erano dei mercanti senza scrupoli. Oggidì il fatto si aggrava perchè i fabbricanti moderni mettono in vendita dei colori artificiali mal riusciti o mal confezionati, per cui dei bianchi d'argento, dei gialli di cadmio, dei vermiglioni, dei cobalti, che si pagano a peso d'oro e che sarebbero per sè stessi ottimi, qualora venissero accuratamente fabbricati e perfettamente depurati, diventano causa di alterazioni gravi ed anche di distruzione dei quadri per il semplice fatto che non sono puri come dovrebbero essere. Bisogna però anche aggiungere che a volte il fabbricante non è tanto colpevole e non è per sua incuria se certi colori mancano di resistenza, ma per cause impossibili ad individuarsi, ad esempio certe lacche di robbia bellissime di tono e perfette di fabbricazione svaniscono dopo qualche tempo quando vengono esposte alla luce, mentre altre sono resistentissime e sfidano i secoli anche mescolate col bianco d'argento (1).

Mi si dirà che il fabbricante dovrebbe far passare loro anche la prova del sole prima di metterli in vendita, ma purtroppo siamo ancora ben lontani da queste abnegazioni. Tutti i colori prima di essere mesticati con l'olio devono essere purificati (2) e macinati

---

(1) Fabbricanti ed artisti non sono tutti d'accordo circa l'uso dei bianchi, dei cadmio, dei vermiglioni, delle lacche, dei verdi smeraldo, e delle loro combinazioni, ma ciò deriva dal fatto che se ne producono d buoni, di discreti e di pessimi; quindi la varietà dei risultati e delle opinioni.

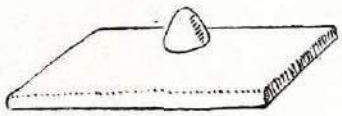
(2) Un sistema semplice di purificare i colori è quello stesso usato in antico e consiste nel gettare la polvere colorata in un vaso pieno d'acqua, di lasciare riposare e buttare le impurità che galleggiano, poi si rimesta ben bene finchè ogni particella di colore sia perfettamente divisa dalle altre; si lascia riposare nuovamente il liquido per mezzo minuto indi si decanta e si getta via il fondo dove si sono depositate le impurità più pesanti. Si ripete più volte l'operazione e tanto più quanto più si desidera purezza di colore. Se si dubita che il colore contenga dei sali o degli acidi allora si rimesterà bene il colore nell'acqua poi lo si lascerà depositare e quando l'acqua sarà ritornata chiara la si toglierà e ve se ne verserà dell'altra; rinnovando pazientemente l'operazione molte volte e servendosi sempre di acqua tiepida finchè le ultime acque non diano più delle reazioni al contatto della carta di tornasole, la quale come ognuno sà immersa in un liquido che con-

con acqua (1) ma innanzi tutto non sarebbe male provarli per verificarne la purezza e la resistenza. Distinguere i colori buoni da quelli adulterati nonchè da quelli difettosi, non è cosa facile e neppure per un chimico provetto e specializzato, figuriamoci quindi quanto possa esserlo per gli altri. Il sistema di prova più sicuro è quello dell'esposizione al sole (2);

---

tenga acidità od alcali, da rossa si tramuterà in azzurra, mentre se il liquido è puro la carta non cambia affatto di colore. Purificata così la polvere colorata col cambiare acqua almeno venti e più volte la si lascerà asciugare su pietra o mattoni ben lavati, ed essa sarà pronta per la macinazione. Qualora si lavi il colore soltanto tre o quattro volte dopo avere decantata l'acqua si lascia seccare il colore ed i pezzi che si troveranno al fondo del vaso si gratteranno di sotto col temperino per liberarli dalle possibili sabbie che il colore ancora contenesse.

(1) Per macinare i colori sono necessari: una lastra liscia di porfido (fig. qui riprodotta) (non di un marmo qualunque e neanche di serpentino verde) un macinello pure di porfido della forma poco meno di scodella capovolta, o di cono tronco a base liscia, ed una stecca di corno. Alcuni usano macinelli della forma dell'altra fig. ma sono meno comodi e meno pratici. Messa quindi la quantità voluta (circa una noce per volta) di colore in polvere, si forma al centro del mucchietto un buco entro il quale si versa dell'acqua pura e con la stecca si farà in modo che la polvere assorba bene quest'acqua. I novellini generalmente mettono troppa acqua, invece l'esperto ne mette molto meno di quella che sembra necessaria per intridere sufficientemente la polvere. Dopo aver girato per qualche tempo il macinello sopra il colore così bagnato, ci si accorgerà che di acqua ce ne è stata messa a suf-



Lastra di porfido e relativo macinello.



Altra forma di macinello.

ficienza. A mano a mano che si gira il macinello, si vedrà la pasta sfuggire di sotto per cui con la spatola si raccoglierà il colore che s'allontana e lo si rimetterà sotto il macinello che continuerà a girare finchè il colore abbia acquistata la finezza voluta. Alcuni sono d'opinione che i colori vanno tutti macinati moltissimo e che « il bianco d'argento, il cinabro, le terre ed il nero se si seguitassero a macinare per venti anni non sarebbero ancora sufficientemente macinati ». È bensì vero che detti colori più si macinano e più diventano belli e più diventano maneggiabili, ma non tutti i colori acquistano bellezza da una macinatura così spinta, nè diventano atti a certi generi di pittura, nè a certe leghe. Il microscopio passato sopra i colori dei dipinti celebri prova che spesso molti colori hanno avuto soltanto una macinatura grossolana e ciò intenzionalmente. Di fatto una macinatura prolungata è bene per i colori che si devono usare a fresco, all'acquarello o per le velature nella pittura ad olio, ma per altri usi è meglio usare colori non troppo macinati, soprattutto per le preparazioni. Il lapislazzuli poi, gli smalti, la malachite, ed i colori tratti dalle pietre dure, non vanno mai troppo macinati poichè al di là di un certo grado perdono di valore anzichè acquistarne, per cui anche la questione della macinatura si rivela meno semplice di quello che può sembrare al profano.

Macinando alcuni colori, specialmente i neri, sfuggono di sotto al macinello; alcuni altri si lasciano macinare facilmente ma nel seccare induriscono come pietre, per cui si devono macinare i primi bagnandoli in principio con alcool e continuare poi bagnandoli con acqua, e cominciare la macinazione dei secondi con l'acqua e terminarla con alcool. Gli estratti di vegetali non si macinano.

Pietra di porfido, macinello e stecca devono essere sempre ben lavati ed asciugati ogni qualvolta si cambia di colore; passarli anche accuratamente con mollica di pane sarà pure ottima cosa, e dovendo macinare molti colori di tinta diversa sarà buona regola partire dal bianco o dal colore più chiaro per arrivare gradualmente al colore più scuro. Oggigiorno le buone Case vendono dei colori secchi in polvere, tanto in pacchetti che in tubi di vetro e già purificati e macinati finamente, però sebbene si possa quasi esser certi della loro purezza tuttavia è meglio verificarli con degli assaggi, e nel caso lavarli accuratamente (o tutt'al più usarli per generi di lavoro grossolani. Fabbricarsi anche le polveri colorate sarebbe oggigiorno un assurdo per cui sarà anche troppo se il pittore scrupoloso purificherà i colori che compra e fabbricherà le leghe con le quali amalgamerà queste polveri usando un semplice vetro ed un macinello di cristallo tanto leggera e rapida dovrà essere l'operazione con colori in polvere così finamente macinati.

(2) Già il Volpato, dopo avere dati moltissimi consigli onde distinguere i colori buoni dai cattivi, conclude col dire che se messi i quadri al sole i colori resistono significa che i colori sono buoni. Ad ogni modo per coloro

esso richiede molto tempo, ma è forse l'unico mezzo che possa avere un pittore di accertarsi sulla resistenza dei colori. Anche il chimico specialista vi ricorre quando vuole proprio assicurarsi della stabilità di uno di essi. Per coloro che non possono aspettare così a lungo e che volessero servirsi dei più semplici mezzi chimici che si conoscono, per verificare almeno sommariamente le principali tinte e riconoscere le più comuni frodi. daremo in nota il riassunto dei consigli dati dal Vibert e da qualche altro (1).

---

che vogliono alla bene meglio provarli chimicamente ecco come si procede: i colori a guache, all'acquarello od a tempera, si applicano su due carte o cartoni esponendone una alla gran luce e l'altra conservandola all'ombra. Per provare i colori ad olio invece si stende un po' di colore, come esce dal tubo su di una tela o di una tavola e quando è sufficientemente asciutto se ne copre la metà con carta nera e lo si espone alla viva luce. Dopo cinque o sei mesi, per esser più sicuri un anno, vi si metterà accanto del colore conservato nel tubo e lo si lascierà asciugare, quindi si toglie la carta nera e si paragona il colore messo pochi giorni prima con la porzione messa cinque e più mesi innanzi e la parte di questa esposta all'aria ed alla luce con quella esposta all'influenza della sola aria avendola la carta nera preservata dalla luce ma non dall'aria. Se il colore ha resistito vuol dire che è ottimo, se si è alterato un poco, vuol dire che è buono perchè negli ambienti in cui si conservano i quadri in genere essendovi minor luce ed i colori essendo poi difesi dalle vernici vuol dire che saranno necessari dei secoli per avere una simile alterazione. Dyckmans metteva su di una tela il colore che voleva esperimentare, l'esponeva alla viva luce, sia puro che mischiato con altri colori ed in miscela col bianco d'argento mentre nel contempo ne preparava una identica che conservava alla luce moderata di un interno; dopo un anno ne giudicava la differenza. Blockx consiglia di esperimentare i colori misti a molto bianco d'argento, perchè le tinte chiare permettono di constatare in minor tempo se il colore perde od aumenta di tono e se esercita un'azione nociva su esso bianco.

Diversi altri artisti e fabbricanti hanno fatto di queste esperienze, ma generalmente o le hanno abbandonate oppure le hanno tenute per sè e non ci hanno lasciato detto di quali colori nè di quali marche si sono serviti. Un mercante di Parigi tiene esposti dei colori che stanno al sole fin dal 1914. Il loro aspetto scoraggia sebbene assai interessante vederlo perchè si constata che tutti i cadmi sono non solo alterati, ma più o meno addirittura svaniti: il vermiglione è diventato completamente nero, altri colori hanno mutato la loro brillantezza in toni sordi e sporchi, mentre in compenso il giallo di stronziana, il verde cobalto, il verde smeraldo, la lacca scura di robbia, il rosso Helio hanno trionfato della prova. Le tavole di altri sperimentatori sono più confortevoli tanto in rapporto ai cadmi che ai vermiglioni, perchè come si è detto tutti questi nuovi colori sono ottimi purchè siano ben fabbricati; di fatto spesso i vermiglioni anneriscono ed annerivano anche quelli naturali usati dai Romani, ma anche allora ve ne erano di quelli resistenti. Nella tavola del Dyckmans su diversi campioni ve n'è uno solo che si è ben conservato fin dal 1847; però nella stessa tavola il verde di cobalto si è imbrunito, mentre generalmente è un colore resistente e così dicasi di tanti altri colori per cui fidarsi sarà bene ma non fidarsi sarà meglio. Qualora i colori siano in polvere basterà esporli alla luce entro un tubetto di vetro turato con della stoffa che permetta all'aria di entrare e poi che saranno passati dei mesi paragonarli con dei colori che si sono conservati in barattoli nello studio.

(2) Per questi esprimenti è necessario avere un piccolo armamento di cui daremo la nota e che non richiede nè molta spesa nè molta abilità: alcool, sale di cucina in soluzione satura, acido ossalico in soluzione satura, acido nitrico diluito in 5 parti di acqua, aceto forte bianco, cristalli di soda in soluzione satura, una lampada ad alcool, della carta di tornasole, un cucchiaio di ferro non stagnato.

I colori da provare devono essere in polvere ed asciutti, se furono mesticati con olio bisogna diluirli in un bicchiere riempito di benzina e poi decantare la benzina e riempire di nuovo il bicchiere di benzina ripetendo l'operazione finchè tutto l'olio sia stato tolto e la polvere colorata sgrassata del tutto. Se il colore fu preparato per pittura all'acquarello od a tempera, si deve lavarlo, decantarlo ripetutamente, con abbondante acqua finchè si sia tolto ogni particella di gomma di miele, di colla e di glicerina. Per certi colori ci vuole un po' di pazienza, perchè l'acqua rimane colorata a lungo; ad ogni modo in nessun caso il liquido deve restare colorato poichè se lo rimanesse indicherebbe che nei colori vi è la sofisticazione dell'anilina.

Il bianco d'argento se è vero carbonato di piombo messo in 6 parti della soluzione di acido nitrico deve sciogliersi con effervescenza, se rimangono delle parti insolubili vuol dire che ci si è mischiato del solfato di barite Se alla stessa combinazione si aggiunge della soluzione di sale di cucina, si formerà un precipitato che, se dopo filtrato ci si immette tanta soluzione di soda finchè cessi il ribollimento, se forma un precipitato bianco vuol dire che c'era dell'ossido di zinco o del carbonato di calce.

Il bianco di zinco se è tutto ossido di zinco deve sciogliersi nell'aceto, se resta un residuo pesante e bianco è segno che vi è stato combinato del solfato di barite. Nella soluzione ottenuta, se si versa due volte tanto

Se non si è sicuri della purezza chimica dei colori è meglio non usarli e soprattutto evitare le combinazioni di bianco d'argento con gialli di cadmio, i quali se non annerissero per sè stessi farebbero annerire il bianco, ed altrettanto dicasi qualora si usasse del bianco d'argento con del vermiglione impuro; ma se il bianco d'argento fosse libero da acetati di piombo e da zuccheri, qualora il vermiglione non contenesse residui di

---

il volume, del bianco di zinco del sale di cucina in soluzione; il liquido deve restare chiaro, se forma precipitato c'era del bianco d'argento. Prendendo la soluzione chiara di ossido di zinco e aceto ed allungandola con 15 volte tanto d'acqua ed aggiungendovi tanta soluzione di acido ossalico quanto v'era di polvere di bianco di zinco il liquido deve restare chiaro, se si forma precipitato vuol dire che vi era del carbonato di calce.

Il giallo di stronziana se è autentico cromato di stronziana si deve sciogliere interamente in 10 volte il suo volume di soluzione di acido nitrico. Il liquido risulterà arancio se vi si aggiunge del sale, ma se precipita un residuo giallo, significa che vi era mischiato del giallo di cromo.

I gialli di cadmio se sono proprio del solfuro di cadmio devono sciogliersi in 4 volte tanto di acido nitrico formando una soluzione lattiginosa con un po' di zolfo galleggiante, ma se la soluzione è grigia e dopo essersi depositata diventa azzurro-verdastra allora vuol dire che contenevano del vermiglione.

Il verde smeraldo, se è composto di ossido di cromo, qualora venga fatto bollire con aceto od acido acetico non deve mutare; se alla soluzione vi ci si aggiunge dell'acqua e la si filtra il liquido deve restare incolore, se è giallo è segno che vi era commisto del cromato di stronzio, di piombo o di zinco. Facendo bollire del supposto verde smeraldo con acido ossalico se il liquido dopo leggero riposo è azzurro, prova che si era sofisticato con azzurro di Prussia. Del verde smeraldo riscaldato nel cucchiaio non deve emettere vapori, gettato nel cucchiaio arroventato se sviluppa un fumo bianco che puzza d'aglio, rivelerà la presenza di arseniato di rame.

Il verde cobalto se è vero ossido di cobalto si scioglie con l'« acido nitrico formando una soluzione rosa chiaro; se questa è arancia conteneva dei cromati oppure non si dissolverà del tutto; se vi fosse dell'azzurro di Prussia resterebbe di sotto.

I neri si riconoscono lasciandoli bruciare per circa un'ora, perchè dopo questo trattamento devono presentare tanta cenere quanto vi era di nero; se non lasciano residui o ne lasciano poco vuol dire che contenevano del nero fumo il quale non si deve assolutamente usare.

Le ocre e le terre e molti altri colori generalmente si sofisticano con delle aniline per dar loro maggior splendore, ma quest'inganno si riconosce facilmente mettendo un po' di polvere colorata nell'alcool, poichè lo colorirà, mentre le ocre e le terre naturali quando si saranno depositate lasceranno l'alcool incolore.

Il vermiglione ed il cinabro se sono autentici solfuri di mercurio, scaldati nel cucchiaio devono volatilizzare completamente, se restano residui è segno che non erano puri. Fatti bollire in acqua e filtrati a caldo non devono lasciar precipitare polvere rossa quando il liquido si raffredda, poichè rivelerebbe dello ioduro di mercurio.

Vitruvio dice che si riconosceva l'autenticità del buon cinabro mettendone un pizzico su di una lastra di ferro ed arroventandola finchè anneriva. Se raffreddandosi ritornava di un perfetto rosso era segno che era puro mentre se rimaneva alterato significava che era cattivo o adulterato. Oggigiorno si può benissimo farne a meno sostituendolo con del rosso di cadmio che è indubbiamente sicuro e inalterabile.

La lacca di robbia bollita in una soluzione di soda (tanto di cristalli di soda, tanto di lacca in 30 volte d'acqua), se vi fosse della cocciniglia diventerebbe viola. Mettendo della lacca da provare nell'alcool non deve tingerlo.

L'oltremare artificiale è un carbonato di soda e zolfo che deve sciogliersi nella soluzione di acido ossalico con sviluppo di idrogeno solforato. Se il liquido apparisse azzurro anzichè lattiginoso significherebbe che contiene dell'azzurro di Prussia. L'oltremare in polvere riscaldato nel cucchiaio, non deve sviluppare vapori, se ne produce di color porpora, vuol dire che conteneva dell'indaco.

L'azzurro di cobalto (ossido di cobalto) messo in 10 volte il suo volume di una soluzione di acido ossalico, non deve cambiare; facendo bollire questo liquido e lasciandolo poi riposare, se rimane colorito in azzurro anzichè restare incolore rivela la presenza dell'azzurro di Prussia, se sviluppasse odore di ova fradice vorrebbe dire che c'è frammisto dell'oltremare. L'azzurro di cobalto in polvere messo ad arroventare nel cucchiaio non deve sviluppare vapori.

Siccome anche il bitume naturale, che è una resina fossile, lo si falsifica con del residuo di gaz illuminante ci sono alcuni che dicono di riscaldarlo a 200 gradi, di polverizzarlo finamente e di trattarlo con l'alcool a 80 gradi; se contiene del residuo di gaz l'alcool si colorerà in giallognolo e prenderà una fluorescenza caratteristica mentre se il bitume è autentico l'alcool resterà pressochè incolore.

zolfidi alcalini e qualora i cadmi fossero liberi da zolfo e selenio si potrebbero benissimo sovrapporre e mescolare insieme, con tutta sicurezza (1). « *Nel dubbio astienti* » dice dice il proverbio, perciò sarà bene, se si può, mischiare cadmio e cinabro con bianco di zinco e non con bianco d'argento, ma questa non è una ragione sufficiente per diffamare i cadmi ed i cinabri tanto più che anche la solidità del bianco d'argento misto a cinabro è provata dalle innumerevoli e solidissime opere di Rubens (2) e di tanti altri, per cui si deve concludere che tutto dipende dalla qualità di essi colori (3) ed anche dalla lega con cui si mischiano.

Il tanto magnificato bianco di zinco dei puristi è ben lontano dall'avere la potenza e la resistenza del bianco d'argento, e poi stenta ad asciugare e tende a scagliarsi. Del resto il bianco d'argento avendo il vantaggio di essicare rapidamente riduce la possibilità di quella reazione nociva che produrrebbe stando a lungo contatto con dei solfuri. Certi rimproverano anche al bianco d'argento d'imbrunirsi col tempo e ciò è vero quando il bianco d'argento non è ben difeso dagli agenti atmosferici, ma i quadri antichi provano invece che è resistentissimo quando è bene usato. Ad ogni modo coloro

---

(1) Di fatto le tavole di Dyckmans presentano dei bianchi d'argento uniti a gialli di cadmio che sono rimasti inalterati sebbene siano passati un centinaio d'anni. È bensì vero che questi colori mescolandoli allo stato umido ed anche in polvere agiscono gli uni sugli altri, ma mesticati con l'olio pare che questo ingrediente sia sufficiente ad isolare i singoli granelli ed a difenderli.

De Mayerne ci fa noto che era comune al suo tempo la miscela di bianco d'argento e vermiglione e volendo si potrebbe trovare una documentazione abbondante su questo punto, ad ogni modo possiamo provare che anche gli antichi si erano imposti delle restrizioni; di fatto nel Ms. di Eraclio si legge che l'orpimento non si doveva mischiare al folium, nè al verde, nè al minio; che il verde non ama il folium, ecc.

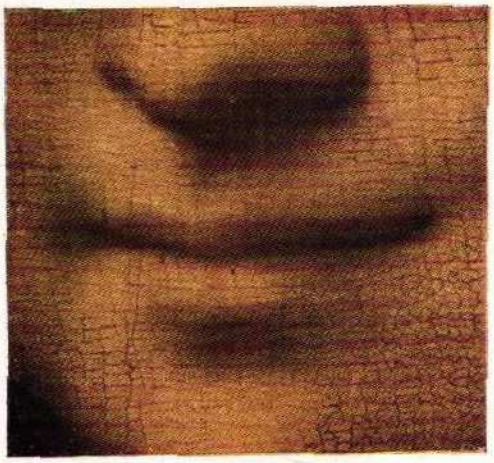
(2) Van Dyck soleva dire che Rubens aveva un bianco d'argento al cui paragone gli altri bianchi sembravano grigi e forse questo segreto ha qualche connessione con ciò che riporta il De Mayerne circa l'uso che aveva Van Dyck di lavare accuratamente il bianco d'argento e aggiunge che tenendolo immerso a lungo nell'acqua diventa sempre più bello. Bouvier consiglia di macinare il bianco d'argento con dell'aceto bianco distillato e di tenerlo in questa infusione per tutto un giorno agitando la miscela di tempo in tempo. Dopo ciò lo si lava con molte acque per liberarlo dall'aceto, Non so se questo trattamento possa essere salutare o no, al bianco d'argento, ma quel che è certo si è che sarà di gran vantaggio macinarlo tre ed anche quattro volte con dell'acqua prima di mesticarlo con l'olio facendolo seccare ogni volta e lavandolo sempre ripetutamente. Circa l'uso di mettere nell'acqua i colori ad olio, perchè non secchino e si possano trovare ancora freschi il giorno dopo, dirò che è una pratica da evitarsi poichè l'olio non è bene che contenga dell'umido all'atto di essere usato per la pittura. D'altro canto si dice che il bianco d'argento ed altri colori macinati ad olio non avendo affinità con l'acqua, restano amalgamati con esso olio, ma vi sono dei colori quali le ocre, l'oltremare ed il cobalto i quali abbandonerebbero l'olio per unirsi all'acqua. Io non ho mai praticato questa economia, ad ogni modo se ciò che riferisco corrisponde a verità tale usanza è da evitarsi ancor più.

Di bianchi d'argento in commercio ve ne sono di diverse qualità le quali si distinguono per grado di purezza. Volendone fare di puri si prenderanno 12 parti di litargirio in polvere ovvero di minio e si faranno bollire entro 48 parti di aceto distillato finchè lasciandone cadere una goccia nell'acqua si vede che questa diventa lattiginosa. A questo punto si versa entro una liscivia di potassa filtrata e avvenuto il precipitato e raccoltolo a mezzo di filtro lo si lava ripetutamente. Poi lo si fa bollire in nuova acqua, lo si raccoglie e lo si fa seccare all'ombra ed al riparo dalla polvere.

Chaptal lo otteneva facendo sciogliere 10 parti di sale comune in 40 parti d'acqua e v'impastava 40 parti di litargirio in polvere. Dopo qualche tempo agitava la composizione finchè si condensasse e poi vi aggiungeva dell'acqua se era necessario. Dopo 24 ore ne otteneva una sostanza bianchissima che lavava in acqua bollente per liberarla dal sale e poi vi ci versava sopra dell'acido solforico molto diluito. Infine lavava ripetutamente.

(3) Molti puristi aboliscono addirittura il bianco d'argento, ma con loro beneplacito bisogna riconoscere, come provano le analisi fatte, che esso ha resistito a meraviglia nelle opere di J. Van Eyck, di Van der Weyden, di Memling, di Bosch, di Metsijs, di Breughel il Vecchio, di Rubens, di F. Hals, di Van Dyck, di Van de Velde, di Ruysdael, ecc. ed altrettanto dicasi del troppo diffamato vermiglione e del cinabro.

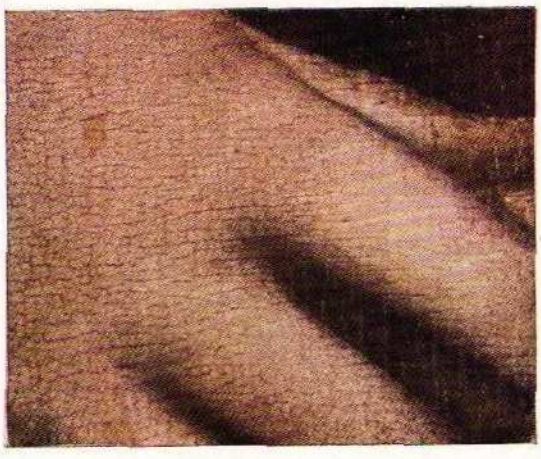
che lo temono lo mescolino con del bianco di zinco facendo attenzione a non sorpassare la dose di 1 parte di bianco di zinco su 3 di bianco d'argento; e poichè all'orizzonte brillano come nuove stelle il bianco di titanio ed il bianco solfogeno non sarebbe male rivolgersi a loro, giacchè appaiono inalterabili e potenti. Il bianco solfogeno è di un candore perfetto e quindi da questo lato è molto migliore del bianco d'argento, però ad olio purtroppo è meno seccativo nè acquista lo smalto di questo quando è asciutto. Non fidandosi delle novità si potrebbe preparare la pittura con del bianco d'argento e difenderlo poi con un leggero velo di bianco solfogeno o anche di bianco di zinco (1) come si è già detto.



LEONARDO: La Gioconda (particolare del viso).
Museo del Louvre, Parigi.

La lacca di robbia, dice il Dinet, non andrebbe mescolata col bianco d'argento e neanche con altri colori poichè spesso viene distrutta «*mangiata*» *da queste combinazioni*. Aggiunge che Leonardo consiglia tale miscela, ma che basta guardare il viso della «Monna Lisa» descritto dal Vasari come roseo mentre oggi è grigio giallastro, per abolire ogni misura di lacca con la biacca (2) (fig. qui riprodotta); consiglia

(1) Queste sovrapposizioni di colori e soprattutto di quelli mesticati con olii diversi o diverse leghe devono fare ricordare ancora la regola, che sarà sempre bene mettere per prime le paste di grana grossa che vanno mesticate con lega più potente, mentre quelle a grana fina (o molto macinate) che vanno mesticate con lega più debole, si devono mettere dopo per gli strati superficiali. Così ad esempio i colori a grana grossa come la biacca che non sia stata troppo tritata si mischieranno con olio di lino, e quelli a grana fina come il cinabro, bianco di zinco ecc. con olio di papavero. È bensì vero che quest'olio sarebbe meglio evitarlo, tuttavia lo ho citato per dire che sarà bene usarlo soltanto per gli strati più superficiali, qualora nella medesima pittura si usi anche olio di lino. Pittori e fabbricanti *dovrebbero meditare un po' più su questa* regola e metterla più sovente in pratica.



LEONARDO: La Gioconda (particolare della mano).
Museo del Louvre, Parigi.

(2) Le mani della «Monna Lisa» invece secondo questo scrittore sono rimaste rosate, perchè Leonardo per ragioni coloristiche nel dipingerle ha usato della terra rossa la quale *non ha cambiato (fig. qui riprodotta)*. Pure il Fiel è contrario alla miscela di bianco d'argento e lacca, tuttavia nelle tavole del Dyckmans si trovano due lacche (su dodici) che hanno resistito anche miste proprio a bianco d'argento. Bouvier afferma che certe lacche di garanza dopo 27 anni erano quasi inalterate ed anche io ne ho trovate di ottime, che non hanno cangiato affatto, però per prudenza le ho trattate spesso con la prova del sole e le ho usate sempre ed esclusivamente a velatura. L'insinuazione che si è fatta dicendo che le lacche dei vecchi quadri non sono antiche, ma rinnovate da abilissimi restauratori è da scartarsi, poichè se molte furono rinnovate altre se ne trovano di ammirabili che si può assicurare essere ancora proprio quelle stesse applicate dall'autore del quadro, come ad esempio nei fiori del Seghers ed in tanti altri quadri di natura morta e di figura. È bensì vero che spesse volte

quindi di usarla sola velando le parti bianche. Tuttavia centinaia di quadri mostrano la lacca inalterata sebbene mischiata a bianco d'argento. Molti si domanderanno come si fa, del resto, a sostituire la lacca nelle miscele così necessarie per ottenere l'effetto di certe carnagioni e soprattutto quando si tratta di dipingere dei fiori e non si sappia servirsi bene delle velature, al che risponderemo che si può trovare un efficace sostituto nel violetto di cobalto misto a rosso di cadmio, oppure nel rosso d'Helios o d'Azo misti a viola; e per le tinte più rosate anche in miscele di cinabro e cobalto miste a bianco, ecc.

Il viola di cobalto si deve sempre evitare di combinarlo con i derivati dal ferro (terre, ocre, violetto di Marte, ecc.) e certuni spingono la prudenza fino a non toccarlo neppure con la spatola di acciaio, sapendo che ogni contatto col ferro lo altera, ma questa è un'esagerazione. Le terre per quanto siano i più sicuri colori della tavolozza vanno usate anch'esse con qualche cautela, soprattutto quelle di Siena naturale e bruciata, che non bisogna usare troppo abbondantemente nè troppo a pasta, poichè col tempo montano di tono o anneriscono. Alla terra di Cassel ed ai neri è meglio aggiungere un po' di cobalto, perchè puri stentano ad asciugare.

Nelle miscele di giallo di cadmio e di verde smeraldo sarà opportuno aggiungere una punta di bianco per correggere la tendenza che ha questo verde a dominare e soffocare le altre tinte. Anche l'azzurro di Prussia tende a dominare sui colori a cui si mischia, e poi inscurisce sotto l'azione prolungata della luce, per cui sarà sempre bene unirlo all'azzurro di cobalto, oppure ad un po' di bianco di zinco, od usarlo a velature, sebbene mettendo per qualche tempo il quadro all'ombra sembri ritornare al suo tono naturale.

Nel numero dei colori si dovrebbe annoverare anche l'oro e l'argento, tanto quelli in foglia che quelli in polvere. Di fatto tra le mansioni dei vecchi pittori si trovava anche quella di « *mettere a bolo, mettere d'oro, brunire, granare....* (1) » ma i pittori moderni

---

le lacche sono svanite ma cio tanto se adoperate a velatura, quanto, e più, se si sono mescolate al bianco d'argento. Non bisogna quindi esagerare nel ritenere che tutte le lacche che si veggono splendere nei quadri antichi siano state tutte rinnovate, poichè sono a centinaia i quadri che non furono mai tocchi nelle lacche, come provano certe stratificazioni complesse e certe magistrali modellazioni che sono impossibili a rinnovarsi. Si consiglia di immergere la lacca naturale in una soluzione debole di acido nitrico e di lavarla poi molto accuratamente onde liberarla da ogni traccia di acido, ma non so se questo trattamento sia da adottarsi e se sia migliore della prova del sole.

(1) Le antiche ricette insegnano di sbattere un bianco d'ovo versarci sopra dell'acqua e lasciare riposare questo liquido per una mezza giornata. Con esso si umettava leggermente la parte della tavola a gesso dove si voleva mettere l'oro. Poi con un pennello e del bolo stemperato liquido come acqua, se ne dava nelle parti che si era umettato e si lasciava stare un po' di tempo; indi con bolo più denso se ne dava una seconda mano e dopo un po' se ne dava una terza con bolo, ancora più denso ed infine una quarta con bolo più denso ancora. Si copriva il lavoro con tela per riguardarlo dalla polvere. Un modo più sbrigativo era quello di macinare il bolo con l'albume d'ovo, d'aggiungervi dell'acqua e darne quattro mani al lavoro. Si noti che gli antichi davano a volte delle mani di terra verde anzichè di bolo, ad ogni modo dopo aver messo o l'una o l'altro e lasciata asciugare questa preparazione la si bruniva, cioè la si lisciava fregando con una punta rotonda di agata o corniola, poi con dell'albume suddetto e molta acqua si bagnava tanta superficie quanta si voleva coprire di foglia d'oro che vi si adagiava sopra di un sol colpo, ma gentilmante e con bambagia la si calcava leggermente affinchè aderisse. In questo modo a pezzo per volta si copriva tutto lo spazio desiderato avendo cura che nel bagnare la tavola l'acqua non andasse sulla foglia d'oro già messa. Quando tutto il piano dorato era asciutto lo si bruniva onde renderlo lustro, liscio e compatto. Per indorare le aureole si dava una mano di colla e quando questa era asciutta, si applicava un mordente oleoso (olio inspessito e vernice od olio bollito con litargirio il quale forma il famoso mordente « Mixtion » del commercio) e quando questo mordeva,

ne usano così di rado che in genere si rivolgono all'indoratore quando hanno bisogno di qualche parte dorata (1).

---

cioè quando non ungeva più il dito che lo toccava ma era attaccaticcio, vi ci si adagiava sopra la foglia d'oro comprimendola con bambagia, ecc. Un altro mordente alla portata di tutti si otteneva pestando dell'aglio e spremendolo. La ricetta che ne parla aggiunge che tanto è più vecchio questo sugo e tanto è migliore e che va diluito con.... un po' di orina (nelle antiche ricette ricorre spesso questo ingrediente) e dice che non è buono su muro, essendo usabile soltanto su tavola, su ferro, su rame, su cuoio e su marmo.

Al sugo d'aglio a volte si mischiava un po' di gomma arabica e del bolo, nonchè della biacca e quando lo strato dato era asciutto ci si alitava sopra e si poneva l'oro.

I Bizantini davano l'oro mescendolo con della cera e lo stesso facevano per certi colori. Alcuni dicono di aver visto in certi quadri delle quantità di oro in polvere che erano state lasciate cadere sull'abbozzo della Pittura quando questo non era ancora proprio asciutto con l'idea che desse, di sotto le velature che si applicavano dopo, dei scintilii metallici, ma io non ho mai visto di queste pioggie d'oro salvo in qualche decorazione giapponese. Comuni invece sono i quadri bizantini, namminghi, tedeschi ed anche italiani dipinti su tavole completamente ricoperte di foglia d'oro, ma è una preziosità debole ed i colori spesso si fissano male per cui bastano delle frizioni per toglierne delle particelle il che contribuisce a rendere ancora più debole l'aspetto della pittura. *Cicognara asseriva che non si può dipingere a tempera* sull'oro, ma si può invece affermare che non solo ad olio, ma anche a tempera si è dipinto su letti d'oro. Per ovviare alle imperfette adesioni della pittura su tale superficie metallica si ricerchi nell'indice.

Nel Manoscritto di Lucca e nel Trattato di Teofilo si parla di « Pictura traslucida » o di « Lucidae » cioè di colori a vernice resino-oleosa che venivano applicati su letti di foglia d'oro o di stagno e molte pitture bizantine e della Rinascenza del Museo di Vienna, di Roma, ecc. presentano questa caratteristica. Un ritratto di Holbein aveva un bellissimo abito di seta cremisi che secondo il De Mayerne era eseguito su di un letto d'argento.

Anche i Cinesi ed i Giapponesi hanno dipinto su superfici totalmente dorate o inargentate. Su imprimitura a gesso i nostri Medievali mettevano il bolo e poi vi applicavano la foglia d'oro ed è su questa che dipingevano. Alcune volte, specialmente negli abiti, ne avvenivano degli effetti intensi dovuti alla trasparenza dei colori sull'oro, ma in fondo i colori risultavano sempre deboli e sfiatati in confronto alla densità sorda dei colori con cui s'insisteva nelle parti che figuravano facce, mani o nudi.

(1) Siccome anche al giorno d'oggi la tecnica del dorare può interessare il pittore, soprattutto dal lato economico, permettendogli con poca spesa d'indorarsi le cornici, i fondi, ecc. riassumerò in poche parole varî altri procedimenti scegliendoli tra i più pratici e comuni: Volendo coprire ad esempio una cornice od altro legno di foglia d'oro, bisognerà prima applicare al legno una mano di colla liquida a cui si sia commisto un po' di terra gialla, poi lo si copre con una mano di gesso di Bologna macinato con una soluzione di colla Totin (100 di colla, 1000 di acqua). Quando questo strato sarà asciutto lo si raschierà, lo si aggrazierà radendolo e poi lo si umetterà ripetutamente di acqua tinta leggermente di bolo armeno. Quando anche questo straterello di bolo è asciutto lo si inumiderà con acqua e vi ci s'applicheranno le porzioni di foglia d'oro. L'acqua assorbita dal bolo farà aderire nel contempo la foglia che in seguito va brunita. Di oro in foglia ve ne ha di puro e di quello « imitazione » e se ne vende di vario colore: oro giallo, oro verde, oro rosso, oro bianco. I libretti che contengono le foglie d'oro si tengono da alcuni vicino al fuoco per qualche mezz'ora prima di usarle, poi messe una per una su di un cuscinetto di pelle si *tagliano con la spatola nella forma voluta, poi* le si applicano con un pennello adatto di peli lunghi su cui molti vi alitano sopra o lo passano leggermente sui capelli, affinchè l'oro vi ci si apprenda facilmente e possa così essere portato al punto giusto che si vuol dorare. L'operazione preoccupando molto coloro che non ne hanno una certa pratica può venire semplificata servendosi di oro decalcomania. La doratura a vera foglia d'oro è meglio non verniciarla, ma quella a oro imitazione, se non la si vernicia, si ossida annerendo.

La tecnica di dorare viene facilitata anche ai non troppo esperti con l'uso di una « Mixtion » da dorare (o « missione » come si è tradotto barbaramente in italiano) e quando questa morde applicandovi sopra dell'oro incollato su foglietti mobili, che si trova facilmente in commercio. Si può anche unire alla « mixtion » del giallo mesticato con l'olio di lino e per dare alla doratura delle altre tonalità si può usare della terra di Siena bruciata, del verde, della terra d'ombra, ecc.

Volendo dorare del gesso od altre superfici molto assorbenti si dovrà prima di applicare la mixtion, imbibire l'oggetto con una soluzione di gomma lacca all'alcool affinchè la mixtion possa far bene il suo ufficio. Quando la mixtion « canta » quando cioè è quasi asciutta e che premendola col polpastrello delle dita la si sente ben appiccicosa allora ci si può adagiare sopra la foglia d'oro. Si evitino le vecchie « mixtion » poichè quando è da *molto tempo che sono fabbricate esse ingrassano* e non asciugano bene.

Un altro sistema d'indorare è quello « al mordente » del tutto analogo al precedente per quanto si reputi

che l'oro diventi meno proprio a ben ricevere la brunitura. L'imitazione dei musaici a fondo oro si attuano tagliando le foglie d'oro a quadretti (meglio se si usano decalcomanie) applicandoli su mordente tinto di terra d'ombra.

Su stoffe e su pelli si dà alla superficie 1.° una mano di vernice ad alcool, 2.° si mette la mixtion, 3.° si applica la foglia d'oro. Si può anche spandere sulla superficie della gomma lacca in polvere ovvero dell'albumina, su questa adagiare la foglia d'oro e poi con degli stampi caldi comprimere le lettere o gli ornati che si desidera.

Per fare ornamenti d'oro o d'argento vi è un mezzo semplice: si fa una manteca composta di cera parti 1, sego depurato parti ½, gomma Elemi parti 1, trementina di Venezia parti 1, resina mastice parti 1, sciolti e mescolati insieme a fuoco lento. A questo punto si aggiunge la metà del loro peso di acquaragia e intingendo un pennello appuntito si dipingeranno gli ornati. Quando i segni si saranno raffreddati e che appiccicano al dito, si applicherà su di essi la foglia d'oro. Il giorno dopo si spolvera e si vedranno gli ornati d'oro in tutta la loro perfezione.

Tra gli altri vari metodi di fare questi ornati d'oro vi ha il seguente: si macina della biacca e del verde rame in olio cotto, si fanno bollire, poi con questa miscela si dipingono gli ornati indi si opera come si è detto sopra. Volendo un mordente più rapido si aumenta la dose del verde rame e vi ci si aggiunge un po' di bolo. La doratura può farsi anche con polvere d'oro, che basta amalgamare ad una soluzione di colla, di gomma arabica ovvero a dell'albume d'ovo e dipingere campendo con queste miscele. Volendo un oro verde si aggiunge un po' di verde volendolo rossastro, del rosso. ecc.

L'oro in polvere lo si unisce con vernici a base di benzina (tale è « l'oro Americano ») od a base di acetato di amile (tale è la « vernice Giapponese »), ecc.

L'inchiostro d'oro vien fabbricato con polvere d'oro sciolto in soluzioni di destrina nella cui acqua distillata si siano lasciati in fusione alcuni chiodi di garofano. Anche Teofilo parla di oro da scrivere e così cento altri medievali.

Una ricetta indiana consiglia di macinare la foglia d'oro e mischiarla con acqua e sabbia poi di gettare questa pasta nell'acqua per liberarla di tutte le impurità, indi di amalgamarla con colla tratta dalla pelle del buffalo, di applicarla alla pittura e quando è asciutta di brunirla lisciandola con dente di cinghiale.

Gli Armeni del XV secolo per rendere l'oro più appropriato a scopo pittorico macinavano la foglia con del miele poi sciacquavano l'amalgama ripetutamente per liberare l'oro dal miele e la polvere che rimaneva la mesticavano con gomma arabica.

Per dorare la pergamena si vende una « pasta da dorare » che serve anche a formare i rilievi necessari a quelle decorazioni. Questa pasta generalmente è fabbricata a base di bianco di Spagna ed è su di essa che si applica l'oro a decalcomania il quale dopo qualche ora si può brunire. Però prima di mettere la pasta si consiglia di dare alla parte che va dorata dell'acqua di colla o del fiele misto e giallo cromo. Volendo patinare le cornici od altro si usano vernici colorate o si mischia alla vernice dell'asfalto ovvero desiderando l'effetto della polvere si mischia del bianco di Spagna, della cenere, od anche una semplice mano di colla.

PITTURE MISTE

Molti quadri che sembrano al colto pubblico dipinti ad olio sono invece indubbiamente abbozzati, e diciamo meglio « preparati » a tempera e poi verniciati (o coperti di una mano di colla) ed infine velati e finiti con i colori ad olio (1). Ciò non solo è provato dall'esame esterno delle pitture e dalle caratteristiche particolari della materia, ma è noto a tutti i restauratori: Secco Suardo cita il caso di un vecchio e coscienzioso restauratore suo amico, che gli confessava di avere deformato un bel quadro di Bonifacio col solo toccarlo con una spugna intrisa di acqua pura (2), e dice ancora di aver visto un Palma il Vecchio spappolarsi per lo stesso motivo. Di questi disastri se ne potrebbero precisare delle centinaia, ma basteranno queste citazioni per provare che spesso si è dipinto con tecniche miste. Anche di Van Dyck sappiamo che dipingeva certe parti a tempera su fondo ad olio e che poi le velava con vernici, avendo però sempre la preveggenza di umettare la parte della superficie oleosa con sugo di cipolla o di aglio. Dopo che questo potente adesivo s'era asciugato diveniva possibile dipingere a tempera con la sicurezza di trovare buona presa (3).

---

(1) Cennini nel cap. CXLIII del suo *Libro dell'arte* dice che si può dipingere una stoffa preparandola con del cinabro temperato o con rosso d'ovo e poi velarla con lacca mesticata con olio. Alcune volte però, le tempere erano semplicemente verniciate con vernici grasse. Lanzi riporta che un quadro di Tommaso da Modena della Galleria di Vienna che pretendevasi fosse ad olio si rivelò all'analisi niente altro che una tempera. Antichi dipinti di Pisa creduti ad olio erano a cera. Secco Suardo dice che molte pitture di Cima da Conegliano, di Paolo Veronese, di Gaudenzio Ferrari e soprattutto del Tintoretto liberate dal legno della tavola o dalle fibre della tela e dalla imprimitura di gesso rivelarono in modo indubbio un abbozzo eseguito a tempera. Leggiamo inoltre: « *.... un sottilissimo intonaco di colori a tempera disteso su di una tavola allorquando sia asciutto offre agli olii ed alle vernici il modo onde lo invadono in tutta la sua profondità nella stessa maniera come se i colori fossero stati macinati con quelli* » e che essendosi dipinto con « *arido e polveroso pastello e datovi una leggera mano di colla questo apparve come lavorato a tempera; ed avendovi in seguito applicato la vernice o la cera tale aspetto pigliò che scambiato si sarebbe con pittura ad olio se mancate non vi fossero le traccie del pennello* ».

(2) Pare certo che Van Dyck mettesse i verdi e gli azzurri a tempera di gomma o di colla di pesce e quando erano secchi li verniciasse. Anche Paolo Veronese metteva gli azzurri a « guazzo », difatto il Boschini c'informa che Veronese « *campeggiato tutta la massa di ogni panno di una mezza tinta e per il più poneva gli azzurri a guazzo: e per tal cagione alcuni inaveduti, volendo nettar alcuni suoi quadri hanno (non volendo) dipennate alcune piegature di panni che furono delle più rare che formassero pennelli giamai.... »*. È bene sapere a questo punto che i colori a tempera reggono solidamente sopra superfici di vernice, soprattutto su tavola.

(3) Diversi si servono di fiele di bue purificato che, misto in sufficiente quantità coi colori a tempera permette una buona presa sulla superficie oleosa, tuttavia si è usato anche il colore misto a colla e latte il quale attaccava anche bene su pitture coperte da sottili strati di vernice. Certi imitatori dell'antico, dopo aver dipinto

Naturalmente spesso queste tempere erano tempere speciali quindi non soltanto composte di colla ed acqua o di ovo e d'acqua (1). Frugando fra le vecchie carte alcuni studiosi dicono di aver trovato, ad esempio nel Manoscritto della Marciana, alcune ricette di un sistema di dipingere detto « a putrido » cioè a dire « umido »; ed una di esse specificherebbe che il colore macinato ad olio denso veniva mescolato a del rosso d'ovo ed a dell'acqua (un po' meno della metà del volume del colore ad olio) aggiungendo inoltre che altre ricette parlerebbero di miscele di rosso d'ovo e di vernice liquida, ecc. Io non ricordo più che cosa sia scritto nel Ms. della Marciana, ma negli estratti pubblicati dalla Merrifield non trovo precisato questo punto, sebbene si accenni a una miscela *di ovo liquido che potrebbe alquanto spiegare questo asserto. Ricordo però di aver fatto* molti anni fa degli esperimenti su questi generi di pittura, e di avere constatato, che colori in polvere, mesticati con solo rosso d'ovo, davano una materia solidissima, ma di difficile maneggio, che il rosso d'ovo o colla mischiati a delle vernici ed alle dette polveri colorate davano una buona sottopittura, sebbene troppo gialla quando usavo della vernice copale, e che la materia risultava anche buona se *aggiungevo dell'acqua all'ovo* ed alla vernice colle quali li mesticavo, mentre le combinazioni di solo rosso d'ovo, colore in polvere ed acqua si screpolavano quando si oltrepassavano degli spessori minimi i quali non pertanto coprivano abbastanza bene. Buona risultava anche la misce a consigliata dal suddetto Manoscritto e cioè olio inspessito, rosso d'ovo ed acqua. Mischiare colle, ovvero uovo, con acqua, colori in polvere e poi olio, (e più sovente della vernice) era stato adottato per correggere il difetto che hanno i colori ad olio di scivolare, di non avere consistenza, di non fare buona presa col di sotto e che insistendo a lavorarli a volte prendono quell'aspetto lumacoso così sgradevole a vedersi.

Altro beneficio incalcolabile è quello di asciugare apparentemente assai presto e di permettere quasi subito di apporre le soprastrutture.

A. P. Laurie nel suo *A Study of Rembrandt*, London, 1930, sospetta che Rembrandt mischiasse anche lui una goccia di rosso d'ovo con i colori ad olio.

Van Dyck, secondo alcuni, pare che usasse anche lui una miscela di balsamo di pino e poco olio in emulsione con ovo, ma non so con quale fondamento si è emessa questa ipotesi. Ad ogni modo per quanto si possa restare perplessi davanti a questi sistemi è certo che passaggi soffusi fra tinta e tinta e senza rilievi indicano in modo quasi certo la tempera, ed i trattini fini dei capelli delle figure di Durer, così secchi e precisi, sarebbero impossibili coi colori ad olio (fig. riprodotta a pag. 206), e quand'anche fossero possibili, in corso di tempo sarebbero svaniti per il fenomeno di trasparenza, come è

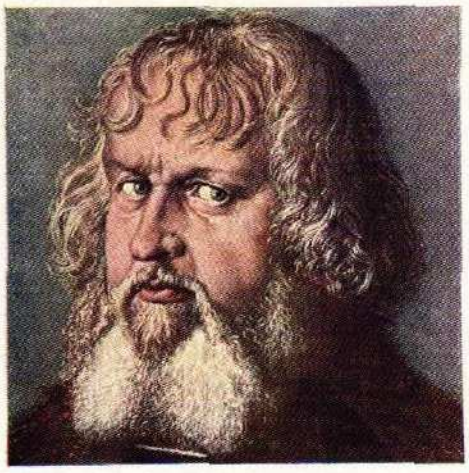
---

il quadro ad olio lo patinano passandovi sopra una tempera bruna (colore terra d'ombra ed anche un po' di asfalto e di calce mesticati con colla o con ovo ovvero del color seppia per acquarello che contenendo della gomma rende la sostanza più lucida mesticato con soluzione di colla o d'ovo) che poi alleggeriscono con tamponature e fregando con straccetto o con le dita.

(1) È provato da analisi microscopiche numerose che in diversi quadri del XV sec. si usarono certament delle emulsioni di olio ed ovo oppure di olio-vernice-ovo a volte sopra superfice a gesso che fu coperta di un sottile strato di bianco d'argento mesticato con l'olio. Un quadro del XVI sec. presentava sulla tavola di legno incollata una preparazione di gesso e creta amalgamati con colla ed una certa quantità di olio o vernice su cui si era poi messo dei colori a olio e vernice.

avvenuto dei capelli dipinti da Leonardo nella sua « Annunciazione » degli Uffizi di Firenze. E giacchè si parla di Leonardo diremo che gli abbozzi che si veggono nella medesima Galleria non sarebbero possibili qualora l'autore avesse avuto poi l'intenzione di continuarli con pittura a base di soli colori ad olio, poichè sono talmente scuri ed arruffati che fanno sospettare dovessero essere continuati con altri mezzi. Del « Trattato della Pittura » di Leonardo abbiamo già citato un paragrafo alquanto oscuro in cui si parla di una tempera a gomma, orbene questa potrebbe già per se stessa lasciar adito al sospetto che non fosse fine a se stessa, ma potesse servire come preparazione per sovrapposizioni susseguenti di colori a vernice od a olio.

Queste supposizioni non avrebbero nulla di strano chè si riscontrano in varî quadri delle preparazioni a tempera di colla o di gomma e che rimasti allo stato di abbozzo a tempera rivelano il processo. Se ben ricordo, la « Deposizione » del Bouts e lo « Sposalizio » del Massys sono così preparati ed attendono ancora le velature finali e le vernici che non furono più date. Anche Holbein conosceva questo sistema e dipingeva appunto a tempera, spesso su carte che poi incollava su tavola, anzi vi è un quadro di lui che presenta delle teste dipinte a tempera su carta, poi ritagliate, incollate sulla tavola, rifinite coi colori ad olio ed ultimate con vernice (1). E non furono rari gli artisti che operarono come lui per cui visitando i Musei di Europa ed osservando attentamente si troveranno tanti altri quadri di grandi Maestri modellati e sfumati alla perfezione i quali non sono altro che delle tempere mascherate.



DURER: Ritratto di Holzschuher.
Museo Imperatore Federico, Berlino.

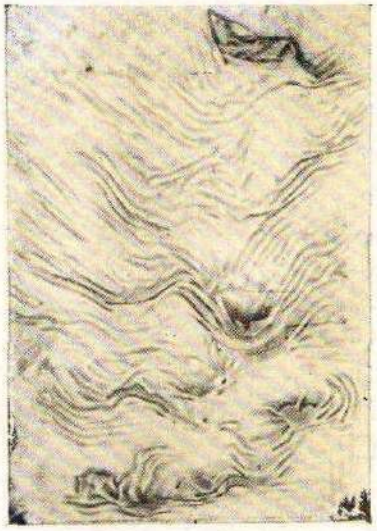
Anche il geniale Boecklin ha dipinto spesso con tecnica mista sia riattuando la pittura a gomma di ciliegio di Teofilo, sia con tempera a bianco d'ovo, ovvero a rosso d'ovo e vernice ed i suoi quadri nel loro insieme sono tuttora abbastanza in buono stato (2).

---

(1) Vi sono alcuni che pure accettando l'opinione che Veronese abbozzasse a tempera aggiungono che questi abbozzi erano trasparentissimi e non farinosi ed assorbenti come le comuni tempere, però purtroppo la documentazione da noi citata prova il contrario, e sebbene tali tempere non siano a grossi spessori tuttavia sono farinose e sufficientemente coprenti. Esse venivano certamente fissate con una vernice ad acqua ovvero con della colla di gelatina trasparentissima per renderle non assorbenti, e dopo si ultimavano con mezze paste e velature di colori oleoresinosi.

(2) Secco Suardo in un suo opuscoletto dice che si è abbozzato a tempera per far presto essendo una tecnica più rapida e non per altra ragione, ma invece è indubitato che un sottostrato a tempera bene eseguito e con buon materiale dà alle sovrapposizioni una luminosità più intensa. Ad ogni modo ecco il sistema di procedere che egli reputava il migliore· Si temperano i colori con altrettanta quantità di rosso d'ovo, quando si reputa che essi siano bene amalgamati; per renderli più scorrevoli si mesticano con una emulsione formata *di 2 parti di tuorlo d'ovo, 2 parti di latte sburrato, ed 1 parte di vino bianco dolce (le polveri colorate* saranno state previamente macinate con l'acqua e tenute molli in fresco). Con colori così temperati si dipinge e poi che la pittura sarà asciutta le si darà una mano di vernice d'ambra allungata con il doppio di essenza di trementina resa alquanto tiepida immergendo il flacone nell'acqua calda. Dopo qualche giorno

Da tutto quanto si è detto non si deve dedurre che tutti i quadri fossero dipinti a « putrido » od a « tempera speciale », giacchè abbiamo dei quadri della Rinascenza che presentano, si dice, in alcune parti ben due centimetri di spessore (almeno si afferma che tanti ne abbia l'« Assunta » di Tiziano che sta a Venezia), e questi spessori non sono possibili con gli altri sistemi di pittura, eccetto che con quello della pittura ad olio, poichè anche con i colori a tempera speciale che ne contenessero gran quantità difficilmente si potrebbe raggiungere tali spessori senza conseguenze. Un'altra caratteristica degli strati spessi di pittura ad olio si è che essi asciugano formando una pellicola esterna che racchiude dentro ancora il colore fresco come farebbe una vescica, per cui basta stiracciarla con le dita o passar sopra col pennello, perchè essa raggrinzi ed a volte crepi. Di questi raggrinzimenti ne troviamo varî esempi anche nei quadri celebri e basterà ricordare la « Madonna e i Santi » di Tiziano (Galleria Vaticana) (1), l'« Apollo e Marsia » del Ricci (Accademia di Venezia), il « Sacrificio d'Ifigenia » del Ribera (Galleria del Campidoglio), il pseudo Leonardo dell'Alte Pinacotek di Monaco di Baviera, il quadro n. 215 di Bellini (Galleria Brera di Milano), il « Concerto campestre » attribuito a Giorgione (Louvre di Parigi), il quadro di Van De Velde (Pinacoteca di Torino) e l'Eastlake dice che se ne riscontrano anche nel « Cristo » della Collezione Wellington, nella « Madonna con Bambino » del Reynolds e in diverse opere del Creuze (2). Ad ogni modo questi rag-



Strato di colore ad olio raggrinzito e dilacerato.

si ultimera il quadro dipingendovi sopra coi colori ad olio a cui si sarà aggiunto un certo quantitativo di vernice (d'ambra naturalmente verso la quale il Secco Suardo aveva una fede completa) tenendo il tutto chiaro onde aver modo di finire velando.

Ecco una ricetta, ma diverse altre ne troverà il lettore nell'indice. Molti anni fa ebbe una certa notorietà il sistema inventato dal De Pereira che era basato sul principio di trasformare la tempera in pittura resinosa a mezzo di una speciale vernice. I colori anche essi erano di una tempera speciale ed il Linzi dice che contenevano dell'acido acetico e che screpolavano alterandosi, mentre il Seitz li trovava ottimi soprattutto quando erano misti a rosso d'ovo e poi fissati con fissativo speciale. Questa maniera di unire le sostanze idrate, con gli olii a mezzo del rosso d'ovo è cosa comune nelle manipolazioni delle farmacie e può darsi che abbia migliorato l'invenzione del De Pereira. Circa il fissativo si dice che fosse assai simile a latte di fico (ciòè a quella resina che secerne il fico quando è intagliato) il quale faceva cambiare di tono la pittura, ma aggiungendovi un quinto di medium od il rosso d'ovo si evitava anche questo inconveniente. Io non ho mai esperimentato questi colori quindi non so se la Casa J. G. Muller e C. di Stuttgart ed il deposito L. Riva di Milano ne forniscono ancora. Ad ogni modo dopo che tale tempera era fissata la si verniciava anche nella parte posteriore della tela, previo fissaggio anche di essa. Tale pittura si complicava mischiandola con dei colori di maiolica preparati con glutine ed inventati dallo stesso De Pereira. Ma malgrado l'appoggio del Seitz, specialista in pittura a tempera, non ebbe fortuna, ed oggi, che io sappia, è del tutto dimenticata.

(1) In questa pala il colore si è, non solo raggrinzito ma anche spaccato (fig. qui riprodotta) e rivela una materia che è evidente sia una tempera speciale. Dico evidente perchè la grana della tempera è inconfondibile e con tempere molto oleose il raggrinzimento può anche verificarsi.

(2) Già Eraclio (VIII secolo) metteva in guardia contro l'arrugarsi delle pellicole della pittura ad olio che infatti non sono belle da vedersi ed una volta dovevano addirittura sembrare detestabili. Queste rughe sono più facili a formarsi quando i colori sono mesticati con olio di papavero. Eraclio consigliava e con ra-

grinzamenti provano tra l'altro che la maggioranza di queste pitture sono proprio state eseguite non solo ad olio, ma con abbondanza di olio, anche se a questo olio è stata aggiunta qualche mistura sussidiaria di cui pel momento è difficile precisare l'essenza. Del resto Van Dyck ci fa sapere che l'olio è l'ingrediente principale della pittura, *e di colori mesticati con solo olio e diluiti con* solo olio, sia pure bollito, parlano il Ms. della Marciana, ed i trattati del Filarete, del Borghini, di G. B. Alberti, del Cennini. Guardando poi gli autoritratti degli antichi pittori oppure i quadri che rappresentano gli antichi maestri nei loro studi intenti a dipingere, si vedrà che in generale hanno tavolozze cariche di colori che sembrano proprio identici a quelli nostri e cioè ad olio tali e quali li spremiamo *fuori dai tubetti, e non hanno affatto il carattere di tempere;* si notano poi vicino a loro dei vasetti pieni di certi liquidi che sembrano proprio olio di noce od olio di lino (più raramente hanno l'aspetto di olio cotto e di vernice) (1) e non ricordo di avere mai notato rappresentati dei liquidi che avessero carattere cristallino e tanto meno saponoso o biancastro, come sono le emulsioni di cera e le miscele di colla e di olio misti ad essenze e vernici. Che si usasse applicare questi colori ad olio inspessito o ad olio e poca vernice su delle specie di chiaroscuri eseguiti ad acquette

---

gione, che l'abbozzo e il letto dovevano essere asciutti prima di applicarvi lo strato successivo e che più erano asciutti meglio era, ed anche Tiziano seguiva generalmente la stessa via lasciando asciugare gli abbozzi prima di riprenderli e finirli, poichè se il letto e l'abbozzo sono fermi ciò che vi si mette sopra o bene o male reggerà ed avrà maggiore intensità. Alcuni si servirono di olio di copaive ovvero di essenza di lavanda o altra essenza per ovviare a questi raggrinzimenti ed avere delle paste di colore che seccassero piuttosto dal di dentro verso l'esterno che viceversa, ma bisogna diffidare di questi ingredienti ed usarli parcamente e con prudenza.

(1) Purtroppo gli appunti che mi sono rimasti non sono sufficienti a dare un'illustrazione degna a questo particolare ed è un peccato che l'attenzione di coloro che scrivono non si sia fermata più a lungo su di esso rendendo noto di quali colori e di che genere, di quali liquidi, pennelli e tele si servissero gli antichi pittori. Ad ogni modo dagli appunti che mi rimangono risulta che soltanto fialette che sembrano contenere olio di lino o di noce e colori che sembrano semplicemente mesticati ad olio senza altre apparenti aggiunte, nè molta vernice, si trovano nei quadri di: Ary de Vois dell'Anonimo di Anversa, di Palma il Giovane, di A. Carracci di Carpioni, di A. Porta, di Legnano, di Chardin, di Roslin, di Oudry, di Vien, di Vernet, di Lebouteux, di Mignard, di Ryckaert, di Guercino, di Rembrandt, di Dou, di Zacht, di Leven, di Graesbeeck, di Longhi, di Bonomino, di Moor, di Van Ostade, di Procaccini, di Spada, di Rigaud, di Berck, di Heyda, di Bassano, di S. Rosa, di Mieris, ecc.

La forma dei pennelli può influire anch'essa sul carattere della pennellata ed ognuno ha il suo pennelleggiare come ha la sua calligrafia. Come nello scrivere, così nel dipingere ognuno ha delle date preferenze per certi pennelli ed è d'istinto che si scelgono. Tuttavia anche la moda influisce in queste scelte, così un certo tempo erano moltissimi che dipingevano coi pennelli Palizzi; oggigiorno quasi tutti adoperarono i pennelli piatti ed hanno relegato nell'antiquaria i pennelli rotondi, i quali, malgrado tutto non sarebbe male ritornarli in voga e farne maggior uso. L'avere abusato di pennelli di pelo, soprattutto nei primi anni di scuola, *è riuscito dannoso a molti pittori tanto antichi che moderni, ma indubbiamente nociva è* la trascuranza che si ha per essi: alcuni li lavano male, altri li tengono immersi nell'acqua ragia o nel petrolio senza preoccuparsi se così tenuti le setole si curvino o no e se il liquido li corroda o no. Invece bisognerebbe sempre lavare accuratamente i pennelli con acqua e sapone, poi ancora con acqua, asciugarli e tenerli, o orizzontali in una scatola, ovvero con i manici in un vaso e con le setole libere volte in alto. Chiusi in scatole però è la maniera preferibile perchè è sempre bene evitare la polvere per quanto è possibile. I vecchi maestri, dopo aver lavorato, li mettevano sopra un piatto con le setole immerse nell'olio d'olivo affinchè non si seccassero, salvo poi a lavarli con acqua e sapone. *L'olio di oliva* era soprattutto necessario quando si lavorava con i colori a vernice, perchè non vi è mezzo migliore per liberare i pennelli e le mani sporche di vernice che quello di fregarli con detto olio prima di servirsi del sapone e dell'acqua. Lavavano soprattutto accuratamente i pennelli che dovevano servire per i bianchi e per gli azzurri, per i quali colori preferivano a volte usarne dei nuovi, tanto era il timore di offendere la purezza di questi colori delicati.

e tratteggi su piani a gesso od a monocromi a pasta, anche questo è indubitato, sia per quello che abbiamo provato nella prima parte di questo libro, sia perchè ne abbiamo varie conferme scritte, ad esempio quella di Van Mander (XVI sec.) che così dice: « *I nostri predecessori* (1) *curavano che le loro tavole fossero più spesse di bianco di quello che si fa noi e dopo avervi disegnato sopra, vi andavano con un'acquetta di carbone, poi al tutto davano un colore di base carnicino attraverso il quale si vedesse il disegno....* ». Difatti, la tecnica al tempo di Van Mander era già cambiata completamente (2) ed aveva dei

---

(1) Il pittore Busset magnificando le pitture dei primi Fiamminghi, dei Renani, di Antonello e di tutti gli altri che fanno corona a Van Eyck diceva di trovarle affini alle pitture cinesi su lacca di cui anche decanta la bellezza e la resistenza. La lacca cinese secondo Paleologue e Bernardose è un prodotto vegetale composto dalle secrezioni di varie piante soprattutto dell'albero della lacca (se si estrae di giorno bisogna vuotare il vasetto che la raccoglie di tempo in tempo perchè la luce l'annerisce) addizionate di olio di tè o di camelia e di colore. Per ottenere una lacca rossa si unisce del solfato di ferro, dell'olio di camelia, della lacca e dell'aceto; per ottenerne una nera, del carbone di osso, dell'olio di tè e della lacca; per averne una gialla della gomma gutta, per averle vermiglie del cinabro, ecc. Il colore nero si ottiene anche esponendo per qualche tempo la lacca rossa alla piena luce ed il bruno unendo la lacca rossa con quella nera. I colori sono macinati prima con l'olio e soltanto al momento dell'uso vengono amalgamati con la lacca. Con aggiunte di fiele di maiale si ottiene la vernice avviluppante. Busset pensò che la lacca poteva essere sostituita dalla nostra resina copale e gli olii di tè e di camelia dai nostri olii di papavero o di lino, ma questi ingredienti sono essenzialmente differenti, basti il fatto che le lacche cinesi devono asciugare all'ombra e coperte di un panno bagnato, mentre la vernice con questo trattamento s'appannerebbe e altererebbe l'olio, ecc. Continuando la nostra descrizione delle lacche cinesi diremo che esse sono composte spesso di ben 18 strati; messi, asciugati e pomiciati uno dopo l'altro e che è su questi fondi che si passa poi alla pittura dei soggetti, incominciando a decalcare il soggetto da disegni dati, ma anche dipingendo così alla brava ed a mano libera.

Con questa pittura bisogna evitare di sollevar polvere come l'evitavano appunto i nostri primitivi ed in special modo pare Lorenzo di Credi, il quale non permetteva neppure che si camminasse nel suo studio. M. Busset, *La tecnique moderne du Tableau*, Paris, 1929).

Affinchè non si facciano confusioni diremo subito che questa lacca cinese non ha nulla a che vedere con la lacca di Robbia nè con la lacca d'Azo e neppure con la gomma lacca che sono prodotti ben diversi e di altre piante.

(2) Per naturale istinto molti pittori sono portati a diluire molto i loro colori, molti al contrario e più saggiamente forse, li adoperarono molto a pasta, molti altri li diluiscono e li amalgamano a molta vernice, molti altri ancora invece li privano anche dell'olio con cui furono mesticati. Certo si è che il puro colore ad olio dopo un certo tempo che è messo sulla tela incomincia ad adagiarsi, poi poco per volta si solidifica fissandosi in modo sempre più inamovibile finchè fa una vera crosta. L'interno si solidifica anch'esso poco per volta finchè il tutto diventa duro quasi uno smalto. Le vernici comuni e quelle più appropriate « da ritocco » hanno la virtù di solidificare il colore assai più presto, ed anche le « vernici da dipingere per quanto ne ritardino l'asciugamento gli danno pure esse più corpo ed appiccicosità, per cui il pittore può dipingere sopra i primi strati senza troppa difficoltà. La stessa cosa avviene quando il colore si diluisce con essenze e più ancora quando si dipinge su tela a gesso che assorbendo in modo sollecito il liquido contenuto nei colori, questi si adagiano subito e si fissano più rapidamente ed in modo sufficiente a reggere nuove pennellate. Da qui ne risulta che per fondere ed amalgamare bene le tinte fra loro è meglio usare tele ad olio o comunque poco o per nulla assorbenti e servirsi di puro colore ad olio senza cioè aggiunte di vernici o di essenze oppure servirsi di una vernice fluida e ritardante; in questo caso però avendo cura di formare degli strati omogenei e non mettere molta vernice in certe zone e poca in certe altre o amalgamare male con essa i colori poichè prima o dopo si avrebbero dei crepacci. È assai meglio usare moltissima vernice anzichè metterne senza discernimento dimenticando l'omogeneità degli strati o del colore.

Dipingere su tele assorbenti momentaneamente è più piacevole forse perchè si ottiene una pasta di colore più vellutata ed armonica mentre su superfici impermeabili, come potrebbe essere la tela ad olio, il colore, soprattutto se molto liquido, lo si modella male, poichè lo si asporta e si confonde facilmente; tuttavia, per quanto meno grato a vedersi, è forse il modo più sano e resistente, in special modo se condotto alla prima (almeno alla prima fino ad un certo punto) salvo poi a perfezionarlo e modificarlo con leggeri strati e ritoccarlo alquanto con parsimonia.

procedimenti del tutto diversi e tanto più li ebbe di poi; però se si prende in esame quella di Rubens che a volte anche lui adoperava nel dipingere poco più che una vernice tinta, la quale, secondo quello che dicevano i suoi colleghi che usavano molta pasta, non avrebbe durato oltre la vita dell'artista. La profezia andò fallita, anzi sono proprio le tavole nelle quali egli usò meno colore quelle che si sono conservate quasi intatte e che sfidano folgoranti i secoli (1). Tuttavia è interessante per noi sapere il giudizio dato. Si dice che Rubens mettesse i toni a musaico e che adoperasse i colori più puramente che fosse possibile, salvo poi a fonderli e modellarli senza tormentarli troppo. Le fusioni quindi non sarebbero avvenute sulla tavolozza, ma sulla tela o sulla tavola e si cita ad esempio il « Sacrificio di Abramo » del Louvre dove si rivelerebbe lampante questa fattura, ma ciò non è vero, almeno non ce la vedo nè in quel quadro nè negli altri di Rubens, sebbene si legga in un supposto consiglio che dava ai giovani, e che riporteremo nella pagina che segue, qualcosa che vi corrisponderebbe. Questa maniera di operare si può invece riscontrare in diversi altri pittori antichi (2) e moderni di fatto anche un meraviglioso insegnante e profondo studioso, Bernardino Polinari, che modestamente si è spento senza lasciar gran fama di sè, consigliava anch'esso ai suoi allievi di mettere



PROCACCINI: Madonna.
Museo di Napoli.

(1) Di fatto possedendo una vernice inalterabile e dipingendo su tavole perfettamente gessate (non su tela) si può esser sicuri di ottenere una pittura resistentissima anche con poca pasta di colore e molta vernice. Del resto anche con molta pasta di colore macinata a molta vernice si potrebbe ottenere una ottima pittura se la vernice non scurisse o s'appannasse.

(2) Ora in un modo più intelligente ora meno. Qualche cosa di affine a questi sistemi si può vedere nel braccino del bambino Gesù di un quadro del Procaccini (1560-1626) che non essendo stato ultimato lascia vedere come questo artista mettesse e modellasse il colore che poi, dopo che s'era alquanto adagiato, soffondeva e lisciava con soffice pennello di pelo come si vede nel torace e nella testa (v. il quadro « Madonna » riprodotto in questa pagina). Anche noialtri moderni si opera qualche volta in modo affine, sebbene spesso in modo più sbrigativo, dipingendo con molta pasta di colore e poi soffondendone ed amalgamandone la superficie come dimostra la figura di pag. 211 più che le parole.

appunto le tinte quasi a musaico sulla tela e poi di fonderle con un pennello morbido di pelo (1).

A qualcosa di simile abbiamo già accennato nella Prima Parte dove abbiamo riportato i consigli del Fèlibien (1619-1695) ed è indubitato, piaccia o no, che la pittura lisciata, per quanto oggi non sia di moda, è la più resistente perchè si sporca meno e dà meno appiglio agli elementi distruttori. Molti non riescono ad ottenere una pittura proprio liscia e rifinita perchè ci si prendono male nell'esecuzione; ad ogni modo chi ama il liscio è bene che sappia che si può anche pomiciare la pittura dopo che essa è asciutta, e che si può poi riprenderla in modo da renderla ancora più liscia. Se poi si userà la pittura « umida » e quella « mista » la si potrà rendere ancora più rifinita e liscia e spingere il liscio e la rifinitura finchè si vuole (2) poichè la tempera è ottima per tal sorta di rifiniture.



L. A. Rosa: Studio incompleto (pennellate di soffusione).

Ritornando a Rubens si noterà che nelle migliori sue tele l'abilità plastica e coloristica è talmente prodigiosa che diventa stupefacente; tuttavia non si può accettare la supposizione su riferita senza delle reticenze e cioè restringerla in certo qual modo ai soli strati superficiali, come si converrà qualora si ripensi a ciò che abbiamo osservato e precisato nella prima parte di questo volume. A coloro che non hanno perciò dimenticato le constatazioni che abbiamo fatto sui suoi quadri e l'analisi delle loro stratificazioni, suonerà strana la massima attribuita a Rubens e cioè che « *è molto dannoso usare il bianco ed il nero* » (3)

(1) Molti che usavano pure dei discreti spessori di pasta mettevano il colore quasi a tratti paralleli che segnassero bene la modellazione della forma e poi appunto con pennello di pelo facevano quasi scomparire questa fattura come si vede bene in questo lavoretto del Procaccini (fig. di pag. 210) (Museo di Napoli) e come si può notare nei quadri del Batoni (Galleria di Lucca) e di tanti altri. Per questa fusione è bene attendere che il colore si sia alquanto fissato, cioè abbia perso quella fluidità che mantiene per qualche tempo appena è adagiato sulla tela o sulla tavola, poichè l'olio poco per volta assorbito dai sottostrati lascia il colore più denso e più attaccaticcio, quindi adatto ad essere operato con pennello di pelo nel modo che si è detto.

(2) « *Il finito si spinge nell'Infinito* » soleva esclamare Fontanesi, ma questi sono i mezzi per finire finchè è umanamente possibile rifinire.

(3) Anche Corneille diceva che bisognava evitare di mettere del bianco nelle tinte delle ombre e di non servirsi per mettere le ombre di pennelli che abbiano già servito per altre tinte in cui entrasse il bianco. Ingres invece diceva ai suoi allievi: « *Signori mettete del bianco nelle ombre* », ma certo si è che Ingres non era un gran colorista sebbene gran pittore e gran disegnatore. Mengs soleva dire: « *Tutti i colori si possono accor-*

e diventerà ancora meno comprensibile il seguente aforisma che gli si attribuisce, se non si pensasse che in entrambi i casi si parla della sola colorazione e non della preparazione: « *Comincia la pittura con leggiere ombre e fa attenzione che il bianco non s'insinui fra esse poichè è un veleno per la pittura eccetto che nelle luci. Se si permette al bianco di rendere appannata la perfetta trasparenza ed il caldo dorato delle tue ombre, il tuo colore non brillerà ma diverrà pesante e grigio. Il caso inverso avviene nelle luci dove il colore può essere messo in abbondanza. Ci sono delle sostanze che bisogna prenderle pure e metterle al loro posto una vicino all'altra così da mischiarle col pennello in modo soffice passandole le une dentro le altre senza trambusto* ». Si potrebbe continuare a riferire frasi di celebri maestri e particolareggiare sui mille procedimenti possibili, ma o ci si ripeterebbe o si entrerebbe in banalità ed in descrizioni eterne che avrebbero ben poco interesse, per cui penso che forse attireranno di più alcune stranezze tecniche e qualche procedimento pratico: Monticelli ad esempio bruciava le tavole dopo avervi dipinto per qualche tempo, proprio nel medesimo modo che generalmente si fa per pulire le tavolozze troppo sporche (1) e poi continuava. Turner a volte incominciava una pittura ad acquarello e la continuava coi colori ad olio e con vernici, salvo poi con la medesima indifferenza a finirla con i colori ad acquarello (sciolti nell'acqua a cui aveva aggiunto un po' di fiele di bue) (2).

Vi sono dei pittori che principiano o finiscono una pittura ad olio con i pastelli sciolti in essenza, altri con solo pastello. Questo dipingere e questo ritoccare a pastello mischiandolo e alternandolo con la pittura ad olio sono proprio sciocchezze tecniche. Soltanto riuscirebbero forse utili, ma momentaneamente, qualora il quadro esposto tralucesse troppo od avesse qualche tono che stridesse con il colore della sala dell'Esposizione dove esso fu appeso, poichè toglierebbero un grave inconveniente ed a Esposizione finita si potrebbero poi facilmente togliere.

Più utile però è forse sapere come si può disegnare in un quadro ad olio una complessa prospettiva o delle ornative. Molti si trovano imbarazzati quando devono farlo e, o le disegnano a matita e sanguigna, il che è male, perchè la pittura che seguirà farà

---

dare mediante il bianco ed il nero », ma questa frase sibillina non si sa se aiuta la teoria di Ingres o abbia altro valore. Pure di Tiziano si riferisce che solesse dire: « *Vorrei che il bianco costasse come l'azzurro e l'azzurro come il bianco* » ma anche questo aforisma è oscuro conoscendo la tecnica di Tiziano e tutt'al più potrebbe anche esso riferirsi alla sola colorazione e nel senso che ho supposto gli desse Rubens.

P. Lebrun nel suo Ms. dice che: « usare troppo bianco è un vero veleno per lo splendore e la grazia del dipinto diminuendo il valore degli altri colori e corrompendo le ombre ». Plinio invece ci ha lasciato detto che « senza biacca usta bruciata negli orci non si possono fare le ombre » e ciò è più comprensibile poichè la biacca usta può variare dal giallo al rosso tuttavia nella pittura murale romana non se ne individua l'uso.

(1) Forse qualcuno che non è del mestiere non sa come si bruci la tavolozza per cui troverà naturale che si dica qui come si procede: si mette per terra la tavolozza che si vuol liberare dai colori secchi che l'ingombrano indi ci si versa sopra dell'acqua ragia e le si dà fuoco. La fiamma farà ribollire il colore e lo farà diventar tenero cosicchè riescirà facile asportarlo per mezzo del coltello. La tavolozza dopo questa operazione va posta su di un piano con sopra dei pesi affinchè non resti curva. Qualora invece si spegnesse la fiamma senza asportare il colore questo si troverà indurito come una lava.

(2) Il fiele di bue ha la proprietà di sgrassare come un sapone e lo si usa anche nella pittura ad acquarello allorchè il colore stenta ad aderire. Generalmente il fiele messo in commercio che si vende in fialette contiene un po' di etere acetico che ne impedisce la putrefazione.

cattiva presa sulla matita ed in special modo sulla sanguigna, oppure, più prudentemente le disegneranno col gesso senza ottenerne la precisione voluta e perdendo molto tempo tra il disegnare e il ripassare col pennello questi segni del gesso. Più pratico è invece disegnare ciò che si vuole, alla grandezza esatta, su di un foglio di carta, poi su di un altro foglio sottile si passa una mano di colore misto a vernice (tamponare per rendere lo strato più omogeneo e sottile), indi si attende che esso si secchi alquanto (cioè fino al punto che toccandolo si senta che morde bene e non sporchi il dito) e con questo si ricalca il disegno sul quadro come si fa generalmente usando della carta da calco comune.

TAVOLE E TELE

Per formare le tavole che dovevano far da letto alla pittura, in antico si usarono diversi legni: quercia, abete, larice, tiglio, faggio, frassino, castagno, cipresso, noce, pero, robinia, cedro, gattice, pioppo, salice, mogano, acájou, al giorno d'oggi invece si usa più spesso la quercia, il pioppo, il pero, raramente legni preziosi (1). Ora sono di moda anche fogli di legno compensato, perchè non si spaccano, non si curvano, sono leggeri, e relativamente costano poco. Le tavole di legno devono essere stagionate senza nodi, senza scolature resinose, e senza macchie di unto, se ve ne sono bisogna togliere questi punti malsani e rimpiazzarli con tasselli tratti dalla medesima tavola (2) e se si riscontrano piccole asportazioni si può anche semplicemente stuccarle con una pasta fatta di colla forte e segatura di legno. Se vi sono infissi dei chiodi bisogna toglierli o ricoprirli di foglia di stagno con la quale si deve sempre ricoprire tutto ciò che è ferro; senza questa precauzione l'ossidamento del ferro arruginirebbe il gesso e questo a sua volta influirebbe sui colori cosicchè la pittura verrebbe a scoppiare o a macchiarsi. Diverse tavole vanno combinate insieme per formare una grande superficie, ma bisogna unirle in modo che le une entrino dentro le altre (3) cosicchè difficilmente possano spostarsi.

---

(1) Sarebbe lungo riportare esattamente di qual legno furono fatti i piani dei quadri più celebri, ad ogni modo diremo che in alcune tavole Durer usò la quercia, in altre il tiglio, ma usò anche altri legni; Rembrandt e Huysum si servirono anche di mogano che già da quei tempi giungeva in Europa dalle colonie. Cranack si sa che usò certamente del faggio selvatico e del tiglio, Giotto del pioppo, Holbein dell'abete, Duccio, Lippi, Perugino, Masaccio, Botticelli, Credi, Antonello, del noce, ecc. Gli olandesi si procacciavano dei legni di vecchie navi demolite, di vecchie botti di birra, o che erano state lungamente sott'acqua e poi esposti al sole poichè tali legni sono ormai diventati inamovibili e quindi adatti in particolar modo a formar tavole per uso pittorico. I legni tarlati sono esclusi tuttavia dirò che per distruggerne le tarme si brucia entro una botte dell'assa fetida mista a zolfo e si passa la tavola sopra il fumo. Meglio saturando i fori di ammoniaca.

(2) In molti quadri si può vedere il segno appena visibile di questi tasselli ad esempio nella « Trasfigurazione » di Raffaello, nella Pala incompleta di Fra Bartolomeo del Museo di S. Marco a Firenze, ecc.

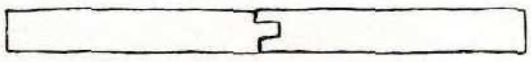
(3) Esse si combinano nel modo che indica la fig. di pag. 215 poichè così diventa difficile che s'aprano per incurvatura. Poi per obbligarle ancor più a restar piane ed unite le si fortificano con dei regoletti a coda di rondine (v. fig. « Rafforzamento delle tavole ») ovvero con regoletti a T che si fanno scorrere entro speciali guide come dimostra la fig. di pag. 215. Volendo una fortezza ancora più solida e sicura non vi ha di meglio che applicare dietro la tavola un solido graticciato composto di regoli fissi entro cui scorrano dei regoli mobili in maniera che possano seguire i movimenti normali delle tavole, ma impedendo loro nel contempo di curvarsi. La (fig. di pag. 215) spiegherà più rapidamente delle parole come questo graticciato vada costruito ed applicato.

I maestri antichi non esitarono a inchiavardare le tavole applicando dietro di esse delle potenti armature di ferro, ed il Prinet assicura che la grandiosa « Discesa dalla Croce » di Rubens, che si trova nella Cattedrale di

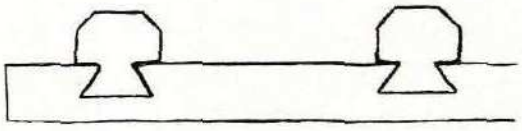
Generalmente le tavole s'incollano le une accanto alle altre con della colla forte (1) ma i maestri antichi preferivano incollarle con caseina (formandone però la soluzione

---

Anversa, presenta appunto un'esempio di tali solide fortezze. Al giorno d'oggi trovo che sarebbe giunto il momento di risolvere tutte le incertezze e difficoltà che presentano le tavole e le tele, utilizzando dei telai di duralluminio su cui venissero fissate delle reti di metallo inossidabili le quali servissero a reggere delle materie filacciose, incombustibili, che intrise e spalmate con della cellulosa o che so io altra materia leggera, solida, elastica, formassero un piano su cui poter dipingere con la sicurezza che non avesse a fendersi ed a incurvarsi.



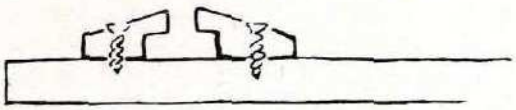
Esempio di commissura di tavole.



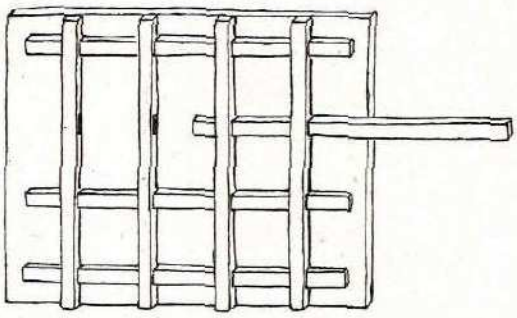
Rafforzamento delle tavole.

(1) Di colle ve ne ha di diverso genere essendovi colle tratte dalle pelli (conosciute dalla più remota età), colle tratte dalle ossa (che in antico non si conoscevano), colle di pesce, colle vegetali, colle di caseina. Le colle di pelli o d'ossa si ottengono facendo bollire a lungo gli scarti dei macelli (pelli, ossa, cartilagini) e ricavandone tre brodi. Da questi brodi più o meno mescolati o purificati si formano le varie colle conosciute in commercio. Le gelatine formano la colla più pura. Le « colle forti » sono colle d'ossa, ma alquanto impure e colorate. Le « colle opache » sono rese tali aggiungendovi del solfato di bario, del caolino, ecc. Le « colle liquide » si ottengono o per prolungata cottura o per via di reagenti come: acido nitrico, cloruro di magnesia, acido acetico od altri.

Per formare una buona colla, soprattutto se forte, è necessario mettere circa 60 gr. ovvero 70 gr. in un litro d'acqua. La colla allo stato secco deve essere chiara dorata (le colle scure sono meno buone) di spezzatura tenace, sciolta nell'acqua non deve essere salata od agra al palato e tanto meno puzzare. Immergendo nella soluzione di



Altro tipo di rafforzamento delle tavole.



Rafforzamento a graticola delle tavole.

colla un pezzo di carta di tornasole azzurra non deve diventare rosso, La colla immersa per 12 ore in acqua *fresca e tenuta in ambiente fresco* non si deve sciogliere, se si scioglie vuol dire che è cattiva, se rimane in pezzo e pesa circa il doppio del peso che aveva da secca vuol dire che è buona, se pesa il quadruplo vuol dire che è buonissima se ne pesasse il quintuplo proverebbe di essere ottima. Questa colla così imbibita di acqua si scioglierà a bagno maria e non direttamente sul fuoco che la guasterebbe o meglio le farebbe perdere molto delle sue proprietà adesive. Alcuni fanno delle emulsioni unendo alla colla delle grandi quantità di olio, ma essa non sopporta *oltre* $^1/_8$ *di olio del* peso di essa colla colla secca in pezzi. I fogli di gelatina danno un'ottima colla, ma anche se è incolore e quindi migliore a scopi pittorici è meno potente. Per scopi pittorici sarebbe meglio usare della gelatina pura, di quella cioè che serve per culture batteriologiche, la quale è veramente purificata e priva di acidi. Guardarsi dal fare confusione con altre gelatine medicinali che possono contenere sublimato corrosivo, iodoformio, solfato di zinco od altro. I fogli di gelatina pura si scioglieranno anch'essi in acqua calda e non facendoli bollire *o comunque scioglierli* esponendo il pignattino direttamente sul fuoco. Le gelatine comuni siccome spesso non sono state ben depurate contengono grassi, avanzi di anidride solforosa con cui furono imbiancate, calce, ecc. Ecco perchè è meglio usare delle gelatine speciali o di quelle alimentari marca oro od altre purissime. Per maggiori informazioni vedi il volume dell'Archetti.

Circa le colle di pesce diremo che esse sono introvabili per cui spesso passano sotto questo nome delle colle *di gelatina più o meno pure* ma che nulla hanno a che vedere con quelle tratte dalle vesciche natatorie di autentici pesci soprattutto della famiglia degli acipenser. Queste vesciche lavate, disseccate e private della pelle esterna

con calce e formaggio fresco (1)] la quale essendo insolubile credevano resistesse meglio all'azione dell'umido. A questo punto seguiremo passo a passo il Cennini per osservare con quale scrupolo quei vecchi Maestri fabbricavano le loro tavole e quale conoscenza avessero della forza delle varie colle per saperle graduare a seconda dei diversi strati: « *Fa una colla di pergamena* (2) *diluita in modo che provata sulle palme delle mani senti che appiccica. Allora è buona e va colata due o tre volte. Poi abbi una mezza pignatta di questa colla a cui aggiungerai un terzo di acqua e falla bollire, poi danne una mano sulla tavola e lascia seccare. Poi dà due mani della prima colla intera e lascia seccare l'una e l'altra volta. Dopo aver incollata così la tavola prendi dei pezzi di vecchia, ma pulitissima, tela di lino, inzuppala sempre della prima colla intera e spianali bene sulla tavola e lascia seccare per due giorni* (3). *Con coltellino molto tagliente asporta tutte le asperità, poi con gesso grosso ben*

---

formano la vera colla di pesce o ittiocolla. Quella di prima qualità si presenta in piccole trecce caratteristiche e la si riconosce se guardandola col microscopio si riscontra in essa la struttura organica delle fibre. Tra l'altro ha un odore particolare di pesce e di alga che si sente soprattutto bollendola ed anche al sapore si può riconoscerla, perchè non ha quel non so che di sgradevole che hanno la colla forte ed in genere le colle di pelle e di ossa; messa nell'acqua gonfia appena, mentre le altre gonfiano molto; ad ogni modo anche questa si lascia in acqua per 24 ore, poi se ne decanta l'acqua che resta, la si scioglie a bagno maria. Malgrado le sue buone qualità Van Dyck era contrario a questa colla che diceva scagliasse le imprimiture. Vi ha della colla di pesce tratta dalle ossa del luccio o di altri pesci piuttosto grossi ma non ha lo stesso valore. Di colle vegetali ve ne ha diverse, quelle cioè di amido, di destrina, di farina, di chicchi di riso, o di grano stracotti, ecc. ed ora se ne trovano in commercio di nuove ora sotto forma di polvere ora, e meglio, allo stato liquido, le quali sono anch'esse a base vegetale e si sciolgono nell'acqua senza cuocerle.

Già Plinio accenna a colle vegetali nella sua Storia Naturale, le quali dovevano essere dei glutini estratti dalle farine di cereali. Per maggiori informazioni si leggano i manuali dell'Archetti, del De Keghel, ecc.

La colla di caseina si fa immergendo 20 gr. di caseina secca come si trova in commercio in 100 gr. d'acqua. Si rimesta per circa un quarto d'ora, poi a poco a poco si versano 4 gr. di ammoniaca sempre mescolando finchè si ottiene una soluzione senza grumi. Dopo avervi aggiunto 10 gr. di glicerina si passa attraverso mussolo e la colla sarà pronta. Non trovando caseina si prende del latte sburrato (ma non centrifugato) lo si fa riscaldare e vi ci si aggiunge un po' d'aceto per cavarne il formaggio. Si spreme bene il formaggio così ottenuto e con un po' di ammoniaca lo si trasformerà in colla. La colla di caseina dura un giorno o due e poi si guasta, ma una volta asciutta non si scioglierà più per la qual ragione bisogna lavare i pennelli subito dopo l'uso. Per avere della caseina sempre a portata di mano, basterà lasciar seccare detto formaggio e conservalo così secco in un vaso.

(1) Nel fabbricare questa colla di caseina i medievali avevano delle cure speciali come prova la ricetta seguente: « Si tagliuzza del formaggio fresco di vacca e lo si lava pestandolo in mortaio finchè l'acqua che si versa sopra a varie riprese ne sorta pura. Si mette nell'acqua fresca tale formaggio ben spremuto con le mani fino a che si rassodi, lo si mestica con una spatola di legno e poi lo si pesta accuratamente nel mortaio insieme a (poca) acqua mista a calce viva » (THEOPHILE, *Essai sur divers arts*, Paris, 1834).

(2) Cioè ottenuta facendo bollire dei ritagli di pergamena sino a che si disciolgano. Questa colla deve essere fatta più forte d'inverno che d'estate e quando s'incolla e s'ingessa il tempo deve esser secco e meglio se ventoso. Sebbene diversi pittori antichi, tra cui il Volpato consiglino imprimiture di gesso e colla forte si eviti di usare colla forte per questo scopo perchè farebbe screpolare la superficie, quindi colle fatte con pelli di guanti o, come dice Cennini, di pergamena, oppure vera colla di coniglio (ottenuta facendo sciogliere le pelli di questo roditore) o in mancanza di queste, dei comuni fogli di gelatina.

(3) Spesso attraverso le scrostature di vecchi dipinti su tavola si può scorgere che tra il gesso ci sono effettivamente delle tele incollate. Pure in certi sarcofagi Egiziani si è trovata della tela applicata su legno e sopra a questa lo strato di colla o creta su cui fu dopo dipinto. Anche Teofilo, come tutti i Bizantini e Margheritone d'Arezzo conoscevano questa pratica. Teofilo però consiglia la tela qualora non si disponga di una pelle di cavallo o di bue. Queste pelli non dovevano essere tannate e si facevano aderire alla tavola a mezzo della colla di formaggio fresco e calce. Quando le pelli erano così solidamente fissate, si coprivano con due o tre mani di colla di ritagli e gesso bruciato, si appannavano e si dipingevano. Varî quadri scrostati lasciano vedere che queste tele non sempre erano messe a pezzi ma sovente erano applicate larghe quanto la tavola. Nella Pinacoteca di Lucca

macinato insieme a della prima colla se ne dà sulla tela a mezzo di stecca e asciutto che sia si rada bene col coltellino. Poi prendi gesso sottile (1) *e lascialo imbibire bene d'acqua e senza usare altra acqua macinalo sulla pietra, indi messo in un pannolino spremilo fortemente, tritalo col coltello, e posto in un pignattino con della prima colla (ricordando che il gesso sottile deve essere meno incollato dell'altro) disfallo finchè diventa senza grumi, facendolo poi fondere a bagno maria, ma non bollire che si guasterebbe. Quando è caldo con pennello di setole morbide ne distendi uno straterello su tutta la tavola aiutandoti con la mano per spianarlo in modo da incorporare il gesso grosso con quello sottile, poi danne altre tre mani senza fregare con la mano (l'ultima per l'altro verso) sempre tenendo il gesso caldo e non aspettando che gli strati siano proprio asciutti ma soltanto separati l'uno dall'altro da un certo riposo. Quando hai finito da ingessare (l'operazione deve essere completata in un giorno) lascia seccare almeno due giorni e due notti, indi con un sacchetto di tela ripieno di polvere di carbone tampona la tavola e poi con un mazzo di penne spazza via ed uguaglia questa polvere nera, così dovendo radere il gesso con un ferro piano dove lo si leva rimane bianco come il latte e si vede dove è più bisogno di radere* » (2). Quando il gesso è diventato liscio come un avorio la tavola classica è pronta (3) ma si dovrà tenerla riparata dalla

---

vi è una Pala di Scuola Toscana del XV secolo che in più punti mostra questa tela e l'uso di tele si può constatare in una tavola Bizantina del Museo di Grottoferrata, nella Vergine n. 19 del Museo del Duomo di Siena, nel quadro Giottesco della Galleria Vaticana, in diversi quadri di Fra Bartolomeo, ecc. Interessante forse riuscirà sapere che anche i Cinesi sulle loro tavole di cedro o di magnolia incollano un tessuto di seta sul quale poi applicano del grès o della creta macinati con la famosa lacca, mista, come si è detto altrove, con olio di tè o di camelia e quando questo strato è asciutto lo coprono di uno strato di lacca pura filtrata. Le tavole si preparano anche dando loro una sola mano di colla, creta ed ocra, ma ciò è meno fino e meno solido.

(1) Cioè gesso spento, tenuto in acqua per un mese, rinnovandogli l'acqua ogni giorno e poi messo ad asciugare in pane e serbato per l'uso.

(2) Si può anche rendere liscia e piana la superficie con della carta vetrata n. 00 e verso l'ultimo imbibire questa carta di olio essenziale di petrolio (così si eviteranno le sclafitture) e quando l'olio essenziale sarà evaporato il gesso non avrà perduto nè la grana nè le porosità, ma è meglio evitare alla tavola questo olio essenziale.

(3) In molti pannelli si è trovato che il gesso aveva assorbito olio e vernice per cui doveva essere assorbente, in altri è evidente che sopra del gesso reso non assorbente da forti saturazioni di colla se ne era applicato uno straterello finissimo assorbente cioè di gesso con poca colla. A mio parere la tavola formata secondo le istruzioni del Cennini è senza dubbio la migliore, per la logica successione degli strati e per la graduazione del materiale il quale poi non deve essere assorbente, ma soltanto dare buona presa. Usare tavole e tele molto assorbenti non è bene per diverse ragioni, sebbene possa piacere il lavorarvi sopra per il carattere che acquista la pasta di colore ad olio su di essa e per l'aspetto opaco. Tuttavia siccome su tali imprimiture è necessario abbozzare con colori diluiti in enormi quantità di essenza che le impregnano fino in fondo e tolgono la solidità necessaria alle paste colorate, bisogna evitare queste superfici molto assorbenti e preferire quelle che assorbono poco o nulla.

Per ingessare le tele, Cennini dice di usare lo stesso gesso sottile e colla, ma di aggiungervi un po' di amido e di zucchero per renderle più flessibili. Lo zucchero come il miele venivano molto usati in antico, ma ora si sostituiscono efficacemente con la glicerina. Però miglior assai pratica sarebbe usare nessuno dei tre. Ci sono anche ricette che consigliano un'imprimitura fatta di colla di guanti e cenere setacciata. Nel secolo XVII si consiglia di incollare la tela e poi di darvi una prima mestica composta di bianco, olio di lino, minio ed ocra a cui se ne fa (poi che la prima è asciutta) seguire una seconda di bianco e nero carbone, oppure di dare la prima mestica di terra d'ombra, bolo ed olio e la seconda di bianco, terra d'ombra, ovvero di cerussa, terra rossa, terra d'ombra e nero di carbone, ma non sono certo da seguirsi. Guercino con l'evidente intenzione di togliere un'ingrediente così assorbente come il gesso lo sostituì con della polvere di marmo la quale non dà buona superficie.

polvere in luogo asciutto (1). Un'imprimitura purista, inventata da chi teme il gesso, la colla di pelle, il bianco d'argento, ecc. ma che non teme la dubbia aderenza della caseina al legno nè lo scagliarsi possibile della miscela quando sarà asciutta, si ottiene *macinando tanto bianco di zinco in altrettanta quantità d'acqua* (curare che questa pasta non essicchi), se ne prendono 5 grammi e si mescolano con 70 gr. di colla di caseina e con una pennellessa se ne dà una mano alla tavola. Lasciar seccare a temperatura dolce, poi applicarne un secondo strato composto di 60 gr. di colla di caseina e 20 di quel bianco di zinco macinato con l'acqua; a questo una volta diventato asciutto farne seguire un terzo di colla di caseina gr. 50 e bianco di zinco macinato con l'acqua gr. 30. Volendo un'imprimitura proprio bianchissima si ripeta altre due volte con questa soluzione e quando questi strati saranno asciutti con pietra pomice in polvere e servendosi di uno straccio se ne appianerà la superficie, dopo di che si applicherà l'ultimo strato con una soluzione di gr. 40 di colla di caseina e 40 gr. del sopradetto zinco che va steso accuratamente, poichè non va pomiciato (2).

Alcuni consigliano di dipingere direttamente sul legno vergine senza imprimitura o mestica di sorta, poichè dicono che molti quadri conservatissimi sono stati dipinti su tavolette naturali, però molti quadri olandesi che sembrano effettivamente avere nessuna imprimitura i restauratori assicurano che hanno invece un sottilissimo strato di gesso o creta e quindi anche della colla. Nelle tavole degli Italiani e dei Fiamminghi lo spessore dell'imprimitura arriva a volte a 1 o 2 millimetri ed è talmente ricco di colla che l'olio dei colori non veniva assorbito da esso (3).

Per ottenere in tutta fretta una sufficiente superficie atta a ricevere la pittura ad olio basta quindi una mano di colla ovvero di vernice (4). Anche molte carte (5) e cartoni sono stati preparati con questo mezzo sbrigativo.

(*vedi nota 5 pag. seg.*)

(1) Alcuni consigliano d'intelaiare la tavola naturale senza gesso e di tenerla in luogo asciutto finchè si sia bene assestata poichè col tempo si restringe. Quando è bene assestata dare al davanti ed al di dietro di essa una mano di olio dimezzato con vernice da ritocco, e quando questa è secca darvi una mano di vernice e dipingervi sopra. Come si vede anche chi adotta questo sistema tenta premunirsi contro l'azione dell'umidità e semplificare le operazioni. Sulla tavola così apprestata si può dipingere senz'altro, ma gli antichi solevano spesso incidervi con una punta acuminata i contorni delle figure e delle architetture e questi segni si veggono ancora perfettamente anche attraverso la pittura, come si può constatare in alcuni quadri di Botticelli, di Perugino, del Pollaiolo, di Cimabue, di Michelangelo, di Bellini, di Ghirlandaio, di Pier della Francesca, della Galleria degli Uffizi di Firenze, in quello di Fra Bartolomeo del Museo di S. Marco pure a Firenze, in quello del Crivelli che si conserva alla Brera di Milano, ecc. ecc.

(2) Con lo stesso procedimento si può preparare la tela con la sola variante che dopo il primo strato si fregherà la superficie con carta vetrata oo onde liberarla dai fili, dalle pagliette, e dai nodi. Si avverta che tanto il legno della tavola quanto la tela grezza vanno accuratamente sgrassati con benzina o con alcool prima di applicare l'imprimitura, onde nettarli da ogni probabile untume su cui la colla di caseina non aderirebbe affatto.

(3) Anche per verniciare le tempere davano a queste prima una mano o più mani di colla liquida e poi che erano asciutte ne davano ancora di colla più spessa e quando questa a sua volta era asciutta le verniciavano.

(4) Si afferma che la « Crocifissione » del Tintoretto sia stata dipinta su di una tela preparata a sola pasta di farina ed è bene conservata, Merimée dice che un quadro di Tiziano è su tela preparata a gesso e pasta di farina ma Volpato, Pacheco e tanti altri disapprovano questo ingrediente. Certamente che non avendo di meglio si può usarla ma è troppo sensibile all'umido. Ad ogni modo la farina di segala è la più appropriata perchè più resistente. Vasari dice d'incollare la tela con tre o quattro mani di colla dolce poi di applicarvi sopra col coltello

Uno scrittore dice che nel 1500 si usava applicare sopra la « prima imprimitura » a base di gesso da dorare e colla pecorina, una « seconda imprimitura nera » ottenuta mediante del nero vite sciolto in una tenue quantità di olio crudo. Egli assicura che anche Leonardo ha parlato di questa imprimitura nera (?) e precisa che il « Miracolo di S. Marco » di Tintoretto, la « Presentazione al tempio » di Tiziano, l'« Anello del pescatore » di Paris Bordone, ecc. furono eseguiti su tale imprimitura (1).

La tela o la tavola dovrebbero avere delle imprimiture o delle mestiche bianche,

---

una pasta di farina, olio di noce e biacca. Fatto ciò aggiunge di dare ancora due mani di colla dolce ed infine una una mestica di colori siccativi quali giallorino ovvero terra di campane. Callot si accontentava di queste tele semplicamente incollate e di Guido Reni si riporta che abbia a volte dipinto su delle sete incollate.

(5) Di pitture su carta ve ne ha molte che si sono conservate benissimo per secoli ad esempio gran parte dei ritratti di Holbein conservati nei Musei di Basilea sono su carta; a l'Ambrosiana di Milano vi è un quadretto di pecore di Francesco Londonio, alla Galleria Doria di Roma uno studio di Testa di Federico Barrocci, al Museo di Basilea il « Giorno d'estate » di Thoma, al Louvre di Parigi il « Ritratto di Anna Cleves », al Castello di Milano un bozzetto del Crespi, alla Pinacoteca di Bologna un bozzetto del Bigari, all'Accademia di Bergamo: il Caracci n. 367, il Veronese (?) n. 426, i Cariani n. 79 e n. 85, le teste n. 8 e 10 del Salmeggia, ecc. Ma molte sono le pitture su carta sparse nei Musei e nelle Gallerie del mondo e certe sono talmente bene incollate e coperte di colore che a molti riesce difficile individuarle tanto più che alcune furono, non solo incollate, ma anche talmente pressate sulle tele che le reggono che hanno preso la forma della tessitura sottostante per cui possono ingannare facilmente. Quelle incollate su tavola è facile scambiarle per autentiche pitture su imprimitura a gesso, non rivelando indice alcuno della sottostante carta; molte di queste carte furono rese atte a ricevere la pittura spalmandole di vernice mista a terra di Siena bruciata ma non è detto che questa tinteggiatura abbia dato miglior successo anzi.... Certuni meravigliano quando si parla di pitture ad olio su carta come se ciò fosse una cosa impossibile o per lo meno non sicura, ne durabile; eppure tutti sanno che la carta come le tele e come le tavole è fatta di fibre vegetali. Guardando un pezzetto di carta al microscopio esso apparirà al riguardante come una specie d'impiastro di erbe bianche in miniatura e di fatto la pasta che lo ha composto non è altro che un conglomerato di fibre che depositandosi irregolarmente, sovrapponendosi, ripiegandosi, intrecciandosi vengono a formare uno strato che al nostro occhio sembra regolare e piano ma che effettivamente non lo è. I Cinesi fecero carte con fibre di gelso, con seta oppure con erbe e canne; gli Arabi con cotone, poi la si fece macerando degli stracci di lino o di seta oggigiorno con avanzi di tutti i generi: cordami avariati, cascami, paglia, legno, lana, stracci di tutti i colori, ecc. per cui per sgrassare questo materiale si usano liscive e calce, per imbiancarlo soda, iposolfito, ecc. È bensì vero che per carte buone si lavano molto le paste così ottenute, ma bisognerebbe sempre provarle. Anche l'incollatura una volta si faceva con vera colla animale, ora spesso con sapone, resina, solfato di alluminio, ecc. il che a volte è bene, a volte lascia fiorire delle muffe, delle lebbre, che macchiano la carta e la consumano. Sui cartoni poi, più o meno preparati, hanno lavorato il Thoma, Lenbach e tanti altri, ma volendoli usare bisognerebbe ordinarli espressamente alle fabbriche onde averli formati di stracci poichè non si devono usare carte e cartoni fatti di paglia o di legno, stante chè o prima o dopo fioriscono e si macchiano e poi contengono spesso delle sostanze nocive che fanno alterare l'olio ed i colori.

(1) Non so se per imprimitura nera intenda dire di quelle imprimiture o mestiche composte di gesso, colla e un po' di nero ovvero di bianco-nero di carbone e olio, di cui si trovano varie ricette nei manoscritti e che formavano un tono grigio medio se non chiaro ma non proprio un nero, tuttavia conosco anche io dei quadri in cui è evidente l'imprimitura molto nera, ma non l'ho riscontrata nei quadri menzionati da esso autore, ad ogni modo non avendo visto detti quadri liberi dalla cornice, nè fatti sempre assaggi sopra di essi lascio al lettore di verificare la cosa. Certo si è che volendo servirsi d'imprimiture o mestiche scure è necessario applicarvi grossi strati di colore quando si dipinge ad olio onde evitare l'insidia della trasparenza. Difatto il « Putto » attribuito al Correggio di cui si è fatto parola, aveva bensì un letto scuro più che terra d'ombra, e non presentava traccia di gesso neppure verso la tela, ma era dipinto con grosse paste anche nelle parti riservate alle ombre. La improprietà di chiamare « imprimitura » anche la « mestica » la troviamo anche nel volume del Felibien, il quale dice che avanti tutto si deve incollare la tela, poi darvi col coltello una prima imprimitura composta di terra rossa, bianco d'argento ed olio, e che quando questa sarà asciugata e seccata si doveva pomiciare onde renderla atta a ricevere una seconda imprimitura composta di bianco d'argento mistro a nero di carbone.

se l'artista vuole abbassarle di tono (1) può farlo dando loro un sottile e pallido strato di grigio o di altro freddo quasi acquarellando leggermente come soleva spesso fare Rubens poichè preparare con mestica colorata sia pure grigia, non è bene, come provano i grandi quadri su tela dello stesso Rubens, che avendo sempre delle mestiche grigie (2) sono più pesanti e sordi di tono delle sue tavole che furono sempre a imprimitura bianca. Soprattutto si evitino in modo assoluto le tele preparate con mestiche di bolo rosso, di terra di Siena bruciata, di terra d'ombra, di lacca, di vermiglione, che furono, sono e saranno sempre disastrose alla pittura ad olio mentre a tempera possono essere utili. Ciò spiega perchè Marcucci abbia riscontrato in certe tavole di Fra Bartolomeo delle spalmature minio e in altre di terra gialla. Non fidarsi se a tutta prima esse possono dare degli effetti gradevolissimi, poichè l'esperienza insegna quali ne siano stati in seguito i risultati. Volendo delle tele o delle tavole colorate non si vada al di là di grigi pallidissimi, di gialli rosati chiarissimi, di tenui azzurrini, il che sarà sufficientissimo per ottenere il colore ambiente e facilitare l'esecuzione.

I Preraffaelliti, secondo quello che ne riferisce H. Hunt preferivano delle superfici bianchissime e se era necessario le imbiancavano ancor più con mani di bianco misto ad una leggera quantità di vernice d'ambra o di copale. Quando queste erano diventate come pietra (sicchè doveva scorrere del tempo prima che si potessero usare) si contornava il soggetto e su questo con la spatola si dava un'altra mano di bianco a cui si toglieva l'olio superfluo a mezzo di carta sugante, ma a cui si aggiungeva qualche goccia di vernice in modo che si vedesse il disegno di sotto. Sopra questo colore fresco si dipingeva con colori trasparenti e semitrasparenti (3).

Le tele in genere sono di canapa (4), ma le migliori sono quelle di filo di lino greggio (non di quello imbiancato) e dovrebbero essere di tessuto robusto (5) non di quelle ra-

---

(1) Certi trovando che il bianco delle superfici sfiata le ombre e che inoltre dà un certo fastidio ed inganna la vista mentre si abbozza, preferiscono sporcarlo o colorarlo alquanto. Certo è che abbozzando su superficie bianca al principio i colori che si mettono sembrano molto vivaci, mentre quando la si è coperta tutta, si vede che invece sono pallidi e l'insieme debole, ma a questo si sopperisce con l'esperienza che consiglierà di non aver timore di mettere colori più violenti e a non ridurre soprattutto gli scuri poichè ad abbozzo completo essi risulteranno giusti quali si volevano.

(2) Generalmente alla imprimitura di gesso marcio e colla si faceva seguire una mestica di biacca stemperata nell'olio a cui aggiungevasi un po' di altro colore. Si usò anche una mestica di rosso d'ovo, olio, poca vernice ed acqua sbattuti insieme. La preferenza che certuni hanno per le tele a gesso o per le tele ad olio o per le tele semi assorbenti deriva da questioni non solo di gusto, ma anche da opinioni diverse. I fautori delle tele a gesso difatto non è tanto per la ragione che lavorando su queste tele la pittura risulti più opaca e quindi non trasluccichi e neppure perchè le pennellate risultino più vellutate, si amalgamino e fondino più gentilmente, ma perchè credono che il troppo olio contenuto nei colori sia causa di annerimenti e che assorbiti in gran parte dal gesso della tela renda la pittura meno facile ad alterarsi.

(3) Si noti che toglievano l'olio ma lo sostituivano poi in parte con qualche goccia di vernice e il disotto essendo secchissimo ed impermeabile, lo strato in parola sottile, i colori alquanto diluiti (come si deduce dalla parola «trasparenti»), si riformava un insieme normale e quindi solido come del resto provano le pitture di questa scuola che fino ad oggi hanno resistito bene.

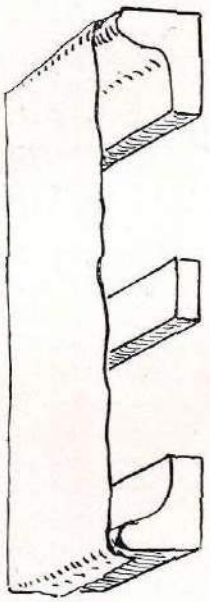
(4) Di canapa ne usarono anche Tintoretto e Veronese.

(5) Più o meno robuste a seconda della vastità del quadro, ma sempre di tessuto solido. Quelle molto grosse si battono con un martello di legno per appiattirne la grana. Malgrado la robustezza queste tele trasportandole si possono urtare e colpendole possono diventare gonfie in alcuni punti. Anche lavorandovi sopra possono striarsi al punto dove battono contro il telaio, od incavarsi dove si è pressato troppo fortemente

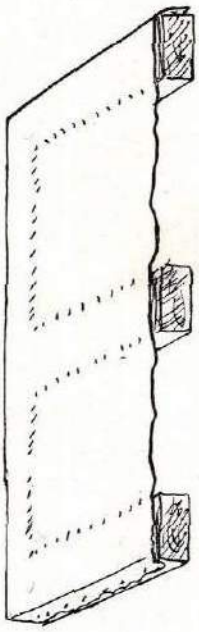
gnatele ingommate che si usano spesso oggi e quali vengono messe in commercio. Tele di cotone possono servire per piccoli studi o lavori di poco conto (1) mai per formati grandi. La tela va stirata su di un telaio, meglio se questa stiratura si farà prima su di un telaio provvisorio come più o meno dimostra la fig. di pag. 23, indi incollata con una soluzione di colla. Se la si è addirittura inchiodata su di un telaio comune da quadri, perchè si ha l'intenzione di non rimuoverla più, si avrà cura almeno di isolare la tela dal legno con dei cartoncini e meglio dei fogli di stagnola unti di petrolio, affinchè non si appiccichi su questo (2).

---

col pennello, per cui sarà necessario inumidire quei punti nella parte posteriore della tela e l'umidità stirandola farà scomparire la sciattura. Un guaio peggiore a cui possono andare incontro le tele si è che urtando possono spaccarsi ed in questo caso non vi è altro che pareggiare più che si può la ferita, stirarla con *un ferro appena tiepido (non caldo)* appiccicarvi davanti un pezzo di carta con colla di farina, e quando questo è asciutto fare insinuare nello spacco dalla parte posteriore, della colla di caseina. Quando questa è semi asciutta ci s'incollerà sopra un pezzo di carta sottile, ma non assorbente, e si stirerà in modo che tutto risulti liscio e piano quanto è possibile, poi s'incollerà su questa carta una pezza sottile, la si stirerà e quando sarà secca si vernicerà ripetutamente. A questo punto si rivolterà il quadro, si toglierà con acqua calda il foglietto di carta applicato con la colla di farina, si stuccherà la spaccatura con della colla di caseina mista a della polvere di colore che dia un tono che si avvicini a quello che ha la pittura nella parte lesa, e quando questo sarà asciutto lo si vernicerà con vernicetta, poi lo si pareggerà con i colori in maniera che non si vegga, più lo sfregio.



Sagoma razionale dei telai.



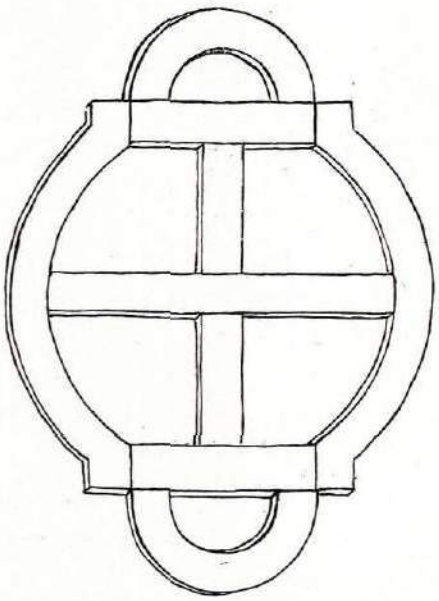
Sagoma dei telai da evitarsi.

(1) Per lavori seri evitare tele di cotone, di iuta, e tra le preparate evitare il linoleum, la tela cerata, e le vecchie tele su cui si sono dipinti altri soggetti i quali si possono utilizzare soltanto per schizzi o studi sebbene anche per questi sia meglio usare buone tele e buoni colori.

Di tele ne usarono gli Egiziani, come si può vedere al British Museum di Londra, ne usarono i Romani ne usarono anche i medievali. Tele di lino preparate a gesso sono state trovate nel Turkestan e ne usano attualmente i Tibetani, i Cinesi, ecc. per cui si può esser certi che non fu un'invenzione di Margheritone d'Arezzo e nemmeno di Tiziano come è stato detto da molti scrittori.

(2) I telai su cui s'inchiodano e si stirano le tele dovrebbero essere costruiti non solo a chiave, cioè con dei cunei di legno che possano stendere meglio la tela come normalmente si fa battendoli, ma dovrebbero essere costruiti più razionalmente come si vede nella fig. qui riprodotta affinchè le tele non si trinciassero sugli spigoli e soprattutto perchè la sagoma del telaio non segnasse sulla tela a causa delle pressioni delle righe spiacevolissime come indicano i puntini della fig. qui riprodotta. È bensì vero che i falegnami intelligenti per ovviare a questi inconvenienti danno ai regoli una certa inclinazione in modo che la tela venga a batter meno che sia possibile contro di essi, ma ciò non è sufficiente e bisognerebbe che gli spigoli fossero arrotondati ed il regolo acquistasse la forma di una gola diritta. Ci sono delle forme di telaio assai complesse per le quali, siccome non sempre il falegname sa trovare una buona soluzione ebanistica, ne diamo un esempio in fig. di pag. 222 « Esempio di telaio a forma complessa », che spiegherà assai meglio delle parole. Volendo dipingere delle grandi tele che si devono trasportare continuamente o che si devono far passare per porte o finestre troppo strette, sarà necessario ricorrere all'opera del fabbro oltre che a quella del falegname affinchè costruiscano un solido telaio pieghevole il quale sarà doppiamente utile qualora si tratti di tele a gesso, che

Una volta che questa incollatura si sarà asciugata naturalmente (non per azione del sole o della stufa), se si desidera una tela assorbente gli si applicherà sopra uno strato di una soluzione composta di gesso da doratori e di bianco di zinco macinati con colla liquida in parti uguali, ed appena questo strato è asciutto se ne applicherà un secondo. Volendo



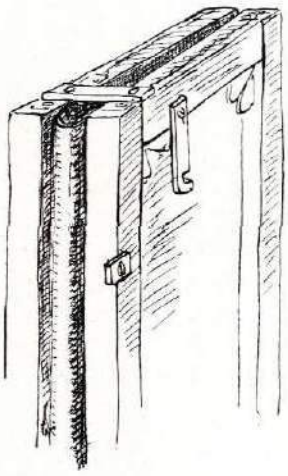
Esempio di telaio a forma complessa.

---

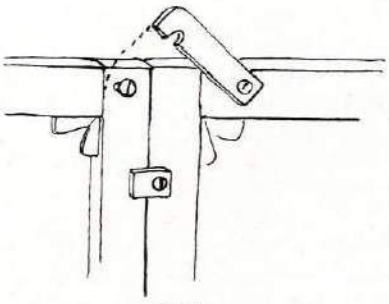
così non si guasteranno nè si scrosteranno piegandosi. Il meccanismo non è complicato tuttavia ci vuole una certa precisione per fare un telaio che si apra e si chiuda bene. Vedi figg. qui riprodotte. La piastrina *A* è fissata con chiodi ai due mezzi telai, l'uncino *B* girando va ad agganciare la vite *C*. Due o tre piastrine fissate da un solo lato ad uno dei mezzi telai impedisce a questi di piegarsi in senso contrario e di rompere o storcere la tela.

I telai che reggono le quinte delle scene del teatro non hanno bisogno di tante delicatezze perchè viste da lontano ed illuminate vivamente dalle luci artificiali non rivelano le piegature ed i possibili segni che vi stampano i legni che le reggono. Tuttavia ne daremo un esempio a pag. 223 per dimostrarne la struttura.

Prima d'inchiodare la tela sul telaio ci si deve assicurare che questo sia perfettamente in squadra e che i fili della trama risultino verticali all'asse e non di sbiego in rapporto ad esso. In antico si usavano dei chiodi grossi dalla testa larga e piatta, i quali poi non si potevano togliere senza rovinare la tela. Oggi invece si usano delle bollette come grossi spilli che si battono nel legno sino a metà e poi vengono ripiegate con ordine e con quella direzione che la pratica insegnerà meglio che una noiosa descrizione. Ad ogni modo prima di inchiodare minutamente la tela è più prudente fissare nei punti principali dalle 8 alle 10 bollette e stirare bene la tela in modo da assicurarsi che è messa diritta e non fa pieghe. Per piccole tele si può anche servirsi delle dita per stirarla, ma per tele grandi diventa necessario servirsi delle apposite tenaglie che facilitano l'operazione. Quando la tela sarà stirata perfettamente come la pelle di un tamburo, soltanto allora ci si può servire delle tagliole, sebbene l'uso



Chiuso.



Aperto.

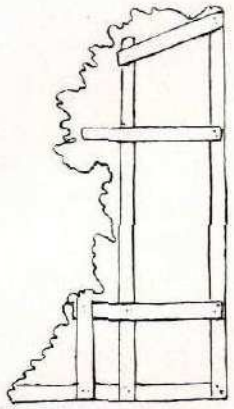
Telaio pieghevole.

di queste tagliole bisognerebbe riservarle soltanto quando nel corso del tempo sotto le influenze del secco, la tela si rilasciasse oppure in tutti i casi che si presentassero delle pieghe. Ad ogni modo mai batterle troppo per non sforzare inutilmente la tela. Volendo spedire un dipinto su tela è bene che rimanga teso sul telaio e chiuso in cassa, ma volendolo spedire in rotolo lo si attorciglierà attorno ad un grosso bastone perfettamente cilindrico o su rotolo di cartone, in modo che non faccia rigonfi nè pieghe. Però se il dipinto è molto secco ed ha grossi spessori di colore, bisognerà aver cura di rotolarlo con la parte dipinta in fuori e non viceversa.

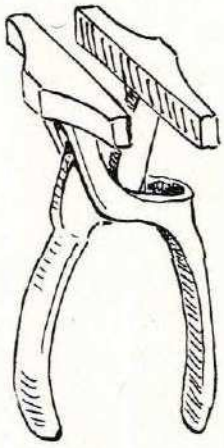
dare poco spessore a questa imprimitura servirsi di una spatola di legno e dopo che lo strato sarà asciutto, pomiciarlo sofficemente senza premere troppo sulla tela. Alcuni invece di gesso marcio si servono di creta o di polvere di marmo però è assai meglio servirsi del gesso.

Coloro che desiderano delle tele semiassorbenti comporranno l'imprimitura con cerussa, essenza di trementina, olio di lino e bianco di Spagna. Se non si ha bianco di Spagna od altra creta si usi del gesso da doratori; però se si ha già una tela assorbente e la si vuole rendere semi assorbente basterà passare su di essa una soluzione di colla ovvero darle una mano di vernice molto diluita.

Nelle vecchie ricette, ed anche nelle moderne, si trova che oltre al gesso e alla colla, si è aggiunto della glicerina, del cloruro di calce, della cera; del miele, del sapone, della vernice di cautciù, ecc. con l'evidente intenzione di rendere l'imprimitura più elastica. Per rendere poi le colle insolubili si è adoperato dell'acido cromico, dell'acetato d'allumina, ecc. per renderli più forti vi hanno mescolato della gomma lacca, del borace, ecc. per impedire che le colle dell'imprimitura coagulassero, vi hanno aggiunto dell'acido acetico, della formalina o dell'allume, nè mancano quelli che consigliano di renderle più elastiche con olii resi siccativi con ossidi di piombo, di cobalto, di manganese.



Telaio per quinta da teatro.



Tenaglie speciali per stirare le tele.

Molti pittori non amano le tele molto assorbenti perchè non si possono rotolare e poi perchè opinano che le colle assorbendo dell'umidità alla lunga si alterino, ed alterandosi possano nuocere agli strati di pittura ad olio che vi sono sovrapposti. Blocks propone quindi di bagnare la tela grezza affinchè si stiri bene sul telaio e nel contempo rifiuti l'olio (1) indi con una spatola dice di premervi sopra del bianco d'argento macinato con olio densificato di lino, facendo in modo che questo penetri bene nel tessuto e vi formi sopra uno strato uguale che non si stacchi e su cui, una volta asciutto, si possa dipingere sicuramente con i colori ad olio. Meglio ancora sarebbe secondo lui ab-

(1) Se l'olio permea il filo della tela finisce per « cuocerlo » cioè lo corrode al punto che diventa come se fosse bruciato e gli fa perdere le proprietà elastiche. Questa è la ragione per cui generalmente si isola la tela della pittura ad olio difendendola con delle mani di colla. La mestica suddetta, su tela bagnata, evita quasi del tutto questo inconveniente e dà un buon letto per la pittura che deve seguire, tuttavia la colla si può difendere con uno strato di una sostanza impermeabile applicata al di dietro della tela. Certi pittori antichi usarono per questo servizio anche del catrame, ma è meglio usare della soluzione di gomma lacca, o del fissativo d'acquarello, e meglio ancora dopo la mano di gommalacca applicarvi uno strato di cera. La tela di cotone vien subito cotta ma quelle di canapa e di lino sono più resistenti.

bozzare direttamente, su tela bagnata, con i colori ad olio, il quale abbozzo una volta asciutto farebbe da mestica. Alcuni pittori quando hanno tempo di prepararsi una tela si servono di una soluzione di fissativo d'acquarello (parti 20) in cui sciolgono 3 parti di resina Dammar e 3 di ossido di zinco (1) e di questa fanno l'imprimitura.

La diffidenza per le imprimiture a gesso ed a colla fu già di Tiziano e degli Olandesi i quali vivendo in climi umidi avevano notato che i letti a gesso si alteravano e vi sopperirono col preparare le tele con semplici strati di vernici (2). Secondo il mio gusto preferisco le tele a gesso, assorbenti o semi assorbenti, ma circa la maggiore resistenza, il mio parere va piuttosto verso le buone tele ad olio, preparate nel modo che si è detto e con olio perfetto, sempre inteso, qualora si voglia dipingere su di esse con colori ad olio. Una buona tela di questo genere deve essere secca ma elastica, deve essere bianca (non ingiallita a causa dei cattivi olî e della cattiva manutenzione) con la mestica perfettamente aderente al tessuto, e non deve contenere nè cera, nè glicerina, le quali vi sono generalmente commiste per ragioni industriali, ma che non dovrebbero esservi amalgamate nè sovrapposte. La biacca ad olio che si dà sopra la tela (previamente incollata o no) è meglio che venga mesticata con dell'olio di lino inspessito quindi di pasta densa, che va pressata sul tessuto a mezzo di spatole affinchè vi aderisca bene. La tela ad olio deve essere preparata da almeno un anno e prima dell'uso bisogna sgrassarla pazientemente e lavarla in modo da renderla idonea a ricevere la pittura ad olio. Guai a servirsi di cerussa mal depurata poichè in questo caso la mestica potrebbe alterarsi fino a diventar nera. Alcuni mischiano con il bianco d'argento del bianco di Meudon ma non l'approvo.

Usare tele o tavole non è cosa indifferente poichè la scelta delle une o delle altre influisce ed ha influito moltissimo sulla tecnica. Di fatto certi procedimenti e certe sostanze che resistono bene sulle tavole risultano improprie sulle tele (3) soprattutto se a grossi spessori.

---

(1) Volendo una soluzione più fluida vi aggiungono del « liquido dissolvente » ed un po' di essenza di petrolio.

(2) Ma anche la vernice oleosa, per quanto data intelligentemente, corrode alquanto la tela per cui anche questa invenzione non soddisfece.

(3) Ad esempio certe tempere speciali o no e le preparazioni a gesso resistono bene su tavola, ma non su di una superficie oscillante come è la tela, l'uso di certe colle forti si può magari attuare su tavola, ma su tela è necessario servirsi di colle più elastiche; così dicasi delle vernici ad essenza le quali per quanto improprie sono sempre più solide usate su tavola che su tela. Sulle tavole poi si possono usare strati sottilissimi di colore con gran successo, mentre sulle tele la resistenza è assai dubbia. Cennini diceva, non senza ragione, che dipingendo sulle tele era necessario mettere molto colore, mentre su tavole era più sano servirsi di strati sottili, e servirsi per trasparenza del bianco, del gesso, anzichè di colori misti a bianco, ecc.

ALTRI PIANI DI APPOGGIO

Per la pittura ad olio gli artisti si sono serviti anche di lamine di rame (1), di zinco, di ferro, di alluminio, nonchè di eternit, di celotex, di asbesto, di cuoio, di piastre di cemento, di avorio, di osso, di vetro (2), di lavagna, di marmo, ed anche degli intonachi

---

(1) Su rame hanno dipinto Caravaggio, Caracci, Reni, Domenichino, Callot, Teniers, ecc. e diverse furono le maniere di rendere atte queste lamine a ricevere la pittura ad olio. Alcune volte si sono plasmate di resina stesa a caldo, altre volte si sono sgrassate, poi fregate con carta vetrata, affinchè fossero libere da ogni traccia di ossido e per dare maggiore presa al colore che s'insinuava nei piccoli solchi prodotti dallo smeriglio. Si è anche unta la placca di olio ed essenza e poi gli si è dato fuoco, quando questo s'era spento si regolarizzava la scoria con della pomice o carta vetrata e si dipingeva sui residui bruciati ed appianati che formavano un velo pietroso aderentissimo al metallo. Un modo semplicissimo molto usato era anche quello di sgrassare il metallo e poi soffregarlo con uno spicchio d'aglio o con una cipolla; lasciando asciugare questo succo avanti di dipingere su di esso.

Sopra metallo, vetro, pietra, ecc., si è quasi sempre dipinto con colori misti a vernice che così vi aderiscono meglio e quindi è più difficile che la pittura si scrosti e si stacchi dal piano.

Su pelli ha dipinto Marco Rizzi e diversi altri; su cuoi dorati Veronese, ma anche questo non deve marivigliare poichè la pittura su pergamena e anch'essa una pittura su pelle. Si sono ora fabbricati dei cartoni di cascame di cuoio di cui si serba il segreto, ma che sembra siano resistenti e duraturi.

(2) Su vetro si può dipingere in due modi. Il primo consiste nel dipingere *sopra il vetro* come si farebbe sulla comune tela, su tavola, su rame, ecc. il secondo invece va eseguito a rovescio in modo che la pittura si vegga di *sotto il vetro*. Servendosi della prima maniera di procedere sia che si usi la pittura a tempera, che quella ad olio, ovvero quella minerale od a spirito, basterà premunirsi contro le difficoltà di adesione poi si dipingerà mettendo prima il fondo, poi i mezzi toni e gli scuri, poi i toni locali, poi i chiari ed i tocchi scuri. La pittura rimane sopra il vetro e volta verso lo spettatore. Servendosi del sistema « a rovescio » vanno messi prima i chiarissimi ed i tocchi scurissimi, poi si lascia asciugare questo primo strato per poter mettere sopra i toni locali ed i medî che vanno lasciati asciugare a loro volta; indi si applica il fondo e sopra questo a volte delle foglie d'oro o d'argento che trasparendo qua e la daranno dei bagliori speciali al tutto. In questo secondo caso la pittura figura sotto il vetro ed è attraverso di esso che la si vede, ecco perchè è necessario l'acrobatismo di cominciare da dove generalmente si finisce e di finire da dove generalmente si principia. Su vetro si può dipingere anche con altri processi e cioè con dei colori che poi si fonderanno al fuoco o con quelli composti di cellulosa, ma di cui, forse a torto, evitiamo di occuparci per non andare troppo alle lunghe. Per lavorare con più facilità col sistema a rovescio alcuni si aiutano mettendo uno specchio al di là del vetro su cui dipingono e in maniera di poter vedere riflesso l'effetto del colore che mano mano applicano.

Per fissare fondi o ornati d'oro sul vetro si strofinano leggermente le parti con dell'essenza di trementina poi le si campiscono con la mixtion colorata di giallo cromo e si applica la foglia. Se l'oro si deve vedere di sotto il vetro allora si dà alla superficie del sugo d'aglio o della colla di pesce, leggermente zuccherata, e quando questo strato è quasi secco vi ci si alita sopra e si adagia la foglia d'oro, dopo di che si può anche dare una mano di giallo cromo stemperato con vernice.

Una pittura che ha relazione con il vetro è anche la cosidetta pittura eludorica o fissata, di cui si è parlato a volte assai fantasticamente, ma che Califano-Mundo assicura venga eseguita nel modo che segue: con colla d'amido s'incolla un pezzo di seta bianca sopra di un vetro aiutandosi con una stecca affinchè vi aderi-

del muro. Per dipingere sul muro si può seguire i consigli del Vibert, il quale dice che per prima cosa si deve ripulire ogni interstizio dalle parti mobili, dai granellini e dalla polvere, poi si riscalda la superficie a mezzo di uno scaldino pieno di brage e ci si passa sopra della resina sciolta in olio essenziale e si riscalda nuovamente perchè la resina penetri bene addentro nell'intonaco. Si rinnovano quindi strati di resina e riscaldamenti, finchè il muro non ne assorba più. A questo punto con una miscela calda composta di resina sciolta in olio essenziale, di cera e di sabbia, si otturano i buchi e le fessure (1). Volendo dunque dipingere ad olio su questo intonaco così preparato si può ancora dare una mano di vernice ad essenza (diluita) e quando la vernice è asciutta applicarvi sopra uno strato di creta (o ocra) macinata con olio di lino e anche, se si vuole un po' di vernice che darà un ottimo letto alla progettata pittura (2).

Volendo dipingere a cera si dà invece una mano di bianco di zinco, macinato con olio essenziale di petrolio e di cera sciolta in vernice da ritocco, e quando sarà asciutta la si riscalderà in modo che fonda e s'incorpori con la resina già data al muro. Volendo dipingere ad acqua si darà al muro già resinificato una miscela di 4 parti di resina macinata con acqua e di 5 parti di bianco di zinco, e quando sarà asciutta la si fonderà come s'è detto sopra a mezzo dello scaldino, poi si pomicierà e si ripeterà l'operazione, fino a che il muro risulti bianco e liscio come un marmo. Su di una superficie come questa si può dipingere con colori macinati con resina e glicerina i quali rimangono freschi finchè si vuole e non ci si decide ad asciugarli, nel qual caso basterà riscaldare la pittura finchè fonda, e quando è tornata fredda la si lava con acqua fresca per asportare la glicerina diventata inutile.

La maggioranza dei pittori usa dei metodi più rapidi per quanto meno sicuri; alcuni

---

sca perfettamente. Quando, la seta sarà secca ci si passerà sopra una preparazione di bianco di zinco macinato con olio di papavero così ne risulterà una superficie molto levigata e lucida. Quando a sua volta questa preparazione sarà asciutta ci si dipinge sopra con colori ad olio molto diluiti con essenza di spigo e mista a vernice mastice o con essenza di petrolio. Siccome bisogna fare attenzione che l'insieme della pittura risulti alquanto più scuro di quel che si desidera alcuni per facilitare la cosa fanno un rialzo intorno al vetro con *della cera e riempiono il bacino così formato con dell'acqua. Il dipinto visto attraverso lo specchio d'acqua* apparirà molto più chiaro; ad ogni modo con pennelli intinti di colore si dipingerà attraverso l'acqua modificando a gradimento. Quando la pittura è asciutta, la si stacca gentilmente dal vetro, vi ci si versa sopra una piccola quantità di soluzione densa di gomma arabica sceltissima (meglio vernice mastice magra) e la s'incolla sotto un cristallo aiutandosi con una stecca affinchè ne escano le bollicine d'aria e l'eccesso di gomma.

In fondo questo procedimento è affine più o meno a quelli di cui parla Leonardo nel capitolo: «*Pittura d'eterna vernice*» che riassumereno così: «*su carta stirata su telaio applica una grossa imprimitura di pece e mattone pesto, su questa asciutta applicane un'altra di biacca e giallorino, poi colorisci e vernicia di olio vecchio chiaro e sodo ed applica il dipinto a vetro ben piano ma sarà meglio fare un quadro di terra ben vetriato e piano e davvi sopra l'imprimiatura di biacca e giallorino poi colorire, verniciare, far seccare in stufa oscura* (?) *ed applicarvi sopra un cristallo a mezzo di vernice di olio di noce ed ambra o semplicemente di olio di noce rassodato al sole*».

(1) Dare ai muri delle mani di cera — mastice — e olio e farle penetrare con caldo nell'intonaco è cosa già conosciuta da Leon Battista Alberti, il quale dice che si usa far ciò perchè esso intonaco non «*scoppi, e duri*». Volendo usare questo mastice bisognerà però bruciare la superficie poi lavarla con ammoniaca, per liberarlo dalla cera e renderlo più adatto a ricevere solamente la pittura ad olio, tuttavia anche prendendo questa precauzione, diffiderei di tale miscela, pel timore che la calce abbia, prima o dopo, a saponificare la cera.

(2) Vasari dice che volendo dipingere ad olio sul muro bisogna prima imbibirlo di olio finchè ne beve e quando è asciutto darvi una mestica di biacca, giallolino e terra di campane e lasciare che si essichi.

ad esempio intridono l'intonaco di una colla annacquata ovvero di ovo col suo albume sbattuto, lattificio di fico ed acqua. Altri danno una mano di soluzione acquosa di colla e gesso marcio, oppure saturano il muro di olio cotto caldo, altri ancora applicano una miscela calda di cera-olio-litargirio, e alternando riscaldamenti e mani di detta miscela, vi insistono finchè l'intonaco non ne assorba più, ecc. L'uso di dipingere ad olio sul muro risale molto in là. I pittori modernissimi, invece di dipingere direttamente sull'intonaco, dipingono il quadro su di una tela e poi la applicano al muro a mezzo di cerussa (1) macinata con olio inspessito misto a vernice. Il muro però anche in questo caso va preparato a resina come si è detto sopra (2) e affinchè la tela aderisca bene provvisoriamente fissata con chiodi, la cui testa sia stata isolata da pezzi di carta ripiegata, che permettano di poterli poi togliere con facilità senza guastare la pittura. I piccoli fori che essi lasceranno quando si tolgono si farà presto a stuccarli e ritoccarli con un po' di colore.

Chi dipinge sul muro troverà spesso che malgrado le dette preparazioni, nel dipingere, o dopo aver dipinto, appariranno sulla superficie della pittura delle chiazze opache che i tecnici conoscono sotto il nome di « prosciughi » o di « colore imbevuto ». Esse sono dovute al fatto che l'olio contenuto nei colori ha trovato modo di essere assorbito dal piano sottostante e lascia le polveri depauperate (3).

Questo fenomeno avviene dipingendo su tavola e su tela ed i principianti non sanno darsene pace e s'affannano a verniciarle o ad ungerle d'olio con sicuro danno della pittura che per lo meno annerirà considerevolmente. Col tempo ci si abitua e disturbano relativamente poco (4). Tanto su tela che su tavola o su muro alcuni consigliano di dipingere senza attendere che lo strato sottostante (abbozzo o altro), sia perfettamente

---

(1) La cerussa è un bianco di piombo come il bianco d'argento. Se la pittura fu preparata a tempera non è consigliabile questo mastice oleoso e bisognerà servirsi se è possibile di colle od altro come si vedrà in altra parte del libro.

(2) Per queste operazioni si può benissimo servirsi di pece greca che è molto economica e dà lo stesso risultato.

(3) Questi prosciughi appaiono soprattutto sulle tele ad olio preparate di fresco e su abbozzi non bene asciutti mentre su tele perfettamente secche, su rame, vetro ecc. non compaiono qualora si dipinga alla prima. Secondo la Gentileschi (1634) i pittori italiani « *per impedire ai colori di prosciugare dopo aver messo i primi colori che si chiamano colori morti, e lasciateli seccare, vi davano sopra un leggero strato di vernice* (ambra oleosa molto allungata d'olio) *che lasciavano a sua volta asciugare per poi dipingervi sopra* ».

(4) Abbiamo già detto che dipingendo alla prima su tela ad olio è difficile che si verifichino dei prosciughi, ma ridipingendo ed insistendo o lavorando su di una pittura non perfettamente asciutta, essi non tarderanno ad apparire. Certi pittori usano toccare il prosciugo con del siccativo d'Harlem, diluito, altri insistono a sovrapporvi dell'olio, ma non è bene. Vibert dice di umettare la parte con vernice da ritocco, ma forse migliore è il consiglio dell'Armenini (XVI secolo) che dice di ungere la parte con olio fregando anche col palmo della mano e poi di asciugare con panno o tutt'al più umettarla, come fanno alcuni, di olio a cui si è aggiunto una gocciolina di vernice. Si sono inventati altri ingredienti per combatterli, ma sarà sempre meglio semplificare e non complicare le cose che la salute del quadro ne guadagnerà. Molti si servono del bianco dell'ovo per togliere i prosciughi ogni qual volta si presentano, ma queste pezze isolanti sono da bandirsi per diverse ragioni, prima perchè scombussolano la regolarità degli strati durante il loro assestamento, secondo perchè possono produrre delle placche bianche qualora vengano toccate con un alcale o con un'essenza; terzo perchè possono alterarsi ancora a causa del calore o dell'umido e produrre dannose conseguenze. Utilizzare i prosciughi per amore di quel grigio opaco che essi presentano non è neppure buona cosa, perchè, o prima o dopo, il quadro sarà verniciato (volente o nolente l'artista), il colore allora riprenderà il suo tono e sarà un grosso guaio alterandosi così l'insieme della colorazione. Del resto non è sano lasciare per molto tempo il quadro senza una verniciatura finale, quindi l'amore per i prosciughi va scartato.

asciutto, con l'idea che su di uno strato non perfettamente asciutto la pittura ad olio s'amalgami meglio e formi un tutto unico. Ma fin dal XI secolo Teofilo insegnava invece il contrario e scriveva: « Tutte le volte che metterai un colore non ve ne potrai sovrapporre un'altro senza che il primo non sia secco », egli riconosceva che la cosa era lunga e noiosa, ma necessaria. Filarete (1), Vasari (nella « Vita di Perugino »), Boschini e cento altri sono d'accordo nel dire che si deve lasciare ben seccare lo strato di sotto prima di aggiungere un nuovo strato. Di fatto se si dipinge su strati ancora alquanto appiccicosi si può ottenere ancora una buona lega, tuttavia, se si dipinge dopo che il colore ha fatto una pellicola è meglio aspettare qualche settimana perchè si potrebbe andare incontro a delle probabili screpolature o per lo meno a degli ondeggiamenti sgradevolissimi. D'altro canto le velature e le sovrapposizioni si danno meglio e risultano più brillanti quando il sottostrato è asciutto. Prima di applicarvi nuovi colori sarà inoltre bene umettare leggermente la superficie con olio di lino frammisto all'1-10 di olio essenziale sia per verificare se essa è proprio sgrassata ed atta a ricevere solidamente nuovo colore (2), sia perchè esso colore possa farvi facile presa e scivolarvi sopra convenientemente.

Non avere di queste previdenze conduce a volte al raccapricciante spettacolo di vedere staccare la propria pittura come se si trattasse di un cerotto, ovvero ad avere col tempo una pittura che si solleva, si gonfia, si scaglia. Nelle scuole di pittura avvengono spesso di questi casi, ma è successo anche a grandi artisti. Si dice infatti che un quadro dipinto da Reynolds essendo caduto presentasse il viso ed il collo del personaggio completamente staccati ed a penzoloni dalla tela (3). Per la medesima ragione bisogna rigettare il consiglio che certi suggeriscono di dare alla pittura, prima d'iniziare le riprese ed i ritocchi, uno straterello di gomma lacca sciolta in spirito (in fondo questa vernice a spirito è la medesima sostanza che forma la celebre vernice Soehnè) chè sarebbe accettare la sicura rovina del quadro su cui il colore ad olio farebbe un'aderenza momentanea, per poi inesorabilmente staccarsene e scagliarsi.

Tutti i principianti credono che la pittura ad olio una volta apparentemente asciutta abbia finito di interessare il pittore, invece l'essiccamento di un dipinto, siccome progredisce grado a grado che si sviluppa l'ossidazione e la resinificazione dell'olio, il com-

---

(1) Filarete dice che si lavora in olio nel seguente modo: « *Sulla tavola ingessata e pulita (o su muro secco) si dà una mano di colla e poi una di biacca o altro colore macinato in olio. E fatto questo disegna il tuo piano co' linie sottilissime e con quel modo che dinanzi ti dissi; poi fa l'aere (?). In sul questo poi col bianco di tutto quello, che vuoi fare (figure, casamenti, animali, arbori), da come dire un'ombra di biacca e che sia ben macinata. Così tutti gli altri colori siano ben macinati; s'incorpori bene l'uno coll'altro. E così dato questa mano di biacca alle forme di tutto quello che vuoi fare, suui, e tu con quegli colori, con che tu vuoi fare l'ombra, e poi con una mano sottile di quello che tu l'ai a vestire dagliene una coperta sottile* ». « *Quando la tua ombra è seccha, e tu poi la vieni rilevando col bianco o con altro colore, che si confaccia con quello che dato ai alla tua figura* ».

(2) Nel caso che non fosse sgrassato bene si vedrebbe che l'olio si suddividerebbe in svariate goccioline poichè il piano unto non permette al colore liquido di adagiarsi e se apparentemente si adagiasse perchè messo più a corpo col tempo si staccherebbe o prima o dopo.

(3) Possono succedere anche dei rigonfiamenti i quali si potranno rimediare bucandoli con l'ago di una siringa piena di vernice, poi iniettarvi la vernice e premere la parte rigonfiata affinchè si appiccichi allo strato di colore sottostante, od alla mestica della tela. Asciugare il superfluo di vernice che esce dal foro e tenere pressato il punto finchè la vernice ha fatto presa.

pito del pittore preveggente deve arrivare fino a che la pittura non sarà stabile. Naturalmente nei primi tempi avvengono grandi cambiamenti e dopo due anni la sistemazione più importante si può dire sia già avvenuta. È per questo che dopo circa due anni è permesso dare la vernice finale ad un quadro, ma non si deve credere perciò che l'essicazione a quest'epoca sia ancora completa, poichè essa non avverrà che dopo 70 o 100 anni ed alcuni chimici anzi la stabiliscono persino dopo i 400 anni. Di fatto questa deve essere la ragione per cui soltanto i vecchi quadri acquistano quell'aspetto smaltato che i moderni tentano di raggiungere con abusi di vernici e di balsami dall'azione spesso così deleteria.

DELL'ESECUZIONE COI COLORI AD OLIO

Tra le responsabilità tecniche vi è anche quella di usare i colori in modo che la pittura non abbia a riuscire proprio inrestaurabile, perchè non si dovrebbe usare il colore ad olio a guisa di acquarello e peggio di lasciare troppi interstizi tra pennellata e pennellata. Malsano risulta anche il mettere colore su colore in modo da farlo rassomigliare ad un conglomerato complicatissimo di lave in subbuglio, nei cui incavi si radunano vernici, untume e polvere che non si potranno più togliere oppure marcita la tavola o la tela il poco colore che vi è stato messo sopra, non si riescirà a trasportarlo *su nuovo letto, ed il quadro andrà definitivamente perduto* (1). L'abuso di diluenti (2) l'abbiamo già detto è anche malsano, ma è una delle caratteristiche dei pittori moderni la cui pennellata spesso diventa non solo troppo fluente, ma addirittura colante con una noncuranza che non è nè di buon gusto, nè sana, poichè se bisogna riconoscere che mantenuta da un gran colorista come Mancini (3) può arrivare anch'essa allo scopo pittorico,

(1) Generalmente le pitture che abbiano la tavola o la tela corrosa dal tempo vengono liberate da tutto ciò che è tessuto o legno e quando sono ridotte ad un foglio sottile di solo imprimitura e colore si fissano con colla ad una nuova tavola o ad una nuova tela. Se la pittura è sottilissima ed eseguita su poca o punta imprimitura il trapasso è impossibile ed il quadro è perso. Ma una pittura molto sottile non è soltanto difficile trasportarla, è difficile anche verniciarla, incollarla, ecc. senza permearla, e poi la tela col tempo s'inscurisce quindi intenebra a sua volta la pittura, ecc. Di tele celebri dipinte con poco colore vi è la famosa « Pescivendola » di Hogarth, la tempera del Bellini, ecc. ma se le tempere si conservano bene, quelle dipinte ad olio resistono assai meno per le ragioni a cui abbiamo accennato.

(2) A volte però è quasi indispensabile servirsi di colori estremamente liquidi ed anche aiutarsi con lo areografo o con altri meccanismi che spruzzino la tinta vaporizzandola più o meno a seconda dei casi. I colori ad olio vanno diluiti con un'etere di petrolio, i colori ad acquerello con alcool e così le tempere e gli inchiostri. L'areografo si può usare anche per i colori minerali diluiti di soluzione, ma bisogna stare attenti che la soluzione non s'indurisca entro l'apparecchio. Intere figure furono dipinte con l'areografo onde ottenere quei sfumati vaporosi che sarebbero difficili e noiosi da ottenersi in altro modo. Questa fu la ragione che spinse ad esempio il Custetti ad adottare l'areografo quando volle copiare l'evanescenti forme della Sindone. Molti se ne servono per verniciare, altri per tinteggiare vaste superfici, altri ancora per patinare tele e carte o per ottenere quelle gradazioni sfumate di colore così in voga oggigiorno ecc.

(3) Questo pittore lasciava colare il colore in tutti i sensi ed usava croste inaudite di colore, utilizzava anzi tutte le sbrodolature che formavano le vernici nello scodellotto e metteva persino dei pezzi di metallo e di specchio per certi suoi brilli lottando eroicamente con la realtà, ma finendo poi per costruire delle pitture alterabilissime e raccappriccianti.

Anche Monticelli ha messo rilievi incredibili di colore, vedi ad esempio il quadro del Museo di Anversa n. 2226, ma con un procedimento tutto diverso. Generalmente gettava ogni sorta di colore sulla tavola su cui dipingeva (spesso colorita di bruno) ed in quella confusione leggeva il soggetto del quadro per cui sovrapponendo poi altri colori spesso otteneva delle colorazioni deliziose e potenti, sovente dovute ad una causalità fortunata più che a comando.

non arriva certo a quello di far durare l'opera. Molti bravi pittori e Rubens stesso, se devesi credere a quel che riferisce il De Mayerne, usarono dipingere intingendo di tempo in tempo il pennello nell'essenza di trementina onde diluire i colori sulla tavolozza, per renderli così atti a distendersi facilmente sulla tela e non morissero. Sopratutto lo smalto ed il lapislazzuli si davano aggiungendo a questi colori una goccia di olio di spigo o di essenza di trementina, affinchè l'olio non sopranuotasse. Certi si servono della spatola per mettere il colore sulla tela o schiacciano con essa i colori positivi col pennello e già semisecchi per ottenere una superficie liscia come una malolica (figg. qui riprodotte) (1);



Colore ad olio applicato con la spatola.



Colore ad olio applicato con la spatola.



Pennellate grasse.

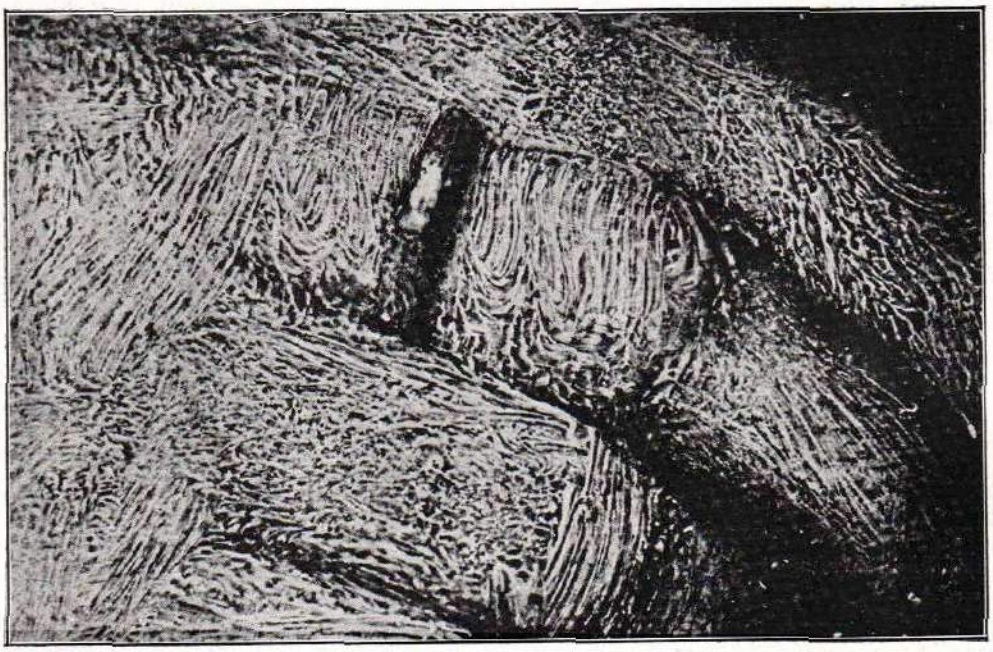
ma anche questo sistema se non è più che bene eseguito, lascia degli interstizi, forma delle rughe e delle screpolature ed altera la costruzione interna dello strato di colore. Tutte poi le stravaganze messe in opera dagli ammiratori delle libertà e delle noncuranze che si sono permessi i grandi Maestri e che vengono imitate in caricatura, portandole a sistema e per la manìa di fare qualcosa di nuovo ad ogni costo si rendono tali pratiche ancor più malsane ed abbominevoli. Anche pennellate alla Rembrandt, larghe, dense, abbondanti non sono malsane perchè non formano incavi tali che non si possano proprio pulire (fig. qui riprodotta e di pag. 232).

Tra le trovate intelligenti dei pittori moderni vi è quella (anche se non sempre troppo

(1) Quest'uso anche non è moderno poichè di colori schiacciati e messi con la spatola se ne hanno esempi egizio-greco-romani come si può vedere alla National Gallery di Londra ed anche altrove: ad ogni modo Gericault dipingeva usando molto la spatola e così fecero Vogels (1836-1896), Coubert, Ensor, Laermans, Perneke e cento altri i quali forse seguirono in questo Lucas, Goya e Watts nei quadri dei quali troviamo già grande uso di spatola. È per questa pratica che s'inventarono spatole di tutte le forme, piccole e grandi, lunghe e sottili, corte e larghe, a forma di cazzuola ed a forma di coltello, in modo che s'adattassero a tutti i gusti e corrispondessero a tutte le fatture tra cui appunto anche quella di schiacciare a piatto il colore in modo da fargli perdere tutti i rilievi e gli avvallamenti lasciati dai peli dei pennelli in modo che la pittura risulti liscia come un vetro.

salutare e bella), di mettere le pennellate a musaico ma con strati di toni diversi che sovrapponendosi s'incrocino (1) il chè dà alla pittura una certa vibrazione divisionistica, maggior senso d'aria e degli effetti, che mai si otterebbero così ariosi per via di miscela, mescolando cioè insieme i colori che formano questa nevicata multicolore (2); ma se anche si evitano così delle superfici liscie (3) se ci si può ridipingere sopra anche allo stato

(1) Per cui il quadro viene ad apparire come una fitta nevicata di grosse falde variamente colorate e quali viste di lontano producono un effetto più o meno simpatico sebbene alla sensibilità riesca alquanto meccanico e quindi freddo (fig. di pag. 142 e 154). Anche in questo caso come in ogni altro genere di pittura non



REMBRANDT: Particolare di una mano.

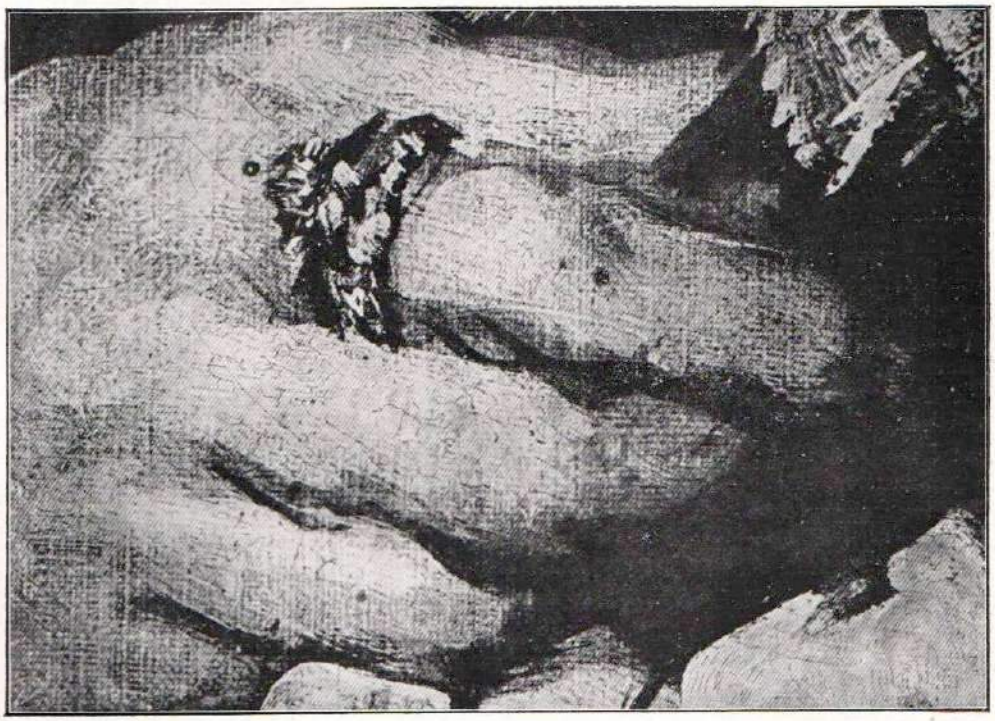
si dovranno sovrapporre delle pennellate di toni uguali (o pressapoco uguali) poichè si soffocherebbero a vicenda e darebbero una pittura pesante. Bisognerà quindi che dei toni caldi si sovrappongono o si sottopongano a toni più o meno freddi, comunque differenti in modo che si esaltino reciprocamente e che cantino in modo chiaro e netto.

(2) Spesso nei quadri moderni si vedranno accostati dei colori diversi a pennellate separate, forse anche stonati, ma che visti da lontano si fondono in una tinta unita deliziosissima, efficace, piena di aria e di luce quale non si potrebbe avere che assai difficilmente per via di miscela o di sovrapposizioni. Anche gli antichi Greci conoscevano questi effetti di irradiazione per cui non è una creazione proprio del tutto moderna, per quanto oggi in gran voga ed usata forse con troppa intemperanza.

(3) Di fatto, modellazioni troppo lisciate su tele liscie, col tempo si incrinano con delle odiose fessure che acquistano la forma di tele di ragno. Ecco perchè il pennelleggiare su tela, e soprattutto se liscia dovrebbe essere leggermente ondeggiante e formare una superficie alquanto aspretta in modo che i rilievi delle pennellate possano resistere alle spinte ed impedire alla superficie di cedere.

Su tavola le esecuzioni liscie resistono meglio ed in fondo sarebbero le più sane; ad ogni modo col modellare che si è detto si può arrivare a sufficiente rifinitura e attuare una superficie resistente. Molti avversano la pittura liscia, ma vi è liscio e liscio. Spesso purtroppo le pitture liscie fatte a furia di passate affrettate di pennello di pelo sono deboli ed insignificanti, ma vi sono delle pitture lisce che sono incanti. Basterà citare le opere di Van Eyck, di La Flemalle, di Michelangelo, di Antonello, di Leonardo, di Durer, di Holbein, di Pier della Francesca, e si può dire anche di Giorgione, di Palma, di Raffaello, di Rubens, per non nominare che i più grandi.

semisecco senza che si producano delle lesioni interne e delle pennellate così disposte si sostenghino e reggano vicendevolmente, impedendo quelle sottili fenditure circolari che si veggono spesso nelle pitture troppo lisciate, tuttavia anche esse lasciano spesso infiniti interstizi in cui s'adagia il sudiciume e quando non sono messe accuratamente, lasciano persino degli spazi liberi che mostrano la tela ancora intatta, per cui diventa facile agli agenti distruttivi di intaccare lo strato di colore e l'imprimitura. Altrettanto dicasi di quei dipinti eseguiti tutti a furia di trattini e di puntini. Migliore è il sistema di dipingere a forti paste di colore, anche a vigorose pennellate sia pure incatenate,



FRANS HALS: Particolare di una mano.

amalgamate le une colle altre secondo il senso della modellazione, purchè formino uno strato omogeneo e compatto. Anche far tutto con le dita non sarebbe male poichè se tutte le precauzioni circa la chimica dei colori e l'adesione sono state prese, si otterrà una pittura solida (1) dal lato tecnico, per quanto da quello artistico risulti non troppo imponente e forte. Volendo mettere dei tratti e dei puntini questi è bene che siano applicati sopra un sano e sensato abbozzo eseguito nella maniera che si è detto or ora oppure condurli in maniera che possano formare un insieme omogeneo e perfettamente legato.

(1) Ma se è solida per la pittura è malsana quanto mai per il pittore che può andare incontro a gravi forme di avvelenamento. Tranquillo Cremona usava talmente le dita per sfumare le tinte e per mettere e togliere il colore sulla tela che il pennello si può dire gli servisse assai raramente e soltanto per l'abbozzo. Palma riferisce che anche Tiziano per finire i quadri dipingesse più con le dita che col pennello, e moltissimi altri artisti antichi e moderni si sono serviti più o meno delle dita nel dipingere soprattutto nell'ultimare.

Una sana pittura ad olio non dovrebbe adunque avere nella sua compagine, nè salti, nè croste; non dovrebbe essere condotta troppo povera di colore e tanto meno a strati di colore a vernice, alternati con strati di colore a solo olio; meglio se si potesse dipingerla di un sol colpo, a corpo denso, senza troppe mescite, poichè faticando i colori o complicandone le miscele essi perdono della loro vivacità, freschezza e potenza (1).

E bensì vero che il dipingere alla prima, porta quasi sempre ad una pittura banaluccia e che manca di solidità plastica, per quanto sia abile e sicuro l'artista che l'ha eseguita; ad ogni modo ci sono dei temperamenti così equilibrati e rapidi a cui riesce assai bene anche questo, ad esempio Frans Hals (v. « Particolare di una mano » e se si vuole anche Zorn, Boldini, Sargent e qualche altro, la cui freschezza di tono e la stupefacente intrepidezza compensa la mancanza di quella profondità a cui sarebbero arrivati se avessero usato altri sistemi e cioè a preparazione (2). Non è per mancanza di abilità che i più grandi maestri rinunciarono a dipingere alla prima, ma perchè credevano come Tiziano « *che chi canta all'improvviso non può formare verso erudito nè ben aggiustato* ».

---

(1) Couture consigliava di usare i colori preferibilmente puri e di non mischiare mai più di tre colori per fare una tinta, aggiungeva poi che era meglio fonderli sulla tela che affaticarsi a precisare le tinte sulla tavolozza, e ciò è una verità. Però anche la poca pulizia dei pennelli, della tavolozza e dello scodellino (dove si tiene l'olio o la vernicetta) è causa che le tinte si sporchino; ed anche ben puliti questi utensili sporcano sempre. Ecco perchè nelle parti delicate gli antichi maestri prendevano addirittura dei pennelli nuovi.

(2) Certi chiamano preparazione quel leggerissimo strato di colore locale formato a base di tinte trasparenti e di olio leggermente siccativo con cui si umetteranno le parti del primo abbozzo (colorato) che s'intende ridipingere e che serve a togliere i prosciughi, a facilitare l'adesione del nuovo colore, poichè secondo alcuni non sarebbe buona regola non ridipingere con paste su superfici secche. Tale termine può generare confusione quindi sarebbe meglio riservare il vocabolo « preparazione » per quegli abbozzi intenzionalmente condotti o a monocromo o a tutta tavolozza e che danno buona presa agli strati successivi di pittura, ma anche si combinano coloristicamente con essi nel modo voluto. Per quelle soffregazioni od umettature occasional oppure di collegamento tra strato e strato bisognerà usare quindi altro termine.

LE VELATURE

Circa le velature si può asserire che ben pochi pittori al giorno d'oggi saprebbero precisamente dire in qual modo si dà una velatura, e che ben pochi sarebbero praticamente in grado di eseguirle. Bisogna di fatto conoscere ciò che hanno saputo dire e scrivere i migliori artisti contemporanei per provare senz'altro che parlano di cosa che non sanno o che conoscono assai male (1).

Eppure nulla v'ha di più semplice. Molti credono che le velature siano una specialità della pittura ad olio e tutt'alpiù dell'acquarello, senza sospettare che anche ad affresco (2) con la pittura al silicato, con la pittura a gomma e con la tempera si può benissimo far uso di velature (3). L'effetto che produce una velatura su di una parte o sul tutto di un quadro si può paragonare a quello che farebbe questo quadro o parte di quadro se lo si guardasse attraverso un vetro colorato. Perciò un azzurro od una lacca dati leggermente, ad esempio, su di un bianco, daranno un rosa od un azzurro tenue; se detti colori si stendono più abbondantemente, il rosa e l'azzurro risulteranno più intensi e se si stendono ancora più densi, o se una volta secchi si ripeteranno essi daranno bensì ancora una diafanità, ma assai più intensa. Il colore che ha velato, visto così per trasparenza acquista più potenza coloritiva, sia in chiaro che in scuro, di quello che esso farebbe per via di miscela, però esso perde alquanto in vibrazione. Non sarà inutile a questo punto ricordare che il giallo messo in strati sempre più sottili diventa sempre più giallo verde, l'arancio di più in più giallo, il rosso di più in più arancio, il cremisi di più in più rosso. il verde di più in più verde giallo, l'azzurro di cobalto di più in più verde, l'oltremare di più in più cobalto, il viola di più in più oltremare.

Veniamo ora all'esecuzione. Se ben ricordo di tutti i trattati che ho letto soltanto in quello del Vibert si trova una descrizione pratica sufficiente per insegnare in qual

---

(1) Leggere ad esempio il volumetto di Moreau-Vauthier (« Comment on peint aujourd'hui ») Paris, 1923), dove si dà la parola ai più celebri artisti contemporanei.

(2) Michelangelo nella Cappella Sistina (visibilissimo nella testa di Eva), (fig. di pag. 261), Fra Bartolomeo vedi n. 377 della Galleria Pitti a Firenze, e cento altri.

(3) Già in Egitto si sono velati dei colori a tempera di colla con dei colori a cera, e Plinio parla di velature date con colori temperati con l'ovo, e precisa che certe velature di purpurissimum si davano tanto sopra il sandyx che sul coeruleum. Del resto gli antichi ci informano che spesso si passava anche un giallo vegetale brillantissimo sopra l'ocra gialla e che sovente si preparavano in giallo quei campi che poi dovevano esser coperti di rosso, ecc.

modo si debba procedere per ottenere una velatura. Leonardo in vari punti del suo libro precisa cosa sia una velatura, ma non ci informa affatto del modo come la si applicava (1). Il Manuale del Bouvier dice tante belle cose al riguardo, ma spiega maluccio e limitatamente la maniera di eseguirle. La verità si è che di sistemi ve ne ha diversi. Nella pittura ad olio poi si può operare a volte in modo che con le pitture ad acqua non è ugualmente possibile, per cui i sistemi devono uniformarsi alle possibilità. Per prima cosa è necessario attendere che la parte da velare sia asciutta in modo almeno che non s'abbia a sciogliere od a spaccare e raggrinzire. Velature date su superfici ancora un po' appiccicose sono dette da alcuni più solide, ma esse hanno lo svantaggio di risultare assai meno brillanti ed anneriscono alquanto più di quelle applicate su superfici secche. Dare delle velature su dipinti che abbiano appena una pellicola superficiale consolidata può riuscire assai disastroso al principiante che non abbia sufficiente pratica e rapidità, poichè assai probabilmente vedrebbe la pellicola spaccarsi, il colore interno ancora tenero schizzare di fuori, disciogliersi, e così tutta l'opera si guasterebbe irrimediabilmente con sua grande contrarietà ed avvilimento. Un po' di pratica lo renderà edotto non solo del quando e del come si debba operare, ma anche gli farà giustamente calcolare il valore delle tinte da usare (sempre più intense perchè adagiandosi ed essiccandosi s'indeboliscono) e prevedere come risulteranno combinate col colore che va velato (2).

Volendo adunque velare una parte molto densamente e con tinta unita, prima col pennello si metterà con sufficiente abbondanza il colore voluto, indi battendovi sopra con tampone (3) lo si regolarizzerà per tutta la superficie (v. fig. di pag. 237).

---

(1) « *Quando un colore trasparente è sopra un altro colore variato da quello, si compone un colore misto diverso da ciascuno dei semplici che lo compongono. Questo si vede nel fumo che esce dal camino, il quale quando è a riscontro al nero d'esso camino si fa azzurro, e quando s'innalza a riscontro dell'azzurro dell'aria pare berrettino o rosseggiante. E così il paonazzo dato sopra l'azzurro si fa viola; e quando l'azzurro sarà dato sopra il giallo egli si farà verde, ed il croco sopra il bianco fa giallo, ed il chiaro sopra l'oscurità fa azzurro tanto più bello, quanto il chiaro e lo scuro saranno eccellenti* ». Ed in un altro punto che abbiamo già riportato: « *E se tu avessi finito un'opera con esso verde semplice e poi la velassi sottilmente con esso aloe sciolto in acqua, allora essa opera si farebbe di bellissimo colore....* ».

(2) Forse il compito gli sarà facilitato usando la vernice densa tratta da una vecchia ricetta italiana la quale si applica facilmente e può servire per i primi esercizi. L'ingrediente che la compone spiegherà perchè non la consiglio per opere di polso che devono durare inalterate per quanto è possibile. A fuoco dolce si rimestano con spatola di legno del litargirio macinato finissimo messo insieme a due parti di olio di noce o di lino. Si conosce quando sono incorporati bene se lasciandone cadere una goccia sopra un corpo freddo essa si rappiglia, se non lo fa è segno che si è sospesa la cottura ed il rimescolare prima del tempo e quindi bisogna proseguirla. Quando la goccia si rappiglia allora soltanto vi ci si aggiungerà la 12.ª parte di mastice in polvere. Per impiegare quest'olio unguentoso lo si stempera in parti eguali con vernice mastice. È importante che il litargirio sia puro perchè se contenesse ossido di rame darebbe una tinta verdastra che renderebbe inadatta la vernice per lo scopo a cui la si destina. Non vi ci si aggiunga della cera come alcuni consigliano. Anche della vernice mastice magra (cioè ad essenza) ma molto concentrata mista a dell'olio litargiriato formerà un medium di facile pratica per l'esecuzione delle velature.

Massimamente certi colori è bene adoperarli densi e consistenti così tanto Volpato che De Mayerne convengono che la lacca ad olio è bene che abbia la consistenza del burro, senza di chè le velature non avrebbero corpo sufficiente. Naturalmente per velature leggere si dovrà diluirla, ma quando devono essere sature e intense dovrà essere come si è detto, tanto più che si devono spesso mischiare con olio cotto o con vernice.

(3) Questo tampone dovrebbe essere fatto con tela di lino nel quale si rinchiude un pallottolino di bambage. Certe sete sono anche buone, ma il cotone e tutte quelle stoffe che lasciano dei peli sarebbe meglio non usarle.

A furia di battere il colore non solo si distende sempre più regolare, ma si assottiglia, poichè il tampone asporta piuttosto maggior quantità di colore di quel che ne metta, ed alla fine formerà sul dipinto un velo sottile ed omogeneo che sarà tanto più sottile quanto più sarà battuto col tampone, per cui battendo più insistentemente in un punto che negli altri si produrrà una certa gradazione ed un certo chiaroscuro che può essere di grande giovamento. Un sistema ancora più meccanico, ma meno regolarizzabile, e che quindi abbisogna di molta pazienza e di molto tatto, consiste nel soffiare il colore diluito in un'essenza a mezzo di un vaporizzatore. Il colore disteso in infiniti puntini formerà una specie di velatura che può produrre ottimo effetto, soprattutto se il dipinto deve vedersi da una certa distanza. Una velatura può anche darsi mettendo uno o varî colori tali e quali essi escono dal tubo o come vengono presi dalla tavolozza e poi con le dita e col palmo della mano si distendono, si soffondono, si rafforzano, ora asportandoli, ora ripetendoli a piacimento. Desiderando poi degli strati sottili di colore che velino appena appena leggermente la pittura si può usare il colore diluito con molto olio, e dopo che si è stropicciato con esso la parte da velare, con uno straccio pulito si asciuga la superficie su cui si è dato; per quanto si asciughi e si strofini rimarrà sempre una soffusione del colore che si è applicato, il quale addolcirà e colorirà la parte nel modo voluto. Se si desidera un velo più denso di questo si può diluire il colore con un po' di olio essenziale molto volatile ed una certa quantità di vernice, poi a mezzo di pennello di pelo lo si distenderà lievemente lasciandolo colare sulla parte salvo a raccogliere col pennello asciugato le gocce che tentassero di oltrepassare il termine fissato. Servirsi di solo olio ed essenza per dare tal sorta di velature, produrrebbe assai facilmente uno strato alquanto butterato di puntini ovvero assai ineguale e rigato. Però usando nelle velature molta vernice è necessario che anche la pittura ne contenga molta nei suoi strati inferiori ovvero, se dipinto a solo olio, che essa sia perfettamente asciutta (da mesi) in modo che non vi siano da temere possibili screpolamenti. Qualcuno ha suggerito di servirsi di alcool per diluire il colore, ma la pasta oleosa non si amalgama con questo diluente, per cui si sarà sbagliato riferendo alla pittura ad olio ciò che può verificarsi con l'acquerello, con qualche tempera, con gli inchiostri. L'alcool avrà servito semplicemente a fregare la superficie del quadro ad olio con lo scopo di sgrassarla affinchè il colore ad olio, ovvero ad olio e vernice, potesse stendervicisi sopra senza ritrarsi. Velando, sia con colori a solo olio, sia con colori oleo-resinosi, spesso avviene che il colore non si fissi egualmente sulla superficie che si vuol colorare, o mutare a mezzo della velatura, e ne risultano col sottostrato delle combinazioni macchiate, sgradevoli a vedersi, disuguali, fiacche di tono e confuse o sporche, e ciò, sia perchè l'essiccazione del sottostrato che funge da preparazione non è egualmente asciutto, sia perchè non è stato sgrassato, sia perchè la pennellegiatura non è regolare, od altro, per cui non rimane altro che togliere subito la velatura, e se si può, rinnovarla; ma se il sottostrato ne è rimasto più o meno impregnato e non lo si può liberare perfettamente bisognerà ritornare da capo, riformare cioè la



Tampone per distendere i colori ad olio.

preparazione, e quando sarà asciutta, rivelarla; oppure sacrificare la velatura ed andare avanti egualmente coprendo la parte guastata con mezze paste, sfregature, ecc.

Da quanto si è detto si conclude che lo scopo delle velature è quello di colorire in modo diverso delle superfici già dipinte, per ottenere delle tinte speciali e potenti che invano si cercherebbe di avere per via di miscela (1), come pure quello di addolcire certe asprezze, rafforzare certe colorazioni deboli o tenui. Di fatto con una sola velatura, un pittore potrà risolvere facilmente dei problemi difficilissimi di colorazione; ad esempio di due toni uguali potrà fare avanzare l'uno o retrocedere l'altro, oppure potrà rendere il primo del tutto differente dall'altro, senza poi parlare di ciò che un artista moderno potrebbe attuare con esse qualora le combinasse con sapienti e prevedute preparazioni.

Le velature una volta secche si possono grattare ottenendo degli effetti di granatura speciali che presentano una certa fosforescenza luminosa (2). Grattandole subito appena date, scoprono le particelle in rilievo della preparazione sottostante ed aumentano lo spessore del colore negli incavi, dal che ne risulta un'ariosità od una luce di cui come abbiamo detto si sono compiaciuti Rembrandt, Segantini e qualche altro. Per sapersi servire bene delle velature è necessario un equilibrio ed un buon senso agguerriti dalla lunga pratica perchè arrivare al tono voluto prevedendo l'effetto preciso che avrà la velatura combinata col tono del colore della preparazione che la regge, non è cosa facile. È bensì vero che si possono ripetere e modificare, ma non è facile. Robin (1792) era contrario alle velature con i colori che contenessero del bianco, del cinabro o del giallo di Napoli, e di fatto esse riescono torbide; tuttavia a volte anche queste possono essere necessarie e risultare di buon effetto (3). Desiderando togliere una velatura mal riuscita,

---

(1) « Velature » si potrebbe anche chiamare il punteggiare una parte o tutto il quadro con uno o più colori in modo che di lontano questi puntini si amalgamassero con le tinte sottostanti e dessero il senso di un velo di colore che le coprisse variandole. Tale sistema viene molto usato col divisionismo e con i pseudo-divisionismi ottenendosene per via di contrasto grandi differenze di tono e nel contempo grande armonia e luminosità. Non è detto che le velature siano sempre date in modo così saturo da colorire intensamente la parte; perchè a volte basta dare un velo sottilissimo; così ad esempio delle acque che siano preparate un po' più cilestrine di quel che dovranno essere, si renderanno del tono voluto con un po' di bruno misto di verde, certi azzurri si renderanno più deliziosi con un velo sottilissimo di bruno o di lacca, dei vermiglioni risulteranno più incantevoli se vi ci si passerà sopra un po' di rosso di Venezia o del giallo, ovverosia della lacca. Anche delle carni un po' violettine o rosate s'indoreranno deliziosamente applicandovi sopra un velo di terra di Siena bruciata mista ad arancio con terra d'Italia e che so io d'altro, anche il bianco e il verde si renderanno più luminosi con un sottilissimo velo della stessa tinta, e così via. Vernet assicurava che Chardin passava su tutte le ombre dei suoi quadri una miscela di olio grasso, verde, terra di Siena e garanza onde armonizzarle e addolcirle.

Alcuni hanno avuto il gusto di incorporare ai colori che intendevano dare a velature del cristallo bianco o colorato reso in polvere impalpabile, ma non ne veggo l'utilità nè l'efficacia, anzi....

(2) Si possono anche togliere in parte con la spatola mentre sono ancora fresche scoprendo i rilievi della sottopittura e lasciando condensare il colore nelle cavità come più o meno abbiamo detto nella Prima Parte del libro.

(3) Velare anche con del cinabro puro a volte non riesce bene perchè il colore non è stato convenientemente macinato. Gli antichi hanno velato con cinabro ottenendo dei toni bellissimi, quasi di smalto, ma lo macinavano moltissimo: « *Che se'l macinassi ogni dì persino a venti anni, sempre sarebbe migliore e più perfetto* » dice Cennini. In quanto all'uso del bianco nelle velature si sa che Corot ne metteva sempre (R. X. PRINET, *Initiation a la peinture*, pag. 33, Paris, 1935) e che soleva chiamare « latte » queste sue miscele con le quali otteneva quei toni ariosi così naturali che mancano quasi sempre nelle pitture dei maestri che usano ed abusano di velature.

bisogna farlo subito, senza attendere. Qualora non si tema che il disotto si rammollisca la si può asportare a mezzo di benzina, ma è meglio prima togliere il più grosso con lo straccio intriso d'olio e poi togliere il resto fregando la parte con mollica di pane. Se gli strati sottostanti sono però appena consolidati bisogna evitare l'uso della benzina e condurre questa operazione con solo olio, fregando ed insistendo il meno che sia possibile.

LA PITTURA A FRESCO

Spesso si usa il vocabolo « affresco » nel senso di pittura murale senza distinzione di genere, ma effettivamente « affresco » è soltanto quella pittura che viene eseguita applicando dei colori semplicemente macinati e diluiti in acqua su di uno strato fresco di calcina. L'idrato di calce che essa contiene combinandosi con l'acido carbonico dell'atmosfera ritorna pietra producendo una crosta vetrosa che una volta asciutta resta insolubile ed i colori che vi ci sono commisti restano fissati in essa, col medesimo fenomeno che si osserva nei marmi colorati di cui abbonda la Natura. Il vero « affresco » ha un aspetto severo ed una potenza inconfondibile, dovuta a quello smalto che acquista il colore quando è combinato con la vetrosità che forma la calcina la quale conferisce tra l'altro a questa pittura un tono leggermente più oscuro e potente di quello che ha la tempera e presenta il caratteristico particolare di far apparire i toni più intensi quanto più ci si allontani da essa, proprietà che perde quando la si ritocca a tempera o ad olio.

La prima cosa di cui deve occuparsi il pittore frescante è del muro, cioè di quella superficie che dovrà reggere gli strati di calcina che faranno da letto alla progettata pittura « a fresco » (1). È quindi necessario che egli si assicuri che questo muro sia tutto sano, ben spolverato e ripulito in tutti gli interstizi di ogni particella mobile e di ogni possibile macchia di unto (2). Il muro va anche liberato dai chiodi e dagli altri ferri che potessero esservi conficcati, dalle stuccature di gesso e dai pezzi di legno su cui la calce aderirebbe male o potrebbe col tempo lasciar trasudare la ruggine od il grasso oppure gonfiarsi e quindi spaccarsi, staccarsi, cadere.

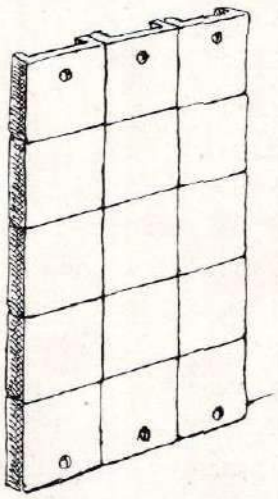
Per muro sano si deve intendere un muro che non solo non soffra e non abbia mai sofferto di umidità, ma che non abbia neppure delle parti otturate di recente come ad esempio quei buchi che servono ai muratori per conficcarvi i travicelli atti a sostenere le impalcature che qualora non fossero proprio già asciutti produrrebbero delle macchie

---

(1) Per piccoli affreschi o per esercizi e studi di pittura « a fresco » si usa mettere la calcina su mattonelle, su grandi tegole piatte, su fogli di eternit o di cemento a fibra, ed anche su reti di ferro zincato steso su di un telaio di ferro ecc. Telai di ferro speciali anche in maniera provvisoria si usano per piccoli affreschi che si devono fare in luoghi incomodi od in incavi impossibili a dipingersi sul posto. Una volta secchi si applicano o s'incastonano al luogo designato.

(2) Queste parti unte bisogna farle scalpellare e rifare con mattoni nuovi.

e delle efflorescenze sulla pittura avvenire (1). Se vi sono dei restauri nel muro di tale o tal'altra sorta bisogna attendere che essi siano perfettamente asciugati. Non potendo proprio togliere le parti di ferro e di legno si dovrà almeno coprirle con rete metallica inossidabile fissata solidamente con chiodi (essi pure di metallo inossidabile) e trovare insomma tutti i mezzi che possano difendere la calcina da contatti pericolosi ed inadatti. Può darsi però che l'ambiente che si deve decorare ad affresco abbia dei muri insanabili per cui dovendo proprio dipingere questo locale non rimane altro che costruire un nuovo muro a mezzo di tegole piatte o di mattoni sottili il quale resti distante dal vecchio muro di almeno qualche centimetro e che a mezzo di piccoli sfiatatoi lasci passare l'aria poichè questa deve circolare nel comparto stagno così *formato (fig. qui riprodotta)* (2).



Muro a reparto stagno.

Una precauzione utile prima di applicare l'arricciato sarebbe di passare tutto il muro con una fiamma (3), ovvero, come consiglia qualcuno di dargli una mano di acido cloridrico che bruci tutte le particelle di salnitro e le muffe che potrebbero esservi cresciute sopra, indi lavarlo abbondantemente.

Se il muro è di pietra od è di mattoni troppo lisci o lucidi e poco permeabili bisogna martellarlo finchè la superficie ne risulti scabrosa in maniera tale che su di essa la calcina possa reggersi e far buona presa (4).

Il non avere insistito nel martellare il muro ed il non averlo poi copiosamente e ripetutamente bagnato prima di applicarvi l'arricciato, è sempre stata una delle principali cause per cui le pitture si sono staccate e poi crollate (5).

---

(1) Qualche pittore che non poteva attendere ha adattato la composizione in modo da dipingere qualcosa su queste prevedute macchie in maniera che esse risultassero quasi invisibili, ma ciò non è artisticamente serio perchè la composizione non si cambia altro che per ragioni artistiche e non deve adattarsi a queste miserie.

(2) Come si vede il pittore dovrebbe qui sdoppiarsi in muratore, ma non avendo questa pratica è bene che almeno abbia una perfetta conoscenza di quella parte del mestiere che può interessarlo per guidare l'operaio che sta ai suoi ordini e per sorvegliarlo in ogni sua mossa a fine di evitare dei guai irreparabili.

Il Cennini nel *Libro dell'Arte*, cap. CLXXV e cap. CLXXVI consiglia di dare al muro una mano di olio di lino cotto misto a vernice ben bollenti e poi di darvi sopra uno strato di mattone pesto, intriso del medesimo olio e vernice in modo che risulti ben rasposo. Dice anche che si può usare per l'identico scopo della pece bollente e poi del mattone pesto misto alla pece. Quando si adopera l'olio e la vernice, o la sola vernice, si lasciano asciugare qualche mese poi si getta l'arricciato e a suo tempo l'intonaco. Però sarà sempre meglio costruire un muro nuovo e seguendo i consigli di Vitruvio il quale dice di impeciare bene i mattoni che poggiano sullumido e farli poggiare su pilastrini. Un'altro sistema per difendere il muro è quello adottato dall'archiettto romano il quale quando costruì l'edificio del Collegio della Gioventù di Pompei separò muro ed intonaco dalle sottostanti fondamenta con dei fogli di piombo saldati a fuoco. Questi fogli erano più larghi del muro e si veggono tuttora sporgere di qualche centimetro in fuori dall'intonaco ed al filo del pavimento.

(3) Purchè questa fiamma non lasci sul muro delle parti grasse o della fuliggine chè allora per rimediare ad un inconveniente se ne produrrebbe un secondo.

(4) Quello d'infiggere delle graffe di chiodi di ferro per far reggere l'arricciato è da avversarsi in ogni modo. Volendo proprio farlo, usare dei chiodi inossidabili, o meglio ancora, come si è fatto in antico, configgere nelle commissure dei mattoni delle schegge di selce.

(5) Un buon metodo per contribuire a far sì che la superficie del muro possa dare buona presa al futuro arricciato sta nello schizzettare della calcina su di esso. I francesi chiamano questo schizzettare « Moucheter » cioè

La pittura a fresco è forse quella che abbisogna più di ogni altra non solo di un criterio veramente risoluto, di un sapere tecnico ben solido, ma anche di una infinità di preveggenze e di accuratezze senza le quali non è possibile il successo e la durabilità. Infinite cure vanno rivolte alla calcina. Generalmente per decorazioni interne si usa calce grassa, ma per gli esterni e soprattutto in luoghi vicini al mare, vi sono di quelli che si sono serviti di calce idraulica o di cemento (1) e, malgrado il generale parere contrario, i colleghi se ne dicono soddisfatti; tuttavia per dipingere su queste superfici ed in tali ambienti ormai vi sono dei mezzi più sicuri come vedremo in seguito (2).

Calce viva è la pietra calcare che essendo passata per una forte cottura servirà a fare la calce. Essa deve essere stata perfettamente cotta, trovarsi ancora in forma di sasso, ed immersa nell'acqua deve sciogliersi con rapidità; se fu malcotta, se è stata troppo calcinata scioglie lentamente, si spegne male, per cui la si deve dichiarare inadatta a formare le malte che servono per l'affresco. Ad ogni modo tra le preveggenze consigliate da G. B. Alberti si trova quella di: « *non dare alla calce viva gran copia d'acqua a un tratto, poichè bisogna che si spenga a poco a poco bagnandola e ribagnandola più volte in fino a tanto che al certo se ne sia imbibita; di poi in luogo anzichenò umidetto ed all'ombra, senza mescolarvi cosa alcuna si deve serbare stietta, coperta solamente di sopra con poca rena, infino a tanto che per la lunghezza di tempo più liquidamente si lieviti* » ed aggiunge: « *La calcina deve essere viscosa ma poichè è mista alla sabbia o marmo deve lasciare il ferro netto* » e « *che gli antichi pestavano la calcina che serviva per intonachi entro mortaro* (lo ha tratto da Plinio) » e ancora: « *Se si veggono apparire delle fessure sull'intonaco si devono maneggiare con fascetti di malvischio o di ginestra che il muro, quanto sarà fresco e ronchioso tanto sarà migliore* ». Dopo questo fenomeno dello spegnimento coll'acqua la calce acquista il nome di « calce spenta » (3). Quando si sarà calmata e

---

coprire la superficie di schizzi in modo tale da farla sembrare come seminata di mosche. Attendere che essi siano asciutti, verificare che si siano proprio fissati solidamente ed applicarvi il primo strato di calcina. Per ottenere una buona adesione delle calcine sarà bene bagnare i mattoni con della calce liquida prima di dare il rinzaffo.

(1) Volendo usare calce idraulica o cemento, mischiare sabbia fina e secca, usare molta calce coi colori affrettare l'esecuzione.

(2) Cioè verso la fine di questo paragrafo quando si tratterà della Sterocromia e della pittura minerale.

Alcuni seguendo in questo gli antichi dipingono sullo stucco cioè su di uno strato fatto di calce e polvere di marmo, ma esso secca presto e poi dà una superficie bianca che indebolisce l'effetto, rendendo tutta la pittura molto chiara. Ecco perchè la maggior parte preferisce la superficie grigiastra della calce mista a sabbia e quando vogliono delle parti molto luminose preparano il muro con bianco che dopo che si è assestato, coprono con altri colori.

(3) Questa calce spenta e diventata una pasta vien coperta di uno spesso strato di sabbia e così può durare degli anni conservandosi molle nella vasca o fossa in cui è stata gettata e più a lungo essa vi sta meglio è, ma deve essere conservata in maniera che non vi si infiltrino materie che l'inquinino o la sporchino La calce spenta, a scopo pittorico, si userà soltanto dopo un anno od almeno 6 mesi affinchè perda il suo fuoco. Plinio la vorrebbe di non meno di 3 anni, e ciò sarebbe più sicuro, poichè si eviterebbero tante di quelle screpolature che così spesso guastano gli affreschi. Alcuni moderni sono del parere che una calce vecchia perde delle sue qualità adesive, ma contro questo parere stanno non solo tutti gli antichi frescanti, ma anche la maggioranza degli specialisti che si sono interessati di calcine i quali tutti concordano nello stabilire, che la calce deve essere spenta da almeno un anno. Naturalmente la provenienza, la purezza, la qualità e le materie sussidiarie a cui si combina portano infinite differenze, e l'analisi chimica sarebbe necessaria per provarne la causticità e verificarne l'assenza onde essere sicuri della sua riuscita; ma tutto ciò è un po' difficile ad attuarsi da un pittore.

raffreddata, setacciandola e rimescolandola si ottiene il così detto « grassello »; se si aggiunge molta acqua a questo grassello fino a formarne uno sciroppo denso allora si ha il « latte di calce » (1). La calce, spenta nelle vasche con molta acqua, depositerà al fondo la parte pesante lasciando galleggiare un liquido limpido e trasparente come pura linfa a cui si dà il nome di « acqua di calce ». Il modo con cui si spegne la calce è quello che serve a classificarle. Calci « grasse » diconsi quelle che si spengono rapidamente e formano un grassello consistente, quasi untuoso, e sono generalmente esse sole che servono per affresco poichè (2) sono di calcare più puro. Le calci magre assorbono meno acqua, danno un grassello che lega poco, si spengono lentamente sono più impure, formano delle calcine che si essiccano troppo rapidamente, per la qual ragione sono quindi meno adatte a scopi pittorici e bisogna evitarle checchè se ne dica.

Vi è un altro modo di spegnere la calce ed è il seguente: si spezza la calce viva in pezzi medi e si pongono in un paniere; questo s'immerge nell'acqua per mezzo minuto circa indi si distende il contenuto su di un piatto asciutto e si lascia così finchè la calce si è tutta ridotta in polvere poi la si pesta ben bene per renderla impalpabile e la si conserva così secca. Volendosene servire si prendono 2 parti di sabbia secca e 1 parte di questa calce in polvere, si mischiano insieme, indi lentamente vi ci si versa sopra dell'acqua (3) rimescolando a lungo finchè si ottiene una poltiglia densa ed omogenea come un burro (4). Questa si conserverà in cantina lontana dal calore e dalla luce e se non c'è cantina la si terrà in una cassa; ma bisogna lasciarla così qualche giorno all'oscuro ed al fresco prima di adoperarla. Ogni volta che se ne prenderà la si troverà molto dura ma rimescolandola bene ritornerà tenera senza altra acqua. Non ho alcuna fiducia di questo sistema e mai l'ho usato, tuttavia lo cito per farlo conoscere, non per consigliarlo.

L'affrescante però dovrebbe interessarsi (sia pure con molta circospezione) di tutta la letteratura che in questi ultimi tempi viene accumulandosi sull'argomento e mettersi al corrente di tutte le indagini che si son fatte sopra i vecchi intonaci dei greci, dei romani, dei medievali, i quali la sapevano lunga, soprattutto i romani, come provano la scoperta della calcite spastica, delle pomici, dell'absesto, trovati misti alle loro calcine e cento altre invenzioni di cui se ne scopre ogni giorno una nuova e che davano ai loro muri e relativi rivestimenti una solidità a tutta prova ed una bellezza incomparabile. Il lettore appassionato in queste ricerche troverà pascolo nelle opere del Hauenschild, del Gottgetreu, di Kiepenhauer, del Berthier Candlot, del Chanteney, del Feichtinger, del von Fuchs, del Lacorière, del Lamok, del Minard, del Mazzocchi, del Gargy, del Rivot, del Rondelet, dello Schulatschenko, del Seger, del Stingl, del Tetmayer, del Vivat, del Villeneuve, del Wagner, del Wallace, del Wolters, dello Ziurek ed in quelle più recenti dell'Eibner, dello Schoch, ecc.

(1) Non bisogna far confusione, come spesso avviene, tra « acqua di calce » e « latte di calce » e peggio ancora scambiare questo con la « calce al latte » di cui parleremo in seguito.

(2) Questa serve per pulire gli affreschi e per purificare i cinabri al fine di renderli atti alla pittura a fresco ed inalterabili con le miscele di calce. I cinabri con questo trattamento impallidiscono, ma poi non cambiano più. Se si giudica l'acqua di calce troppo forte si decanta quella che galleggia e si aggiunge nuova acqua pura. Dopo un certo tempo e quando il liquido che sornuota sarà tornato limpido e quando se ne farà uso si noterà che esso è diventato molto più debole. Ad ogni modo aggiungerò che ho adoperato dei veri cinabri e dei rossi di cadmio alla stato puro e ho riscontrato che resistono perfettamente senza alterarsi minimamente.

(3) Evitare di metterne troppa, poichè anche i muratori hanno la tendenza di diluire troppo la malta, stante che al principio essa sembra troppo asciutta mentre poi col rimescolarla essa risulta quasi sempre troppo liquida.

(4) Si riconosce che il grado di consistenza è giusto quando immergendo il badile che serve a rimestare questo ne riesce netto senza trarre con sè della malta appiccicata. Se il badile ne esce sporco vuol dire che è troppo acquosa. Questa osservazione così semplice e pratica deve essere, se non sbaglio, riferita persino da Vitruvio.

Secondo la grossezza della sabbia l'intonaco risulterà o simile a granito o simile ad un marmo lisciato (1) ma è sempre necessario unire alla calce della sabbia o della pozzolana o qualche altra polvere perchè il grassello da sè solo si contrae e si fende nell'asciugare, mentre in malta forma una superficie solida e stabile soprattutto se misto a sabbia silicea. Il quantitativo tra sabbia e calce, se questa è grassa e fresca, richiede 2 parti di sabbia ed 1 di calce, ma si trovano buone combinazioni di 1 parte di calce e 3 di sabbia ed anche di tanta calce e tanta sabbia in parti eguali perchè le dosi variano secondo che la calce è per se stessa più o meno silicea (2). Tuttavia va tenuto presente che troppa calce nella composizione fa screpolare l'intonaco. Di fatto forse questa è la causa delle screpolature che si veggono negli affreschi di Michelangelo (Cappella Sistina, Roma), del Correggio (S. Giovanni e Duomo di Parma), del Baciccia (Chiesa del Gesù, Roma), ecc. La calce deve essere setacciata accuratamente con setaccio finissimo evitando di schiacciare quelle parti che non si sono sciolte, le quali devono essere buttate via se non si vuole che il muro poi gonfi e screpoli (3).

La sabbia deve essere di fiume, di qualità silicea cristallina e non di mare, nè contenente terra, piriti ed altre materie nocive, e bisogna setacciarla e lavarla finchè l'acqua resti limpida (4). Inutile aggiungere che l'acqua necessaria per tutte le operazioni che richiede la pittura a fresco e cioè, annaffiamento del muro, spegnimento della calce, lavatura della sabbia, macinazione dei colori, lavatura dei barattoli e dei pennelli, deve essere pura e quindi o di fonte o di fiume limpido o di pioggia filtrata, ma mai di quella stagnante o comunque contenente sali di terra, grassi, materie in decomposizione od altro. La purezza degli ingredienti da una parte e la grande pulizia dall'altra sono due fattori capitali per la riuscita di un affresco, e mai sufficientemente osservati. L'insieme degli strati di calcina che sovrapposti l'uno all'altro formano il letto su cui si deve adagiare la pittura, bisognerebbe che fossero fabbricati con maggior cura di quello che si faccia e si sia fatto nel Medio Evo e, diciamolo pure, anche nella Rinascenza, nel Seicento e Settecento, che sebbene tali superfici abbiano resistito abbastanza bene, sono tuttavia ben lungi dal presentare quella perfezione che hanno alcune di quelle romane e greche (5) ed è verso queste che bisognerebbe rivolgere lo sguardo quando è possibile liberarsi dall'assillo dell'economia. Siccome però dal Medio Evo ad oggi quasi sempre

---

(1) Con calce grassa si può benissimo servirsi di sabbia grossa, ma con cementi e calci idrauliche è meglio preferire sabbie di grana fina.

(2) Se anzichè sabbia si usa polvere di marmo, come spesso si è fatto, bisogna diminuire la dose della calce.

(3) I muratori hanno la tendenza di schiacciare queste parti non fiorite, ma bisogna loro impedirlo e sorvegliare che non lo facciano.

(4) È meglio che sia asciutta quando la si amalgama con la calce.

(5) Di fatto non tutti i rivestimenti dei muri romani e greci sono così meravigliosi come quelli che citiamo ad esempio, essendovene anche di bruttini assai. Un tipo modesto di tre strati era generalmente così composto: il primo strato era formato di calce e marmo spezzettato ovvero di calce e pozzolana di grana grossa: il secondo di calce e marmo pestato; il terzo di calce e marmo in polvere. Un tipo scadente a soli due strati era spesso formato di un arricciato di pozzolana e calce a cui seguiva un intonaco di polvere di marmo e calce ovvero di calce e sabbia ed a volte anche di uno straterello di sola calce. Il tipo classico e perfetto lo descriveremo a suo luogo, ma dovrebbe essere un po' modificato se si volesse dipingere a fresco su di esso, poichè bisognerebbe adattarlo a resistere al rapido essiccamento e concedere un po' più di tempo all'artista.

si è dipinto su muri coperti da due soli strati di calce: « Arricciato » ed « Intonaco »; partiremo dalla descrizione di questi. L'« arricciato » generalmente consta di una malta composta di calce e sabbia (più raramente di calce e pozzolana) (1) setacciata, come abbiamo detto, con grande scrupolo. Questa malta va gettata sul muro e poi tirata lasciandola alquanto grezza (cioè non lisciata) (2) affinchè il secondo strato che lo coprirà, cioè l'« intonaco », quello su cui si dovrà dipingere, possa fissarcisi saldamente. Vi è una regola che è bene non dimenticare e cioè che una calcina debole può applicarsi con successo sopra una più forte, ma mai viceversa e che nella successione degli strati è bene che il primo sia forte ed i successivi sempre più deboli e più fini di grana. L'« intonaco » più sottile dell'arricciato è composto a sua volta di calce e sabbia più fina (ovvero di polvere di marmo finissima) (3) lo si mette a pezzo (ogni pezzo corrispondendo ad una giornata di lavoro) cominciando a mettere questi pezzi dall'alto affinchè dipingendo e maltando non si abbia a schizzare la pittura come avverrebbe qualora l'opera si conducesse dal basso in alto. Nel mettere questo intonaco a pezzi bisogna attendere che l'arricciato sia asciutto o almeno alquanto asciutto perchè dipingere davanti ad un arricciato fresco non è igienico sia per la grande umidità che emette quel gran campo di calcina fresca, sia per l'odore di esso che dà alla testa (4).

L'arricciato generalmente ha lo spessore di un centimetro, ma a volte per quelle pitture che figurano personaggi volanti o precipitanti nel vuoto con relative nuvole inva-

---

(1) La pozzolana forma un'ottima combinazione con la calce, ma essendo ineguale di grana è malagevole a spianare; inoltre diventa impossibile rimaneggiarla dopo qualche ora quindi la si usa soltanto per arricciati, mai per intonaci. Tuttavia, secondo quel che riferisce il prof. Biagetti, Michelangelo usò pozzolana setacciata nell'intonaco della « Conversione di S. Paolo » precisando che questo intonaco era dato in 2 tempi e cioè un primo strato di ½ cm. che conteneva più pozzolana a cui seguiva un secondo pure di ½ cm. il quale è più bianco perchè contiene maggiore quantità di calce. Questo intonaco ha resistito perfettamente ed ha dato alla pittura uno smalto insorpassabile.

(2) Ma bisogna intenderci su questa parola « grezza » poichè lo strato deve risultare tuttavia piano e senza forti ondulazioni, ma non va lisciato con la tavoletta per cui deve apparire tutto fatto di una granatura fitta di punterelle curvate all'insù. A far bene, prima di gettare l'arricciato, bisognerebbe rinzaffare bene il muro il quale deve essere aspro e fatto di rena grossa, calce e mattoni non troppo pesti (come giande). E su questo rinzaffo che si getta poi l'arricciato il quale come si è detto deve essere anche lui alquanto ronchioso, poichè alle superfici lisce non si attaccano le cose che vi si sovrappongono. Nel fare l'arricciato, se la superficie è molto grande, si mettono sul muro delle spie di legno o cemento sulle quali si fa scivolare il regolo dall'alto in basso (e per l'ultima tirata meglio dal basso in alto), levando le parti troppo in rilievo e facendole andare dove vi è troppo incavo. La calce và gettata di volata (non adagiata) in modo da rinzaffare ben il muro, indi regolata con la cazzuola o con lo stesso regolo, affinchè non risulti troppo liscia e vi permanga un certo aspretto su cui si fisserà saldamente l'intonaco che seguirà.

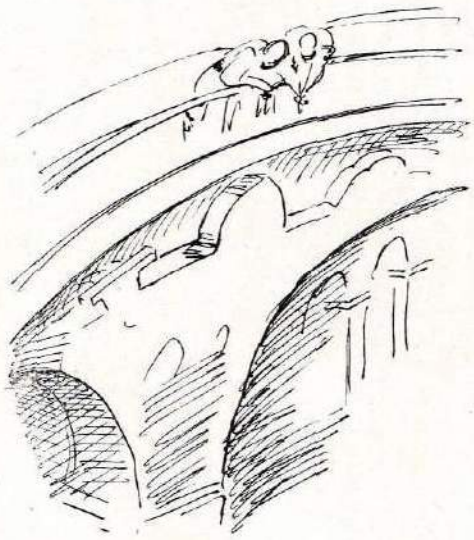
(3) Molti sono i segreti di cui si parla nei libri, ma si tratta sempre di vecchie invenzioni ad esempio circa gl'intonaci si consiglierà di usare della pomice invece di sabbia cosa già conosciuta dagli egiziani e dai romani di dare una mano di acqua e sapone (pochissimo sapone) prima di dipingere su di un intonaco lisciato per ottenere una pittura ancora più liscia (rendendo così più facile lo scivolare del pennello) ma anche questa è una vecchia pratica e consigliata anche da G. B. Alberti; di mischiare del latte alla calce invece che dell'acqua per rendere l'intonaco più duro e più resistente alle intemperie, ma anche questa invenzione è antichissima e il Guevara nel 1550 ne parla nei suoi scritti e così via. La polvere di marmo non si faccia con scaglie prodotte dal lavoro degli scultori poichè potrebbero contenere delle particelle di acciaio; ad ogni modo setacciarlo attraverso mussolo a trama fitta.

(4) Molti artisti non lasciano asciugare l'arricciato per avere una superficie che si mantenga umida a lungo e permetta perciò di dipingere con comodo. Se è secco bisogna bagnarlo insistentemente ed anche scalpellarlo e bucherellarlo alquanto.

denti, architetture, paesaggi, ecc., l'arricciato può acquistare degli spessori che arrivano persino a 30 ed anche 50 centimetri. Così nella cupola della Chiesa del Gesù in Roma dipinta dal Baciccia (1639-1702) si vedrà la calce (sostenuta probabilmente anche da mattoni) che a guisa di grande colata di lava sorge vieppiù in fuori ingrossando via via

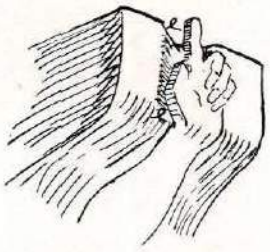


Particolare dell'intonaco della cupola della Chiesa del Gesù, Roma.



Particolare dell'intonaco di un pennacchio della Chiesa del Gesù, Roma.

che scende, sorpassando la decorazione architettonica e, colmando le modinature delle cornici (1) col proposito di formare il piano necessario su cui troveranno posto le nuvole ed i personaggi che figureranno scendere giù nella chiesa. Nei pennacchi poi il medesimo artista immaginò dei Santi e degli Angeli ai quali volle anche aumentare l'effetto di *balzar fuori dal muro e con una ingegnosità che può interessare* conoscere, per cui le dimostrerò con degli schizzi che, per quanto sommari, parleranno più delle parole (v. figure relative). Anche questa invenzione non è tanto nuova trovandosene vari esempi in pitture più antiche ad esempio nel S. Giovanni di Parma dove nella Cappella del Parmigianino si vede una zampa del cavallo di S. Giorgio che *sporge in fuori, poichè questa zampa, fu dipinta su di una* tavoletta che venne poi segata secondo sua forma e infissa nel piano dell'intonaco; ma questa del Baciccia è di un'audacia ben superiore ed attuata con una sicurezza sorprendente. E già che parliamo del Baciccia non mi asterrò dal dare ancora qualche altro dettaglio che dimostrerà con quale spirito indiavolato egli operasse (2). Molto più ingegnosa è senza dubbio la tro-



Altro particolare dell'intonaco nella medesima Chiesa.

(1) Già Domenichino (1581-1641) nel dipingere i pennacchi della chiesa di S. Carlo ai Coronari di Roma aveva timidamente fatta passare la calce sulle modinature delle cornici onde far sembrare che la scena balzasse fuori da quelle.

(2) A volte per ottenere più chiarezza e rilievo tagliava il muro ad angolo, come si vede nella fig. qui riprodotta ma siccome il piano così inclinato s'illumina troppo ne risulta un'effetto falso.

vata di avere non solo fatto passare la calce sopra parte dei reali cassettoni in stucco della vòlta (sempre nella Chiesa del Gesù) (fig. qui riprodotta) per potervi raffigurare sopra la caduta dei Vizi e dei Dannati, ma siccome questo gruppo avrebbe dovuto proiettare un'ombra sulle decorazioni architettoniche si è aiutato con la pittura, colorendo gli stucchi bianchi nelle parti che dovevano figurare esser toccate dall'immaginaria ombra portata con della tinta grigio freddo A, quelli dorati con del bruno C, ottenendo così con gran successo l'effetto voluto. Ma non è tutto, perchè si noterà che in queste ombre, come nelle nuvole della cupola, non ha lasciato queste tinteggiature così brutalmente a tinta uguale, ma le ha tutte rafforzate con infiniti trattini grigio caldi e grigio freddi ovvero con trattini e puntini bruni la cui invenzione va attribuita bensì a Domenichino di cui Baciccia si rivela un grande ammiratore ed imitatore (1), ma con una sensibilità però più complessa, che dà alle parti un reale rilievo, una verità pittorica turbante, tanto è la vibrazione luminosa e la ariosità che preludia l'arte moderna ed il divisionismo, come provano anche quei puntini di oro che servono a fissare, sia pure in modo timido, il fenomeno di irradiazione delle parti in luce che invadendo le parti in ombra le « mangiano » in parte e che finora si reputavano privativa assoluta degli impressionisti e dei divisionisti.



Bacciccia: La Caduta dei Vizi.
Chiesa del Gesù, Roma.

Ritornando all'arricciato aggiungeremo che dopo averlo gettato nel modo che si è detto e dopo averlo lasciato asciugare lo si bagnerà abbondantemente nella parte dove si vuole applicare il primo pezzo d'intonaco. Presi insieme arricciato ed intonaco a volte non sorpassano il centimetro mezzo, poichè l'intonaco per sè stesso varia da 2 a 6 millimetri, ma può arrivare anche ad un dito di spessore nel qual caso anche l'arricciato è bene che sia proporzionatamente più spesso. Intonachi così alti sono bensì di un essiccamento più lento, ma concedono maggior tempo all'artista ed inoltre procurano più sicuramente quella pellicola vitrigna che tanti amano nell'affresco, ciò non pertanto nell'asciugare si ritirano tal-

(1) Come provano le figure dipinte nell'abside di S. Andrea della Valle a Roma (fig. di pag. 139).

mente che lasciano visibilissima la divisione fra pezzo e pezzo (1) e questa è la ragione per cui il Pozzo consiglia di applicare l'intonaco diviso in due strati poichè gli strati sottili non lasciano traccia o quasi (2).

Negli affreschi del Signorelli ad Orvieto si nota che la porzione d'intonaco di una delle giornate di lavoro non combina bene con l'intonaco del giorno precedente e quindi sporge molto in fuori facendo scalino, cosa certo non bella ma l'artista pare non gli abbia dato soverchia importanza ed ha proseguito imperterrito come se nulla fosse. Anche gli affreschi di Michelangelo offrono di questi attacchi imprecisi a scalino, che però di lontano non si avvertono affatto.

I monaci greci che seguono ancora oggi il metodo che troviamo descritto da Dionigi di Furna (XII secolo) applicano di sera sul muro un arricciato di calce e paglia assai trita su cui il mattino appresso fanno seguire un intonaco (dato tutto in una volta e non a pezzi) composto di calce e stoppa tagliuzzata (3) ovvero di calce e filacce di cotone o di lino ben tritato, il quale viene lisciato con cura perchè è quello su cui si dipinge. Lo spessore consigliato da Dionigi è di due o più dita il che combinato con tutta quella paglia e stoppa deve conservare più a lungo l'umido e quindi permettere più tempo per l'esecuzione (4). Questo introdurre paglia e stoppa nella malta da dare ai muri non è un'invenzione medievale poichè già quindici secoli a. C. (5) se ne trovano

---

(1) Cioè fra una giornata di lavoro e l'altra.

(2) Però diminuisce anche la facoltà di lasciare apparire quella pellicola vitrigna che dà la calce quando è messa in grande quantità e che rende così smaltata la pittura anche se l'intonaco non è pressato e lisciato ecc. Ma non si deve credere che dopo questo essiccamento la calce non faccia altri mutamenti, poichè dopo segue la carbonatazione, cioè la calce spenta si pietrifica vieppiù, si converte in carbonato di calcio combinandosi con l'anidride carbonica contenuta nell'aria, ed a questa carbonatazione segue la cristallizzazione del carbonato di calce. In vecchie fortezze dove lo spessore enorme dei muri non permise all'anidride carbonica di penetrare fino in fondo, si trovò che la calce interna non era ancora carbonata. Anche l'azione della silice contenuta nella sabbia è molto lenta per cui la formazione completa della malta non si ha che dopo molto tempo, e più grosso è lo spessore della malta e più la si ritarda. Lavorando all'esterno bisogna quindi difendere la pittura dall'aria e dal sole e dalla pioggia che è sempre sovracarica di acido carbonico onde non accelerino la formazione della crosta sull'intonaco: ecco perchè sarà necessario fabbricare un ricovero con coperte imbibite d'acqua e si applicheranno intorno al lavoro delle tele che lo riparino in modo sicuro.

(3) Certuni hanno creduto che a queste malte non si mischiasse della sabbia ma è un errore. Petresco infatti precisa che si mischiava tanta calce con eguale dose di sabbia e che a queste si amalgamava un po' di paglia trita. Aggiunge che la paglia era commista all'arricciato e la stoppa all'intonaco, che entrambe queste malte venivano preparate due o tre giorni prima di applicarle (tenendole ben coperte durante il periodo di macero) ed infine che si preferivano queste aggiunte di fibre vegetali affinchè la pasta restasse più grassa, non indurisse rapidamente come quelle di sola sabbia e calce ed impedisse il formarsi di screpolature. Per l'intonaco anche lui fa notare che veniva applicato con la cazzuola alto 1 centimetro mentre l'arricciato lo si gettava con vigore sul muro.

(4) L'intonaco di questi bizantini era a volte colorito introducendovi della terra gialla, della seppia o del grigio, il chè facilitava l'esecuzione rapida della pittura. La cosa però non era nuova poichè se ne hanno esempi anche dall'antichità più remota e fu comune nella Rinascenza come testimoniano il Borghini e qualche altro.

(5) Nei pezzi n. 23 e n. 24 del Museo di Berlino tratti dal palazzo di Amenofi III a Tebe (1450-1300 a. C.) si constata anche qui un battuto composto di calce e gesso commisto a tritume di piante acquatiche. Sopra questo vi è un sottilissimo straterello di gesso su cui fu dipinto a tempera. Nelle pitture conservate al Museo di Torino si vede bene che nell'intonaco grigiastro è commista una gran quantità di pagliuzze sminuzzate e che anche questo intonaco è tinteggiato o di bianco o di grigio sulle quali tinteggiature fu poi dipinto. Consigli di mettere nelle calcine dei filamenti di lino si trovano anche nei trattati armeni della Biblioteca Nazionale di Parigi.

Questa paglia o stoppa permette di dipingere anche per 5 giorni di seguito senza timore che l'intonaco diventi restio, ma obbliga anche ad attendere 3 giorni circa prima di poter dipingere, prima cioè che si rassodi sufficientemente.

esempi nell'antico Egitto, ed intonachi di terra e stoppa con sopra una mano di calce su cui si è dipinto, e semplici strati di terra e paglia triturata fanno letto a molte pitture cinesi tra le quali quelle del XIV sec. trasportate al British Museum di Londra. Anche in molte pitture giapponesi si trova un identico intonaco mentre in India se ne trovano pure di quelli formati di pula di riso e sterco di vacca con sopra uno strato di calce che serviva di superficie alla pittura e che malgrado le differenze partono sempre dal medesimo sistema.

CARTONI - COLORI PER L'AFFRESCO

Un gran lavoro ad affresco non è possibile improvvisarlo per cui è necessario preparare un cartone (1). I giotteschi (ed anche i pittori romani) lo eseguivano sull'arricciato, se si può chiamare cartone la composizione sommaria della scena che s'intendeva dipingere eseguita con delle grossolane linee fatte col pennello intinto di terra rossa (2) o di terra gialla o di nero. Ad ogni modo segnata così la composizione la reticolavano in modo esatto, indi mettevano a pezzo a pezzo l'intonaco, ribattendo su questo i fili secondo che indicava il reticolato sottostante dell'arricciato, ottenendo così le proporzioni approssimative delle varie parti e sufficiente guida. Non avevano bisogno d'altro, poichè la maggioranza lavorava seguendo delle formule convenzionali tanto nelle pose quanto nelle proporzioni e quindi lavoravano generalmente di memoria. Anche gli artisti della Rinascenza fecero spesso l'abbozzo della composizione sull'arricciato (3) ed anch'essi lo facevano in modo grossolano a grandi linee e soltanto per rendersi conto delle proporzioni della composizione di cui avevano già fermato il progetto su di un pezzo di carta e verificarne così l'equilibrio e l'effetto alla grandezza che dovevano avere sul muro. Giudicatolo ben proporzionato e ben disposto lo reticolavano (4) e su grandi

---

(1) È bensì vero che quasi tutti gli antichi e gli orientali compresi molti bizantini (antichi e moderni) sapevano passarsela di cartoni e con stupefacente abilità e rapidità sapevano coprire delle intere pareti con dozzine di figure e operare così senza cartoni, perchè la loro arte era tutta convenzionale ed a base di schemi imparati a memoria e non essenzialmente individualistica e creatrice come la nostra. Per trovare degli esempi d'uso certo di cartoni bisogna arrivare alla prima Rinascenza.

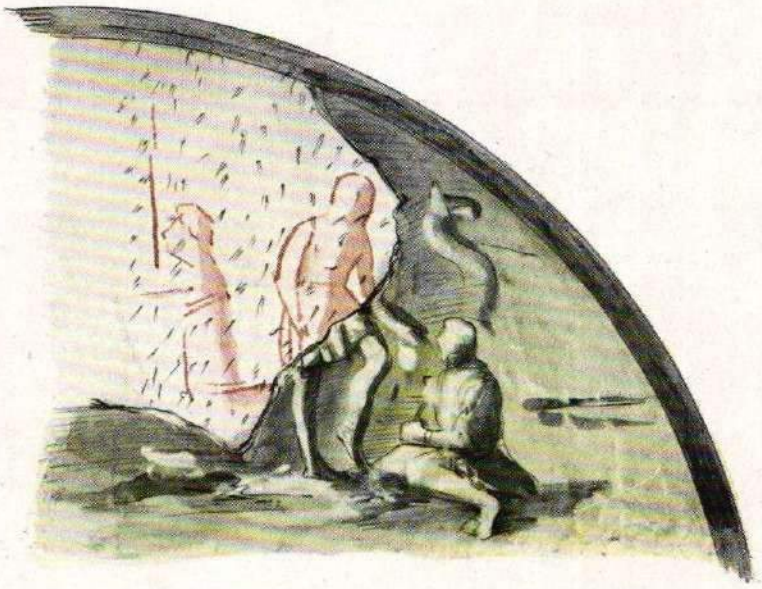
Tuttavia aggiungeremo subito che i pittori tibetani e pure i cinesi moderni si sa che posseggono dei cartoni bucherellati che spolverano sul muro (o sulla tela) e ne adoperano anche di non bucherellati decalcandoli sulle tavole, tele e carte. I puntini lasciati dallo spolvero li ripassano col pennello intinto d'inchiostro di china ed in tutti i casi dopo aver contornato applicano la colorazione. Però quasi sempre manca il cartone od il disegno e quando manca i Lama pittori usano disegnare seguendo delle proporzioni e delle leggi invariabili che come si è già detto sono eseguite a memoria.

(2) Vasari dice che nel refettorio di Assisi vi era un Crocefisso di Lippo Memmi fratello di Simone «*rimasto imperfetto e disegnato col pennello di rossiccio sull'arricciato il qual modo di fare era il cartone che i nostri maestri vecchi facevano per lavorare in fresco*».

(3) Sotto le parti scrostate e cadute della Cupola del Correggio nel Duomo di Parma si può vedere sull'arricciato la composizione segnata con terra rossa in grandezza uguale alle figure che sono dipinte sull'intonaco. Così dicasi di tanti altri affreschi anteriori i cui guasti lasciano scorgere sull'arricciato i segni della composizione come ad esempio nel chiostro verde di S. Maria Novella a Firenze (fig. di pag. 251).

(4) Non starò a rispiegare come si reticola un disegno od un muro poichè credo non sia nessuno che nol sappia, ma già che si parla di reticoli e di cartoni farò un rapido accenno al modo che si deve operare quando

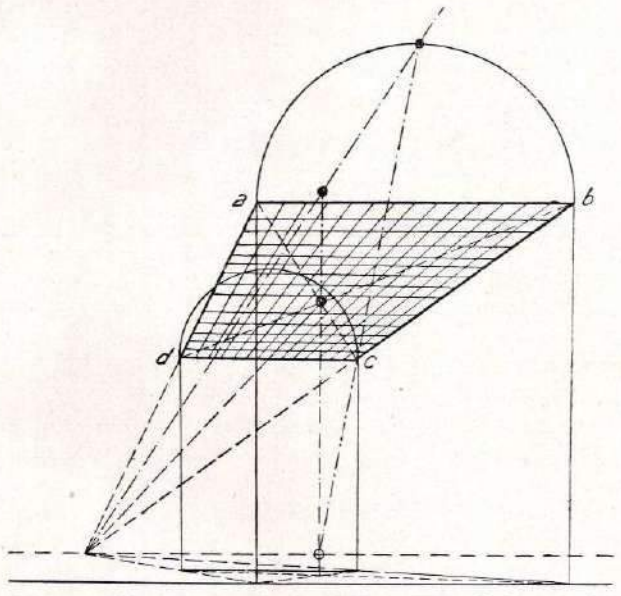
fogli di carta o su tele riportavano l'intera scena così ingrandita, vi segnavano i punti precisi della squadrettatura, e con comodo poi disegnavano più precisamente questi cartoni, li chiaroscurivano, ed a volte anche colorivano, con tutte le loro figure, architetture, paesaggi, ecc. Se la pittura doveva essere così gigantesca che non si potesse disegnarla tutta in un foglio naturalmente la si designava in tante sezioni quante erano necessarie, ma tutti questi disegni venivano sempre completati alla grandezza precisa ed esatta che dovevano poi avere sul muro (1). Finiti questi



Scuola di Paolo Uccello: Particolare di un'affresco del Chiostro di S. Maria Novella, Firenze.

---

si desidera trasportare un disegno piano su di una nicchia, di una volta, di una abside od altra superficie irregolare. Non sarebbe mio compito, ma siccome di queste cose non sempre si parla nei comuni trattati di prospettiva presenterò un disegno del Pozzo che spiegherà la cosa (v. A. Pozzo « Disposizione di un reticolato davanti ad una volta »).



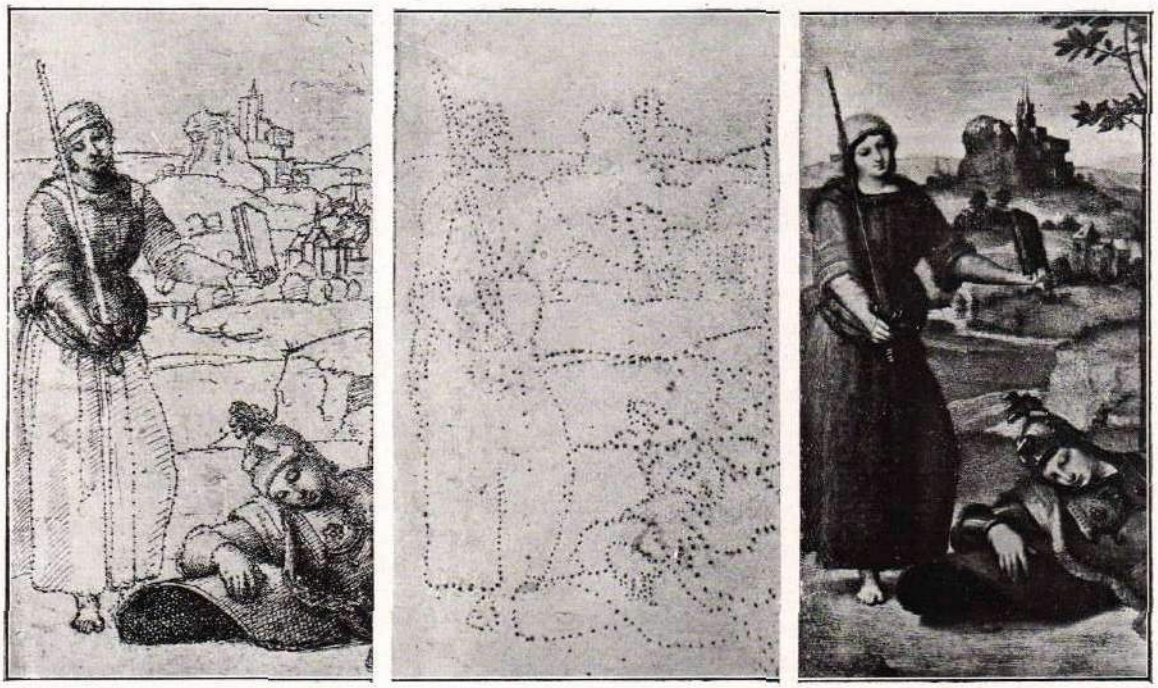
A. Pozzo: Disposizione di un reticolato davanti ad una volta.

1.° cosa graticolare il bozzetto, 2.° formare sotto la volta tra i punti *a*, *b*, *c*, *d* una graticola di fili incrociati, 3.° a mezzo di due fili uno che serva per traguardo e l'altro che partendo dal punto *o* e toccando i varî incroci della rete indichi sulla volta o nicchia i punti che servono a formare su di essa volta il terzo graticolato. Pozzo che non aveva i potenti riflettori elettrici di oggigiorno metteva un lume sotto ogni incrocio di fili della rete proiettandone l'ombra sulla volta col che otteneva egualmente i suoi punti necessari a formare il graticolato voluto.

Oggi con un apparecchio da proiezione ed una fotografia si farebbe più presto tuttavia non sarà male conoscerne il pratico principio.

(1) Nel disegnare grandi figure su grandi fogli per non salire e scendere dalle scalette e per dominare meglio l'insieme i pittori infiggono il carbone che serve a disegnare su di una canna, così possono disegnare stando ad una certa lontananza dalla carta. Anche i pittori cinesi e giapponesi fanno così quando hanno a che fare con grandi superfici.

Noi moderni possiamo disporre di grandi fogli di carta ma gli antichi avevano soltanto dei foglietti per cui quasi sempre ne dovevano incollare parecchi insieme quando volevano avere delle superfici di una certa grandezza. Vasari ci precisa infatti che questi cartoni si fanno come segue: « *Impastansi fogli con colla di fa-*



Cartone (porzione del) — Spolvero del detto — Quadro finito (porzione del)

RAFFAELLO: Il sogno del Cavaliere.
Galleria Nazionale, Londra.

cartoni, fossero essi eseguiti su tela o su carta venivano tutti bucherellati con uno spillo perforandone con cura i contorni, poi appoggiati precisamente nei punti esatti sull'intonaco si spolveravano, cioè vi ci si tamponava sopra un sacchetto ripieno di carbone pestato, o ripieno di terra rossa, o di terra verde, o di altro colore in polvere. Queste polveri passando attraverso la sequela dei forellini prodotti dai colpi di spillo di cui si è detto lasciavano sull'intonaco dei contorni tutti formati da una serie continua di puntini (1) (fig. qui riprodotta).

---

rina et acqua cotta al fuoco, et i fogli vogliono essere squadrati, et si stirano al muro con lo incollarli atorno duo dita verso il muro con la medesima pasta, et si bagnano spruzzandovi dentro per tutto acqua fresca et così molli si tirano acciò nel seccarsi vengano a distendere il mille delle grinze».

I cartoni di Raffaello conservati al Victoria e Albert Museum di Londra e quelli di Guido Romano al Louvre di Parigi presentano questa caratteristica.

(1) Siccome battendo con questi sacchetti di colore o di carbone il cartone si sporca si è pensato di mettere dietro a questo, quando lo si fora, un altro foglio di carta così che lo spillo forando entrambi produce una specie di doppione il quale serve per lo spolvero mentre il cartone rimane intatto e quindi non solo si vede meglio ogni particolare quando lo si guarda per regolare il lavoro, ma può essere conservato. Prima però di bucherellare il cartone bisogna fissarlo sia esso a carbone od a matita. come pure bisogna fissarlo se s'intende colorirlo a tempera o all'acquarello o a pastello. I disegni a carbone o matita vengono fissati con una soluzione di $^{3}/_{1}$ d'alcool ed $^{1}/_{4}$ di gomma lacca bianca in polvere, lasciati a lungo insieme, oppure se non si teme il colore rossiccio brunastro della lacca rossa si fa una soluzione di questa in alcool denaturato che formerà un buon fissativo più rapido da fabbricare e molto economico. La gomma lacca bianca invece per accelerarne la soluzione la si deve lavare in acqua ossigenata e poi la si deve lasciar macerare nell'alcool. Dopo qualche giorno la si fa sciogliere a bagno maria e raffreddata che sia, la si filtra attraverso carta bibula e si conserva in bottiglie ceralaccate. Un'altra ricetta è la seguente: ½ di sandracca e ½ di trementina di Venezia fatte sciogliere in 9 parti di alcool, ma si può benissimo usare della sola sandracca o della resina Dammar.

Per disegni che siano illuminati con gessetto o coloriti con pastelli non si possono usare dei fissativi a base di spirito o di resine o gomme per cui bisognerà formarne altri a base di colla sciolta in acido acetico

A volte per non perdere questi puntini durante il dipingere, li si calcava con un chiodo o con un osso puntuto segnando così nella calce fresca delle linee che si potevano sempre vedere anche se col pennello si passava sopra questo solco lasciato dalla punta di ferro poichè non scomparivano più per quanto a lungo ed insistentemente si dipingesse (1). Avveniva anche che senza bucherellare i cartoni questi si usassero così com'erano, aggiustandoli sulla calce fresca e decalcandoli con una punta in modo che sulla calce si potesse avere la linea dei contorni. La carta si solcava un po' nel lasciare l'impronta sulla calce, tuttavia anche così, sebbene in maniera un po' meno perfetta, si otteneva lo stesso risultato. Questi solchi lasciati sulla calce, ad una certa distanza non si veggono più, soprattutto quando la parete è dipinta, quindi risultano di valido aiuto e non

---

e allungati con dell'acqua. Se si usa fogli di gelatina trasparente invece di colla forte il fissativo riuscirà più trasparente e quindi migliore. Alcuni si servono anche di 20 gr. di Caseina che fanno sciogliere in 4 gr. di borace con l'aiuto di pochissima acqua dopo di che aggiungono ancora dell'acqua e dell'alcool (tra i due circa un litro) e filtrano il tutto. Altra ricetta: gomma diagrante o arabica 50 gr., acqua 2 litri. Non avendo altro fissativo ci si può servire benissimo di latte allungato con un po' d'acqua e con alcool per accelerarne l'essiccamento.

I fissativi a base di latte o di colle sarà bene soffiarli con gran cautela e cioè incominciando debolmente e lasciando assorbire le goccioline proiettate aumentando soltanto il soffio quando si è sicuri che il liquido non possa più trasportare il carbone e farlo colare guastando il disegno.

Nel far questi disegni se oggidì si volesse utilizzare le proporzioni dell'arricciato basterebbe rendere trasparente il foglio con dell'olio essenziale di petrolio che rende momentaneamente visibile la superficie su cui viene appoggiato e malgrado sia così unto vi ci si può ricalcare sopra con matita ed anche carbone. Dopo aver fatto ciò basta esporre il foglio al sole ed all'aria perchè la carta ritorni normale. Non si confonda l'olio essenziale di petrolio con le essenze di petrolio con le quali non si otterrebbe lo stesso effetto.

Volendo dipingere a tempera i cartoni sarebbe meglio dare alla carta una leggera mano di gesso e colla, ma si può anche dipingervi sopra direttamente.

I cartoni gli antichi maestri non li facevano soltanto in vista della pittura a fresco ma bensì anche per quadri su tavola, per arazzi, ecc. La fig. I di pag. 252 ad esempio, rappresenta la metà del piccolo disegno che servì a Raffaello come cartone del quadretto (fig. II di pag. 252). Per rendere il disegno « cartone » lo fece bucherellare a colpi di spillo e spolveratolo sulla tavola a gesso ottenne il risultato che possiamo vedere alla fig. III di pag. 252. È con l'ausilio di tale spolvero che gli fu possibile poi abbozzare e rifinire il quadro come lo si ammira oggi.

Spesso invece di carta usavano delle tele che si potevano avere di formato molto più grande dei normali fogli di carta ed alla Galleria degli Uffizi si vede una Venere di Lorenzo di Credi la quale in origine doveva essere un cartone o per lo meno ha servito da cartone poichè è tutta bucherellata nei contorni a mezzo di spillo.

Volendo documentare l'uso del cartone negli affreschi ci si può rivolgere al ritratto n. 1485 della Galleria degli Uffizi (ora attribuito a Masaccio ora a Filippo Lippi, certamente di nessuno di due) dove però sono ancora visibili i puntini dello spolvero così in diverse figure dipinte, da Michelangelo nel « Diluvio Universale », oltre che nella cappella Paolina e così di tanti altri affreschi di grandi artisti.

(1) Non mancavano pittori che ripassavano questi contorni di puntini con il pennello intinto in un colore liquido (ocra rossa, raramente terra gialla sebbene sarebbe meglio usare una tinta freddina) come solevano fare quando ripassavano lo spolvero fatto su tavola. Spesso, come abbiamo detto, li ripassavano col chiodo per avere un disegno sempre visibile che impedisse di sconfinare.

Del resto questo passare col chiodo su i contorni degli spolveri non era una pratica esclusivamente murale poichè si faceva anche sulle tavole preparate a gesso difatto spesso le tempere su tavola presentano dei contorni incisi che anche in questo caso dovevano ricordare al pittore i limiti entro i quali dovevano restare le sue figure e le sue architetture come si vede nel quadro di Cimabue alla Galleria degli Uffizi e nei quadri di cento altri di cui si è fatto cenno nella Prima Parte di quest'opera.

Raffaello anche in corso di lavoro di tempo in tempo quando perdeva i contorni rispolverava il cartone. Di fatto, soprattutto nel suo « Eliodoro cacciato dal tempio », si possono vedere in diverse parti le linee di puntini lasciati dalla polvere di carbone e rimaste non tocche.

Non sarà male osservare nella (fig. di pag. 254 come l'ultima testa, quella meno finita, non abbia ancora segnati gli occhi, proprio come abbiamo riscontrato in Michelangelo (vedi fig. di pag. 98), poichè nel primo tempo di esecuzione s'interessavano piuttosto della cavità orbitaria.

guastano per nulla l'effetto del dipinto. Dopo aver attuati i cartoni il pittore prima di dipingere dovrà occuparsi dei colori i quali bisogna che siano purificati ed insistentemente macinati poichè l'affresco per riuscire bene ha necessità di colori ridotti a grana finissima. Non tutti i colori che sono buoni nella pittura ad olio ed a tempera sono buoni per l'affresco. Ciò non pertanto il frescante moderno dispone di una tavolozza molto più ricca di quella del passato poichè ormai si può esser sicuri che resistono all'alcalità della calce anche i cadmio limone e scuro, il giallo di stronziana, il giallo di zinco, il rosso d'Helio, il rosso di Cadmio, l'azzurro ed il verde di cobalto, il verde smeraldo, il verde oltremare, il violetto di Marte. Oltre questi si potranno usare il rosso indiano, la terra gialla e la terra rossa, la terra d'ombra, la terra di Siena naturale e quella bruciata ed anche il verde veronese che fu usato da diversi e tra questi da Ludovico Carracci; nonchè la terra verde qualora sia di buona qualità (1) (ve ne sono molte che non sono buone), il nero di manganese (2), la terra di Colonia bruciata, il Caput mortum, la terra nera di Venezia, il cinabro lavato in acqua di



RAFFAELLO: La Scuola d'Atene (particolare).
Stanze Palazzo Vaticano.

(1) Per alcuni chimici la terra verde, l'ocra, la terra di Siena sarebbero causa di disintegrazione della superficie su cui posano e di fatto per la terra verde si sarebbe indotti a crederlo guardando gli affreschi del Luini alla Galleria di Brera in Milano e l'affresco del Cortiletto della Casa dei Vettii a Pompei sebbene i guasti in queste opere possano essere dovuti ad altre cause. Ma tanti altri affreschi che furono dipinti con molta terra verde e con molti dei colori incriminati stanno lì solidi a tutta prova.

(2) I neri riescono generalmente male ad affresco eccetto quello ottenuto con carbone di quercia che è ottimo, anche i romani li mettevano quasi sempre a tempera, sebbene se ne trovino anche di quelli a fresco. Gli antichi ne ottenevano dei buoni bruciando dei papiri ed alcuni li hanno voluti sostituire bruciando delle foglie di palma, ma risultano grigiastri. Il nero d'osso non è buono a meno che per « osso » non s'intenda quello dei noccioli di pesca. Volere abolire i neri sostituendoli con miscele di oltremare e terra di Siena bruciata, come fanno molti oleanti, non dà ad affresco dei buoni risultati. A me ha dato buoni risultati anche il nero di fecce di vino bruciate, di cui parla Plinio nel cap. XXXV.

calce (1), Resistenti all'affresco sono anche il rossetto d'Inghilterra che nel seccare par lacca e fa quasi lo stesso effetto del vetriolo bruciato (2) al forno e macinato in acqua vite di cui parla il Pozzo, il quale c'informa anche che col morel di sale mescolato a smaltino si ottiene un bel pavonazzo (3). Certi assicurano che la garanza rossa e la cremisi resistano bene ad affresco (?) mentre tutti sono d'accordo che non si può affatto servirsi del bianco d'argento (4) e che è meglio evitare l'azzurro di oltremare (artificiale) poichè se a volte esso dà dei buoni risultati assai spesso invece impallidisce ovvero sparisce del tutto. Volendo dell'azzurro sicuro non vi è altra scelta che tra



CIMABUE: La Crocifissione (particolare).
Chiesa del Santo, Assisi.

(1) Come sappiamo gli antichi applicavano il cinabro direttamente sulla calce fresca e resisteva benissimo; però alcune volte preparavano l'intonaco a riceverlo dandogli una mano di ocra; in ogni modo da allora in poi si è immerso il cinabro in acqua bollente di calce, di quella cioè che galleggia sulla calce dopo che si è spenta e riposata. Il cinabro risulta più pallido ma sicuramente inalterabile. Per esser più sicuri ripetere l'operazione con nuova acqua di calce per 5 volte. Queste affermazioni non devono apparire come una contradizione di quanto abbiamo detto prima, ma come una conferma e come una variante puritana.

(2) Sequiossido di ferro calcinato cioè ossido rosso di ferro il quale dicono che si ottenga mettendo del vetriolo romano in un vaso ed esponendolo al fuoco finchè da verde diventi bianco; a questo punto lo si passa in un vaso non vetriato e lo si introduce entro la fornace. Dopo questa ustione lo si lava con acqua pura per liberarlo dall'acido solforico ch'esso ancora contiene e poi che sarà asciugato sarà pronto per l'uso. Pozzo si serviva di questo vetriolo per abbozzare le stoffe su cui sovrapponeva del cinabro traendone dei porpora meravigliosi. Un bel rosso porpora pare che si ottenesse sciogliendo dell'oro in acqua forte ed aggiungendovi del sale di cucina o del sale d'ammoniaca, nonchè del mercurio e dell'acqua, facendo cuocere la miscela per 24 ore a calore mite. Non so se effettivamente questa ricetta sia giusta, ma è certo che negli smalti antichi per ottenere dei meravigliosi color lacca porpora si adoperava dell'oro di zecchino.

(3) Questo morello di sale nessuno sa dire con precisione cosa sia. « Certuni, dice la Merrifield, hanno fatto distinzione tra morello di ferro e vetriolo bruciato, morello di sale ». Un bel pavonazzo si può avere col polverizzare dell'ametista, ma questo colore è buono soltanto ad affresco poichè non riesce bene nè a tempera nè ad olio. In oriente si è usato anche polvere di corallo, di rubino, di smeraldo e di altre pietre preziose.

(4) Teofilo nomina il bianco d'argento come colore buono da muro e questo devono aver creduto diversi pittori, ma invece è più che provato che cotal bianco è rovinoso poichè annerisce talmente da diventare col tempo o bruno scuro o addirittura nero. Certe pitture antiche che vediamo oggi avere acquistato l'aspetto di un negativo fotografico sono state così ridotte dall'uso che si è fatto del bianco d'argento. Nella Chiesa superiore di S. Francesco d'Assisi si possono vedere le opere di Cimabue ridotte in stato miserevole (fig. qui riprodotta). Anche l'azurite si altera col tempo al contatto della calce e nella stessa chiesa e dello stesso autore si veggono i cieli che dovevano essere una volta di un azzurro perfetto essere ridotti ora a chiazze verdi alternate di chiazze azzurre dall'effetto il più penoso.

lo smaltino, il bleu di cobalto e l'azzurro di lapislazzuli (1). Però se quello di cobalto si può usare a fresco, il lapislazzuli, come lo smalto ed il nero non si possono usare che misti ad una colla o a dell'uovo, ovvero a del siero di sangue, poichè questi colori non ritengono l'acqua; e di fatto fino al 1600 l'azzurro si è quasi sempre dato a tempera (2).

Per chiarire i colori e per fare dei bianchi non vi ha nulla di meglio del bianco S. *Giovanni* (3). Gli antichi lo preferivano a ragione, ed i moderni che volevano dare al grassello di calce lo stesso valore, finirono sempre per riconoscere la superiorità del bianco S. Giovanni; ma perchè questo bianco possa dare tutta la sua intensa bianchezza, oltre che per ragioni fisiche particolari all'affresco, si deve macinare a lungo ed accuratamente.

Certo che tutte le operazioni concernenti la purificazione e la macinatura devono essere già state fatte quando s'inizia a formare le tinte. Oggi si trovano in commercio dei colori già macinati e basta quindi unirli all'acqua in modo sufficiente; ad ogni modo sia nel macinare i colori come nel mesticarli con l'acqua bisogna aver cura di pulire la pietra sopra cui si macinano, lavandola accuratamente e fregandola poi con mollica di pane ogni qualvolta si cambia colore. Cominciare sempre dai colori più chiari per passare successivamente a quelli più scuri.

Siccome i colori intrisi d'acqua risultano molto più scuri di quello che saranno una volta asciutti (4) si dovranno provare volta per volta le tinte che si fanno, per vedere

---

(1) Un certo azzurrino pallido si ottiene mescolando del bianco e del nero, soprattutto se il nero è di carbone di quercia. Questa miscela è stata sovente usata da Tiepolo per i suoi cieli con grande effetto ed economia di spesa. Molti hanno preparato in grigio e poi hanno applicato l'azzurro a tempera ma a puntini o piccoli tocchi quasi un musaico.

Lo smaltino è un azzurro di cui già nell'antichità se ne fabbricava di bellissimo. Vitruvio ne dà la ricetta *precisando che si faceva con rena mista a fior di nitro macinati. finissimamente* e amalgamati per mezzo dell'acqua a della raschiatura di rame. Fattene delle pallotole, si mettevano al forno entro una pignatta e si otteneva il colore desiderato. Vitruvio spiega anche come si faceva una porpora, cioè spegnendo della terra gialla arroventata entro dell'aceto.

(2) Si crede in generale che i colori di un fresco siano stati proprio tutti diluiti con sola acqua, ma non è così; Cennini di fatto spiega che: « *il nero di carbone va misto a ovo sia a fresco che a tempera e così si opera con gli smalti in polvere* ». Spesso ad affresco davano sulla parte che doveva poi risultare azzurra una tinta marrone e quando questa era asciutta vi sovrapponevano a tempera l'azzurro ottenendone maggiore splendore. Michelangelo però con l'evidente intenzione di ottenere una maggiore luminosità ha coperto tutto il campo con dei tratti paralleli di bianco ed è su questo bianco che ha poi applicato l'azzurro. Anche negli affreschi della prima Rinascenza si è operato così ma nel « Giudizio Universale » di Michelangelo è evidentissimo.

(3) Il bianco S. Giovanni non è altro che calce spenta seccata e ridotta in polvere; messa in un catino per otto giorni cambiandogli l'acqua e rimescolandola ben bene ogni giorno. Dopo questo trattamento la si *toglie dal bagno e la si fa asciugare al sole ridotta in piccoli pani. Ripetere l'operazione per renderla migliore*, e tanto più vecchia sarà, meglio sarà.

I bizantini adoperavano pure della calce spenta per bianco, e l'andavano a ricercare nelle fosse più vecchie che avevano servito a spegnere la calce; non trovandone si accontentavano di prendere dei calcinacci, di ripulirli pestarli e macinarli finchè ne ottenevano una pasta duttile ed omogenea. Non trovando calcinacci prendevano della comune calce spenta, la seccavano al sole poi la cuocevano sul fuoco e la macinavano. I testi consigliano di assaggiare con la lingua questa calce e se la si sentiva ancora amara la si doveva scartare essendo buona soltanto quella che sapesse di terra e non altro. Un buon bianco gli antichi l'ottenevano anche pestando dei gusci di ostrica, e buono soprattutto trovavano quello fatto di gusci d'uovo lavati e pestati finamente, ovvero con del marmo bianco polverizzato.

(4) Alcuni variano meno di altri per cui ci vuole una certa pratica e cavarsela con sufficiente perfezione, ad ogni modo valga ciò che si è detto altrove, cioè mescolare insistentemente i colori in polvere finchè si sono ottenute le tinte che si vuole avere sul muro; indi bagnarle e ricordare il cambiamento fatto per regolarsi in ragione.

se corrispondono a quelle stabilite nel bozzetto ed a quelle che si ha in testa. Per provarle se ne dà una spennellata sopra un pezzo di gesso o di terra d'ombra (1) ovvero su di una latta o di un mattone arroventati e meglio ancora sul muro facendola in questo caso essiccare a mezzo di una lampada ad alcool (2). Trattandosi di grandi architetture è necessario preparare una tinta maestra che serva per tutta l'opera altrimenti facendola ripetutamente sarebbe difficile accordarla esattamente (3). Certuni misurano il colore a peso e l'acqua con vetro graduato, prendendo nota su di un foglio dei colori, della loro dose, della quantità d'acqua, nonchè del numero che ha il vasetto (4) che li contiene in modo che quando fosse necessario rifare le medesime tinte le si possano fare uguali o quasi. La densità delle tinte è giusta quando sollevato il pennello dalla ciotola o vasetto che le contiene questo lascia cadere soltanto una o più gocce, se il colore fila continuo vuol dire che è troppo acquoso, ma un po' di pratica renderà subito edotti sul come e quando si devono usare densi o più o meno diluiti ed è difficile precisare su questo punto; ad ogni modo mai troppo acquoso quando si principia ad affrescare, a meno che non si tratti di ricercare vagamente le proporzioni nella titubanza che a volte prende quando si principia.

La difficoltà grande che incontrerà il novizio frescante anche se provetto pittore ad olio, sarà nella costrizione in cui si trova di non potersi allontanare (5) in modo sufficiente dal lavoro per giudicare come va la pittura, e peggio ancora quando sarà obbligato a dipingere stando più o meno coricato su di un'asse in posizioni insolite che ostacolano la vista ed il giudizio. Tutto ciò combinato con l'impossibilità di vedere il valore vero che avranno le tinte che si adoperano e il dover lavorare a sezioni di giornata e sempre per congetture, forma un tale insieme di difficoltà che rende questo sistema di pittura oltremodo difficile; tuttavia con un po' di coraggio e molta volontà si vinceranno tutti gli ostacoli e si perverrà al successo.

---

(1) Per coloro che non lo sapessero dirò che i pittori frescanti ed anche quelli che lavorano a tempera si servono di un grosso pezzo di terra d'ombra o di gesso, che essendo molto assorbenti appena la pennellata vi ci si appoggia ne bevono rapidamente il liquido, ed il colore così depauperato rivela in modo immediato il tono che più o meno avrà quando sarà asciutto sul muro. Però queste ed altre esperienze simili non sono troppo precise e valgono per quel che valgono.

(2) Ma queste risulteranno sempre più chiare di quello che saranno quando verranno applicate sull'affresco poichè la sostanza vetrigna che le rivestirà le renderà alquanto più scure. Di fatto dando col medesimo colore un colpo di pennello su di un muro fresco ed un'altro su di un muro secco la pennellata data sul muro fresco anche quando questo sarà asciutto risulterà sempre più scura dell'altra.

Se si dispone di una presa elettrica si può prendere un asciugatore elettrico, di quelli che servono alle signore per asciugarsi i capelli, ed esponendo la pennellata all'azione dell'aria calda che esce dal tubo della macchina si otterrà lo scopo a perfezione.

(3) Diventa un po' difficile preservare dalla polvere questo gran recipiente che deve rimanere così allo sbaraglio di tutti gli incidenti che possono occorrere in tanto tempo, ma con un po' di attenzione si supperirà anche a questo.

(4) Sul vasetto, se di terra, si suol dare una pennellata del colore che contiene, ma ciò riesce bene con i colori a tempera con quelli a sola acqua nel maneggiarli lasciano cadere il colore soprattutto se contengono poco bianco San Giovanni. Alcuni pittori tengono preparate le tinte allo stato di polvere facendone la quantità necessaria volta per volta e ciò è necessario soprattutto per certi azzurri che non tollerano di stare troppo nell'acqua.

(5) Anche potendolo fare è prudente non prenderne l'abitudine, poichè un momento d'inavvertenza potrà farlo precipitare da una delle aperture che danno accesso alle scale o dalle sponde. Per questa ragione ed anche per cento altre sarà bene far circondare il palco di numerose e forti assi.

ESECUZIONE DELL'AFFRESCO

Passiamo dunque a descrivere tutte le fasi che passa il lavoro: Di buon mattino il pittore farà ribagnare abbondantemente la parte d'arricciato che avrà già fatto bagnare la sera innanzi ed assicuratosi che questo è ben saturo d'acqua vi farà applicare sopra quel tanto d'intonaco che sente di poter dipingere nella giornata, poichè come ognuno sà l'affresco non è possibile eseguirlo a comodo proprio a causa della calce che non agisce più convenientemente dopo un dato numero d'ore. D'inverno (1) e con tempo umido essa dura fresca più a lungo, ma con tempo secco verso il pomeriggio diventa già difficile dipingervi sopra, ed è per questa ragione che d'estate è meglio evitare di dipingere a fresco. Nei giorni caldi per ritardare l'essiccamento si cerca di rendere più umido e fresco l'ambiente facendo spruzzare per aria dell'acqua e tenendo vicino alla parte che si dipinge dei panni bagnati (2). Nel mettere la giornaliera porzione d'intonaco è bene essere più larghi delle progettate linee di raccordo di modo che finita la giornata si possano tagliare tali linee di raccordo nel vivo della calcina. Queste porzioni giornaliere dette « attacchi » combinate insieme formeranno l'affresco completo. Le commissure fra attacco e attacco presentano sovente qualche difficoltà qualora non si vogliano dai contorni secchi e non si voglia farle scorgere troppo.

Così ad esempio quando si vogliono dipingere i cappelli di un personaggio si taglia la calce secondo il senso del cranio ed il giorno appresso nell'eseguire il fondo si aggiungeranno i ciuffetti ed i ricci più leggeri che fanno corona al capo come si può vedere nella fig. di pag. 259. Stare però attenti che l'operaio non passi o lasci cadere sulle parti di pittura già eseguite qualche particella di calce poichè ne risulterebbe una sicura macchia; tuttavia non spaventarsi se dipingendo vicino alla linea di raccordo si veggono apparire macchie più scure perchè asciugando esse scompariranno.

---

(1) Non quando gela o minaccia di gelare e neppure quando fa molto freddo sia per la salute del dipinto che per quella dell'artista.

(2) Se raggi di sole battono sulla parete dove si dipinge bisogna trovar modo di impedir loro di entrare, perchè oltre che favorire l'essiccamento del muro e dell'aria affaticano la vista. L'essiccare troppo rapido di un affresco impedisce alla calce di sviluppare tutte le sue proprietà chimiche ed è quindi nocivo alla pittura come prova la pratica e come spiegano le ricerche del Thénard. Ecco perchè si consiglia di non lavorare di estate e di evitare il riscaldamento dell'ambiente e della parete. Mettere la sera, quando si tralascia di lavorare, delle coperte bagnate vicino al muro impedisce a questo di asciugare e permette quindi di lavorarvi sopra anche per due giorni e più.

Gettata la calcina e pressatala onde ottenere una perfetta adesione la si spiana con la cazzuola poi spruzzatala d'acqua la si perfeziona facendovi roteare sopra la tavoletta. Volendo un intonaco ancora più liscio si striscia sopra con la punta della cazzuola o vi ci si passa sopra un rullo di vetro (1).

I moderni preferiscono intonachi un po' aspretti dovuti alla sabbia di grossa grana che esse contengono, ma siccome questi ricevono più facilmente la polvere sarebbe meglio



RAFFAELLO: Eraclito (particolare della « Scuola d'Atene »).
Stanze, Palazzo Vaticano.

riservarli per soffitti e per tutte quelle parti dove la polvere si adagia più difficilmente (2). Ad ogni modo sarebbe bene ricordare che gli affreschi che hanno meglio resistito sono lisci a volte come lastre di marmo, il che ha anche, come vedremo, una ragione tecnica di grande importanza.

Messo l'intonaco non si può cominciare subito a dipingere poichè bisogna attendere

(1) In mancanza di rullo una bottiglia è più che sufficiente. Alcuni pittori però attendono di aver dipinto e fanno questa operazione di rullamento dopo tre ore circa che hanno smesso i pennelli.

(2) Volendo delle superfici molto rugose allora si dà la calcina come una specie di arricciato o dando soltanto l'arricciato a pezzi e composto di calcina con sabbia grossa.

che la calce abbia preso tale consistenza che difficilmente riceva l'impressione delle dita se la premono. Dipingere su di un intonaco troppo tenero lo potrebbe sciogliere e poi ne risulterebbe una pittura fiacca (1).

Per riconoscere se la calce ha ben aderito all'arricciato si batte con le dita qua e là e se si sente un suono omogeneo va bene, in caso contrario vuol dire che vi è una sacca d'aria per cui si deve pungere la parte con uno spillo e premerla in modo che l'intonaco che è ancor fresco possa aderire col sottostante arricciato. Se l'adesione non è perfetta la calcina fa borsa, e se l'artista si accorge di questo inconveniente quando l'affresco è asciutto, se non vuol rifare il pezzo, deve restaurarlo. Qualora lo « spancio » è piccolo si fa un foro e con uno schizzetto vi ci si fa penetrare una soluzione di latte e calce, ovvero di caseina e calce, indi con una tavoletta rivestita di panno si preme delicatamente il rigonfio stando attenti ad asportare il rifiuto del lattato di calce che escirà dal foro. Per tenere pressata la parte si può fissarla con un chiodo infisso nella medesima tavoletta e fatto passare attraverso il foro che si è praticato. Se il pezzo è in via di staccarsi si può fermarlo con il detto lattato di calce, o con una miscela di calce-albume d'ovo e formaggio fresco (non salato), o meglio caseina. Però tutto ciò appartiene al campo del restauro e si rimanda il Lettore ai volumi del Bouvier, del Deon, del Forni, del Prange, del Secco Suardo, ecc.

Molti pittori granano la superficie dell'intonaco sollevando i minuti granelli della malta a mezzo di un pennello asciutto, cosa che favorisce l'assorbimento dei colori (2) e prima di colorire e di battere lo spolvero danno alla superficie una mano di latte di calce con lo scopo di ottenere una maggiore luminosità, e di fatto ciò avviene per i chiari, ma impedisce alle ombre di acquistare intensità e le fiacca, per cui è bene usare questo procedimento soltanto in vista di effetti speciali, ovvero mettere del bianco soltanto nelle parti che devono risultare molto illuminate. Ad ogni modo si dia o non si dia questo bianco, appena l'intonaco ha acquistato sufficiente consistenza si ribattono i fili (3) o ritrovati i punti fissi stabiliti nel muro si appoggia il cartone all'intonaco e lo si spolvererà col sacchetto di carbone o lo si decalcherà con una punta nel modo che si è detto (4). Attendendo e sorvegliando l'opera del muratore l'artista avrà messo in ordine i vasetti contenenti le tinte ed avrà preparate quelle che contengono calce che vanno fatte giorno

(1) Nei giorni freddi ed umidi naturalmente l'attesa sarà più lunga.

(2) Generalmente tanto la granatura che la lisciatura procedono a pezzo per pezzo nel modo medesimo che procede il lavoro.

(3) Aggiungiamo anche questa sebbene non crediamo che ci sia alcuno che non sappia in qual modo si battono i fili: Si prende un lungo spago lo s'infarina di polvere di colore facendolo scorrere attraverso una carta che ne contiene oppure lo si intride del colore liquido di cui si è inzuppata una spugna, indi se ne fa tenere fisso uno dei capi ad un dato punto e tirando l'altro capo si stira lo spago facendolo precisamente passare per i punti voluti. Quando lo spago è ben teso lo si solleva quanto si può con un pizzico prendendolo verso il centro e poi lo si lascia scattare in modo che battendo sull'intonaco lasci l'impronta di una linea retta sufficientemente esatta. Per queste ed altre particolarità vedere gli scritti del Diehl del Didron, del Papeti, del Petresco.

(4) Questi contorni col chiodo non sempre sono seguiti nel dipingere: Michelangelo ad esempio ebbe spesso dei pentimenti per cui dipingendo ha corretto la forma data dal cartone, e così fece Sodoma, soprattutto nelle ornative e nelle parti secondarie nelle quali si possono vedere molte correzioni poichè nelle grandi composizioni prova di essere più prudente e più preparato

per giorno. Oltre a ciò avrà fatto riempire e piazzare il gran secchio d'acqua (1) che serve a tenere in bagno i pennelli ed a risciacquarli; nè avrà dimenticato gli stracci di bucato che servono a pulirli e ad asciugarli. La pulizia non essendo mai troppa in fatto di pittura a fresco, si consiglia anche di riservare un pennello per ogni tono a fine di evitare tinte offuscate sia pur lievemente. I primi colori appena messi sull'intonaco vengono assorbiti rapidamente ed infiacchiscono per il che bisognerà caricare nei toni ed usare colori densi, non tralasciando mai la parte che si modella finchè non sia totalmente finita poichè ogni ritocco dopo qualche ora è una macchia (2). Verso la fine della giornata ci si servirà di sfregature per cui nel togliere il pennello dal vasetto si avrà cura di spremerlo ed anche asciugarlo con lo straccio, poichè i colori è meglio non diluirli (3) salvo si tratti di velature ed acquette (4) ma in questo caso bisogna stare attenti a non diluire l'intonaco per cui ogni qual volta ci s'accorge che l'intonaco



MICHELANGELO: Eva (particolare della volta della Cappella Sistina). Vaticano.

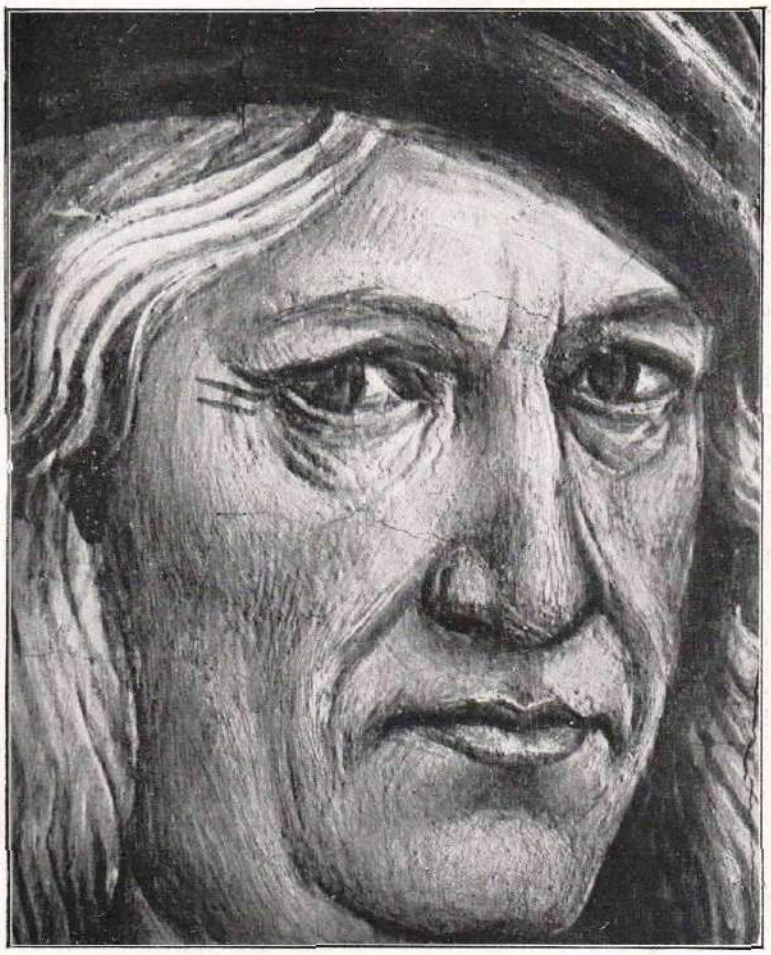
(1) Meglio due vasi, uno per sciacquare i pennelli in modo grossolano e l'altro per risciacquarli nuovamente in acqua più pulita, ma facendo anche cambiare l'acqua di tempo in tempo ed usare soltanto acqua di fonte o di pioggia filtrata.

(2) I frescanti moderni, su intonachi granulosi, lavorano spesso con colori diluiti come se acquarellassero, ma l'intonaco assorbe male questi colori liquidi, si formano delle macchiette, i granuli colorati non cristallizzano e possono staccarsi ad ogni tocco, per cui queste particelle almeno non sono affresco.

(3) Però le terre gialle ed i verdi vanno usati alquanto più fluidi.

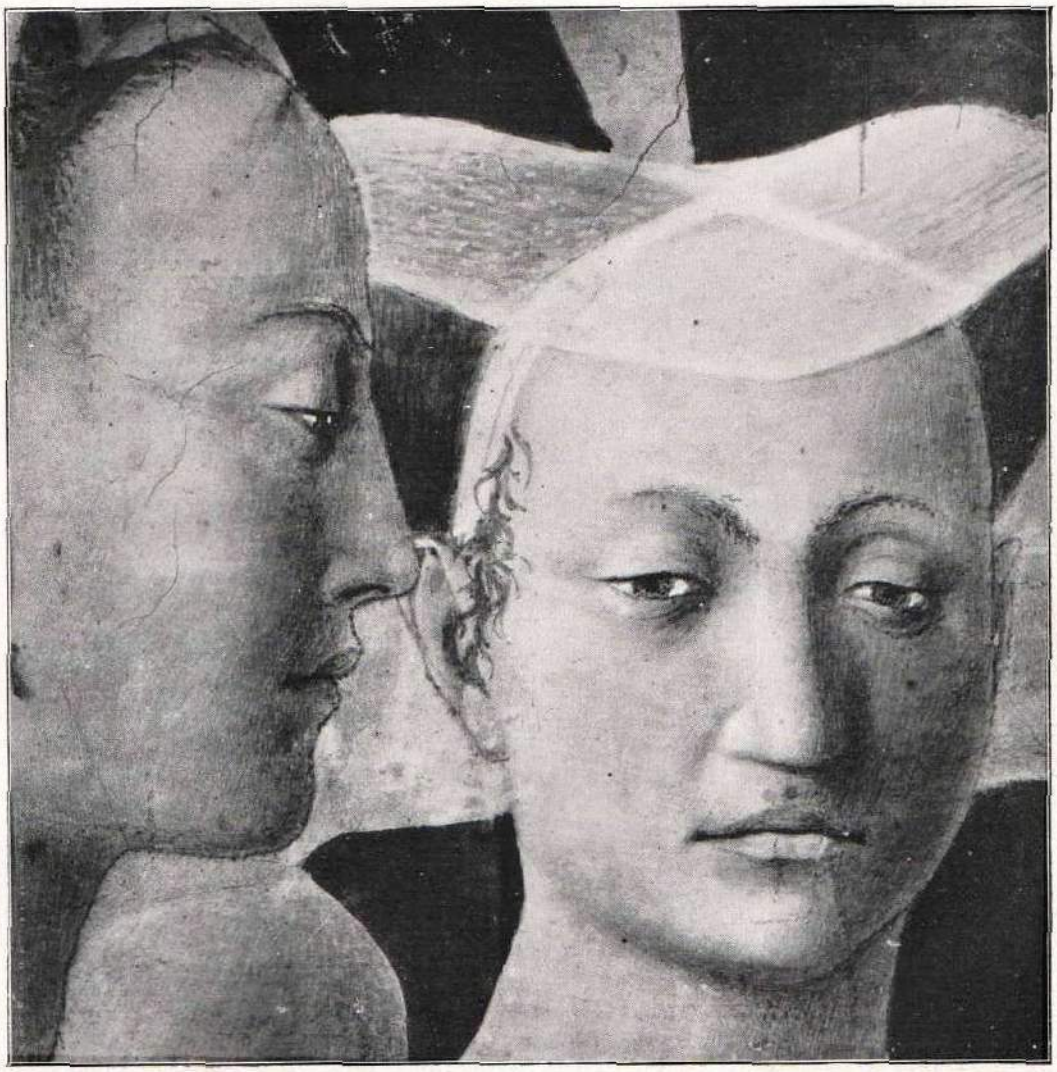
(4) Con delle piccole velature si possono differenziare due tinte uguali ma molti evitano le velature perchè impesantiscono i toni malgrado ne riconoscano il grande vantaggio che esse portano alla tecnica. Le acquette sono piuttosto le piccole rifiniture fatte con colore liquido che si riservano per la fine della giornata di lavoro, quando il muro incomincia a ribellarsi, ed in tempo umido sono ancora attuabili il giorno appresso sebbene sia meglio non ricorrervi. Michelangelo si è spesso servito di velature e ne usava sempre di generali date a tutta la figura come prova l'illustrazione « Eva », particolare della Volta della Cappella Sistina.

intenerisce si deve aspettare (1). Nello sfumare le tinte, oltre che di pennelli morbidi di setole fini e lunghe o di pelo si può usare anche le dita come si fa per la pittura ad olio, ma è meglio fare tutto con pennelli asciutti o poco umettati. Le tinte vanno ripassate più volte per ottenere tutta la tonalità che possono dare, così se si passa un colore scuro una sola volta, si ottiene un colore trasparente che può servire per le parti in luce; passato una seconda volta potrebbe servire per i mezzi toni, passato una terza e quarta volta darebbe un tono scuro. Le terre basta ripassarle due volte, ma pel cobalto bisogna insistere cinque o sei volte. Non tutti i colori vanno così ripetutamente ripassati poichè insistendo oltre un dato grado alcuni di essi impesantiscono e danno un effetto contrario a quello voluto. Certi pittori preferiscono lasciare agire il colore dell'intonaco attraverso gli strati trasparenti dei colori come avviene nell'acquarello, altri invece tendono a dipingere piuttosto a pasta ed a sovrapporre le tinte (fig. qui riprodotta); i primi dicono che questo non va fatto, sebbene il Pozzo ed altri frescanti lo adottassero e lo consigliassero, anzi alcuni mettono il colore persino con la spatola quando l'intonaco non vuol più saperne, per cui anche qui in fondo variano le



SIGNORELLI: Autoritratto (particolare degli affreschi del Duomo di Orvieto).

(1) Durante l'esecuzione si deve impedire che l'intonaco si sciolga ma soprattutto che esso formi troppo rapidamente quella pellicola vetrosa di cui si è detto. Petresco dice che uno dei grandi segreti dei maestri bizantini era quello di applicare il colore locale, di attendere che si fissasse e quando si accorgevano che sotto la pressione leggera del dito si sentiva scricchiolare « l'avversa crosta » con una cazzuola alquanto flessibile premevano su tutta la superficie dipinta, rompendo così la crosticella e facendone trasudare il liquido che conteneva la calce sottostante e subito vi stendevano una o due mani compatte di colore ottenendo in questo modo degli strati omogenei e lisci che non presentavano macchie di sorta e che davano una superficie su cui si poteva lavorare a lungo e con maggiore facilità. Faremo qui notare che forse anche gli antichi romani solevano pressare l'intonaco e che anche nel nostro Medio Evo lo si rullava sia per appianarlo e sia per poi poterlo rifinire.



PIER DELLA FRANCESCA: Particolare degli affreschi della Chiesa di S. Francesco, Arezzo.

tecniche a seconda delle varie opinioni e delle casualità. Pure coll'affresco certi dipingono prima in monocromo ed in un secondo tempo colorano (1). Più spesso così fanno quelli che incominciano il lavoro a fresco e lo finiscono a tempera, cosicchè con le dovute regole e preveggenze bisogna convenire che anche con questo difficile sistema di pittura si può fare tutto quello che si vuole. Veronese a Villa Maser, dopo aver modellato con fare largo le sue figure le ha rafforzate e precisate a furia di grossi tratteggi incrociati, e così hanno fatto Tiziano, Sodoma e Procaccini mentre Ludovico Carracci e diversi altri dipingono alla brava senza tratteggio alcuno o quasi;

(1) Molti antichi e qualche moderno hanno preparato il lavoro ad affresco a bianco e nero e bruno, su cui poi, quando era asciutto, hanno colorito a tempera. Così certamente ha fatto Correggio nel Duomo di Parma, dove si possono scoprire varie parti rimaste dimenticate a solo bianco e nero e la conferma si ha negli assaggi eseguiti dal Professore Venturini Paperi che dimostrano come il colore superficiale fosse a tempera e poco incollata poichè si scioglie facilmente. Diversi pittori per smorzare la forza della calce davano all'intonaco fresco una mano del colore di base e poi chiaroscurivano o dipingevano a tutta tavolozza.

Pordenone dipinge con molte velature (che ad affresco si danno servendosi di pennelli di vaio i quali sono i più soffici) ,Franceschini con poche o punte. Michelangelo nel « giudizio » sotto le velature finali lascia vedere a volte delle pennellate grasse e ben scandite, ma spesso anch'egli lavora con tratteggi. Pietro della Francesca invece (fig. di pag, 263) accarezza il muro fondendo le pennellate accuratamente per poi rifinire anche lui con trattini minuti facendo così quasi scomparire la modellazione sottostante, per cui guardando gli affreschi si possano trovare tutte le espressioni, dalla timida grazia dei primitivi alla travolgente audacia dei seicentisti, dal colorito diafano del Beato Angelico alle incredibili potenze coloristiche del Tiziano e del Guercino (1).

Vi è un momento in cui a furia di dipingere sul medesimo pezzo si perviene ad uno stato favorevole in cui ogni pennellata sembra modellarsi per sè stessa, in cui si ha la meraviglia di veder quasi sorgere una pittura avviluppata che si perfeziona d'incanto e che compensa il pittore di tutti i suoi affanni e l'incorona per la sua volontà (2). Dopo questo momento incantevole, poco per volta l'intonaco perde la sua duttilità il pennello vi scorre sopra sempre meno, il colore aderisce di più e scompare, e se misto a bianco esso diventa stridente e troppo chiaro (3). È il momento di smettere, il segnale d'avviso che la giornata è finita, poichè è inutile continuare fino al punto che si abbia l'impressione di dipingere su della carta asciugante e su di una superficie così assorbente, che il pennello neanche vi si posa sopra, che il colore è già assorbito, per cui se si trova proprio necessario fare ancora qualcosa bisognerà ricorrere a qualche tratteggio di colore liquido ed alle punteggiature. Volendo insistere si guasterebbe l'opera. Sono permesse delle acquette di colore liquido con sola acqua o con acqua di calce ma queste danno uno strato alquanto opaco e se ripetute quasi pulverulento come si può constatare anche in alcune parti della « Volta » di Michelangelo.

Con tutti i sistemi di pittura, ma soprattutto ad affresco si deve evitare in modo assoluto di passare con tinte chiare sopra tinte scure e di passare, sia pure incidentalmente con tono scuro sulle parti riservate alla luce. In caso di errore lavare la parte (4)

---

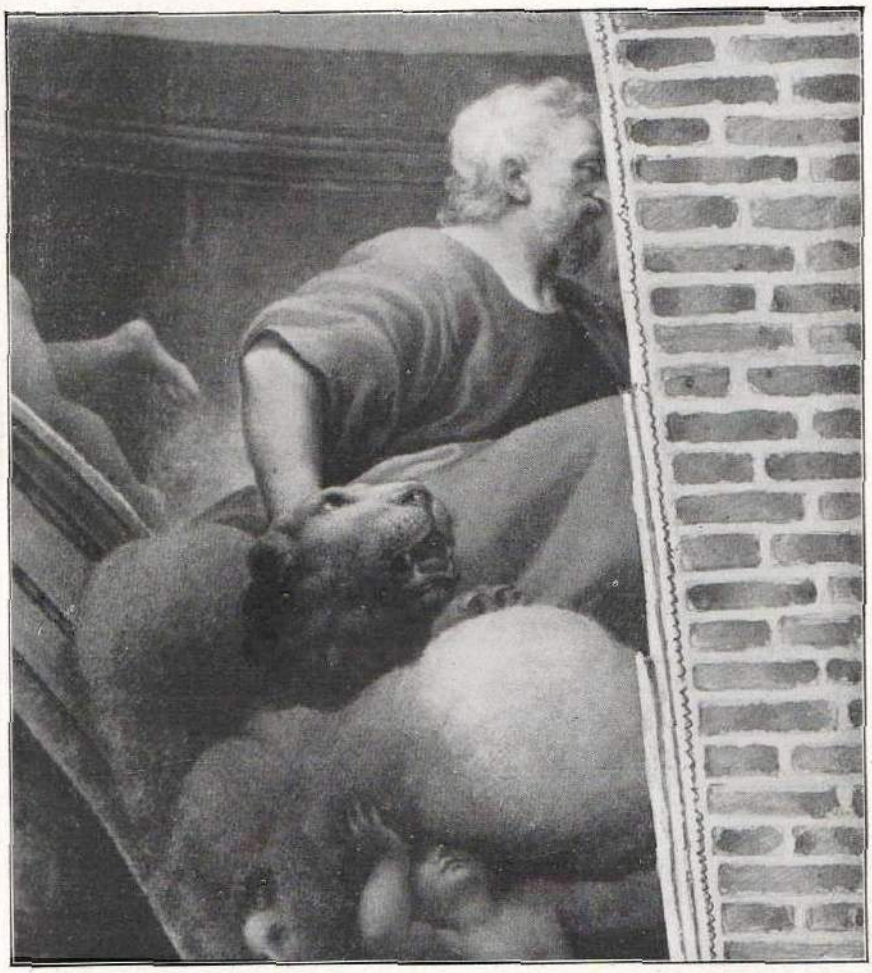
(1) Ad esempio nel Duomo di Piacenza dove si possono ammirare anche gli affreschi di Ludovico Carracci e Procaccini di grande potenza coloristica.

(2) Gli antichi bizantini credevano a questo punto che fosse proprio l'anima del Santo rappresentato che venisse a vivificare l'opera.

(3) Alcuni pittori visto che anche a schiacciare l'intonaco ne sortiva altro succo di calce hanno provato a mettere i colori a grossa pasta applicandoli anche con la spatola e l'effetto ne è risultato soddisfacente. Però questo è possibile soltanto con delle tinte chiare che contengano molta calce. Si legge nei *Precetti* dell'Armenini che: « *quando la calce è per far mutazione si vedendo più sorbire il colore dato con la forza di prima, allora si viene cautamente con ombre liquide scure a condurre* (l'attacco) *verso la fine, perseverandogli intorno per tal via fino agli ultimi estremi. Ma lavoransi poi gl'ignudi, come di più difficoltà, nei loro muscoli col tratteggiarli per più vie con liquidissime ombre* (*a volte con asfalto o mummia*) *di modo che si veggono condotti come di granito..... e per ultimo se gli danno i lumi....* ».

(4) Con un pennello grosso intinto d'acqua si frega l'intonaco finchè la parte da correggere sia sparita. Questo consiglio va però preso « *cum grano salis* » perchè Raffaello ad esempio e soprattutto nei suoi ultimi affreschi quando fatto sicuro dalla grande pratica lavorava con la geniale audacia che gli si riconosce, soleva passare sovente i chiari sopra gli scuri e questi sopra quelli, ma con uno spirito veramente sovrano, con una correttezza e disinvoltura tali che è gran meraviglia se si ha la fortuna di vederne da vicino l'esecuzione. Del resto già nella « Disputa del Sacramento » ha saputo utilizzare il gioco dei chiari sopra gli scuri onde ottenere un effetto di nebbia e d'ariosità speciali. Di fatto nel raffigurare il cielo tutto animato dalla presenza di numerosi angioletti li ha dapprima disegnati e chiaroscuriti con bruno indi velati di bianco violaceo e toccati poi di puro bianco quando vide che erano risultati alquanto più scuretti del previsto.

o grattarla e se è possibile mettervi sopra un po' d'intonaco e ridipingere. Non si creda di avervi posto rimedio correggendo in altro modo a meno che non si mettano grossi strati di colore come faceva Raffaello e come fecero molti moderni. Se non è più possibile grattare e lavare oppure mettere grossi strati di colore è inutile rimpiangere il tempo



Sezione di uno dei pennacchi della Cupola del S. Giovanni a Parma, dipinto dal CORREGGIO.

perduto poichè l'unica cosa da farsi è quella di buttar giù la parte d'intonaco messa la mattina e rimandare il lavoro al giorno appresso (1).

(1) Questa non pare fosse l'opinione del Correggio quando dipingeva i pennacchi della Cupola del S. Giovanni di Parma perchè preferì per ben due volte correggere il colore degli abiti di un santo rimettendo delle grandi porzioni d'intonaco, uno sopra all'altro anzichè rinnovare la parte (che forse era già secca e temeva comprometterla) cosicchè in quel punto vi sono tre intonachi sovrapposti, i due ultimi variando dal basso in alto dai sei ai tre millimetri ma purtroppo fu un'invenzione disastrosa perchè questi straterelli hanno fatto cattiva presa, si staccano vieppiù e crollano a pezzetti (fig. qui riprodotta).

Certi frescanti hanno usato questo procedimento in maniera molto più ridotta e cioè mettendo piccolissimi strati di calce su quelle parti che volevano cangiare, altri, in maniera più ridotta ancora, applicarono degli strati di bianco San Giovanni misto a colore.

Alcuni invece hanno usato un procedimento poco noto che consisteva nello spolverare il cartone sull'ar-

Alcuni frescanti quando devono rappresentare una fonte luminosa o comunque dei brilli, lasciano intatto l'intonaco bianco oppure campiscono la parte di bianco e poi dipingono l'aureola lasciando intatto il punto voluto. Raffaello però quando volle ottenere il fiammeggiare dei ceri accesi o la sfavillio delle corazze mise delle croste di calce alte a volte 6 ed anche 7 millimetri le quali fanno bensì rilievo sulla pittura liscia e piana di tutto il resto, ma danno senza dubbio maggiore luminosità. Anche il sistema di lasciare intatto l'intonaco bianco dà degli ottimi risultati, come provano certe figure di Pier della Francesca ad Arezzo, che nella loro semplicità sono veramente geniali.



MICHELANGELO: S. Andrea (partic. del Giudizio). Cappella Sistina, Vaticano.

Nelle opere da vedersi a grande distanza si deve dipingere con masse ben decise ed in modo più robusto e vivace, ricordando che le mezze tinte scompaiono con la lontananza ed usate in gran quantità affievoliscono l'effetto dell'insieme, ma queste sono cose che devono sapere anche i pittori ad olio, a tempera, a musaico ed è inutile insistervi.

Finita la giornata di lavoro con una lama tagliente si asportano le parti d'intonaco che sovrabbondano, studiando però di evitare le parti chiare della pittura e di seguire invece le linee scure delle figure, poichè su queste è facile dissimulare i raccordi delle varie giornate di lavoro, tuttavia non mancano esempi di raccordi eseguiti sulle parti chiare i quali sebbene riescano sempre male sono a volte quasi indispensabili. Diverse figure di Michelangelo mostrano le giunture della calce che hanno macchiato le parti di raccordo e che per quanto il Maestro si sia adoperato per nasconderle non vi è riuscito, almeno come voleva.

Al tempo dei giotteschi la tecnica minuziosa e la mancanza di cartone obbligavano ad una maggior lentezza per cui pare che al massimo in una giornata riuscissero a dipingere una sola piccola testa, ma nella Rinascenza si era assai più rapidi; difatto l'intero affresco della « Scuola d'Atene » di Raffaello presenta 37 giornate di lavoro, il « Trionfo di Galatea » 12, il gigantesco « S. Andrea » di Michelangelo 5, e così la figura di S. Pietro che forma parte del « Giudizio », mentre

---

ricciato, di disegnarlo e chiaroscurirlo con una tinta brunastra e poi applicarvi l'intonaco a pezzo per pezzo ma così sottile che il disegno dell'arricciato vi trasparisse e facilitasse così il colorire.

Certuni hanno approfittato della proprietà che ha l'intonaco di secernere del succo di calce per pressare gli orli dell'intonaco precedente e di raccordarli con del colore all'intonaco della giornata in maniera che il passaggio tra i due pezzi di pittura diventasse dissimulato il più possibile.

il suo gran Cristo che troneggia al centro del medesimo affresco, fu fatto in 7 giorni se non si calcola il rifacimento del piede (1).

Coll'asciugare dell'intonaco la pittura si schiarisce, ma soltanto dopo tre settimane circa se ne può veder più o meno l'effetto; il colore vero apparirà solo dopo parecchi mesi ed a volte anche dopo l'anno, se l'ambiente è umido e lo spessore della calce molto alto. I colori chiari contenenti molta calce asciugano più rapidamente degli altri per cui, se questi sono in predominio, possono ritardare l'essiccamento dell'affresco.

Siccome la calce fa degli scherzi e la previsione ed attenzione dell'artista non sempre riescono come sarebbe desiderabile, è quasi certo che appariranno dei disaccordi e delle macchie per cui s'impone il ritocco; ecco perchè la grande maggioranza degli affreschi è stata ritoccata, senza parlare di quei ritocchi che duravano anni perchè formavano con l'affresco un vero e proprio sistema misto (2). Questa è la ragione per cui difficilmente si può trovare un affresco senza ritocco alcuno. Generalmente questi ritocchi sono a tempera di colla, oppure di uovo, o di caseina, ovvero di caseina e calce, più raramente all'acquarello e a pastello. Essendo la tempera sorda, in paragone del buon fresco e trascinando a troppo larghi ritocchi sarebbe bene evitarla, tanto più se le pitture devon stare all'aperto. Se l'affresco fu eseguito all'esterno dell'edificio l'unica tempera che può resistere è forse quella a caseina e calce, ma sarebbe assai più sicuro il ritocco a mezzo di colori minerali a soluzione di silicato (3) sia perchè sono più affini ai colori a fresco, sia perchè se ben fissati sono perfettamente resistenti.

Tra le malizie tecniche usate dai frescanti oltre le già citate noteremo quella di soffiare delle polveri colorate sul muro fresco, che se è vero quel che si dice, usava farlo anche Ludovico Carracci. Si è constatato pure che a volte i colori venivano soffiati (4)

---

(1) Nel S. Andrea si nota che il braccio destro è lavoro di un giorno, la testa di un altro, il torace ed il braccio sinistro di altro ancora, la gamba destra di un quarto e la gamba sinistra dell'ultimo.

(2) Ercole da Ferrara mise sette anni a decorare una cappella in fresco e ne mise altri cinque a ritoccarla a secco. Anche Cennini ammette che gli affreschi si debbano finire a tempera (Cap. IV). Vasari riporta che il Baldovinetti ritoccò certi affreschi con una tempera di rosso d'ovo e vernice liquida, ma aggiunge che fece cattiva presa e si screpolava. Ciò non deve fare gran meraviglia nè turbare eccessivamente poichè anche le pitture greco-romane screpolavano e si scagliavano. Ad ogni modo Cennini diceva che la tempera di rosso d'uovo era universale potendosi usare felicemente « *in muro, in tavola, in ferro ma che non se ne può dare troppa e bisogna tenere la via mezzana* » poichè con troppo ovo (soprattutto se coll'albume) scoppierà. Come ricetta dice che « *su muro bisogna usare un rosso d'ovo sciolto in un bicchierino d'acqua e latte di fico* ». (Su questa tempera si può dopo dipingere a olio). Con l'ovo intero (cioè con l'albume) le proporzioni sono di un'ovo e 2 scodelle d'acqua. Se sull'affresco appaiono delle trasudazioni bianche non vi è da far altro che tentare di farle scomparire con mussolo imbibito di aceto bianco o di succo di limone.

Nel 1700 poi troviamo dei pittori che hanno ritoccato gli affreschi coi pastello e matite per cui al momento che si levarono i ponti l'effetto poteva essere perfetto ma col tempo le polveri caddero e la pittura ritornò quella che era. Dipingere a fresco e ritoccare a tempera era già in uso in Egitto, a Creta, presso i greco-romani, quindi anche questo sistema misto fu inventato nella notte dei tempi. Tuttavia contro questi sistemi misti ed a questi ritocchi insorsero tutti i grandi frescanti e di fatto essi non sono più affreschi non avendone più nè la bellezza nè la resistenza.

(3) Con questi non vi è tanto da scherzare perchè possono procurare delle disatrose sorprese a chi non ne ha preso buona pratica e che non ha saputo ben dosare e scegliere il diluitivo necessario per amalgamare i colori.

(4) Ho detto soffiati perchè ci si serve di un comune fissatore di quelli che servono per vaporizzare il fissativo da disegno soltanto che invece di immergere il cannolo nel flacone del fissativo, lo si immerge nel vasetto che contiene la polvere colorata e si soffia.

sopra uno strato di olio inspessito dato al muro, il quale una volta asciutto fissava le polveri in modo tale che le si potevano verniciare con della cera (1). Certi affreschi del 1500 hanno dei toni robusti e brillanti perchè si è dato anche qui una mano di cera a guisa di vernice e non mancano esempi di vere e proprie verniciature resino-oleose come si può vedere nei pennacchi dipinti dal Domenichino in Sant'Andrea della Valle a Roma (2).

Ciò non deve meravigliare qualora si pensi che fin dai tempi più remoti si sono verniciate le tempere, e quindi quanto più non lo si sarebbe fatto anche per gli affreschi in un'epoca che si desiderava renderli quanto possibile simili a delle pitture ad olio se non si fosse stati trattenuti dal timore dell'ingiallimento delle vernici. Alcuni hanno schiarito certe parti con dei tratteggi eseguiti grattando la pittura con la punta di un temperino e sebbene questo trattamento possa contribuire a perfezionare il senso plastico della forma e dare più luminosità alle figure, non è bello nè troppo sano, e lo si deve evitare.

---

(1) L'invenzione del resto è vecchia perchè gli antichi Egiziani verniciarono delle pitture murali e anche i cinesi verniciano e laccano le pitture murali e una volta verniciavano pure le pitture eseguite sul pavimento come si vede da certi esempi conservati al Volkerkunde Museum di Berlino. G. B. Alberti dice che se sopra gli affreschi su stucco lisciato (cioè su intonaco formato di calce e polvere di marmo) si dava una mano di mastice sciolto in cera e olio e la si faceva penetrare nello stucco a mezzo di scaldino, si otteneva uno splendore grandissimo appena si lustravano.

(2) Certi pittori greci pare che abbiano anzi ridipinto sopra l'affresco dopo che è asciutto, con dei colori misti a cera e che poi li facessero fondere avvicinando al muro dei bracieri accesi. Volendo applicare la cera bisognerebbe calcolare la pittura in rapporto al cambiamento che produrrà la cera su di essa poichè l'abbassa sempre di tono. Tra le maliziette si può accennare anche a quella di pressare la pittura con la cazzuola e di darvi rapidamente una velatura, quella di correggere il difetto che presentano l'oltremare ed il cobalto i quali facilmente si macchiano aggiungendo a questi colori della terra verde, quella di non schiarire certi colori con del bianco ma con del giallolino o con un qualsivoglia altro colore affine, ma puro e più chiaro (così ad esempio per schiarire un rosso si adopererà un rosso più chiaro, per schiarire un verde si prenderà un giallo od un verde più chiaro ma non del bianco che li renderebbe fiacchi), quella di applicare il lapislazzuli a tratteggio, od a pennellate staccate, o a puntini su campiture grigio scuro, quella di vaporizzare con lo spruzzatore del vetro solubile sopra l'affresco non ancora asciutto per renderlo più robusto di tono, quello di servirsi di colori delicati come le lacche, i vermiglioni mettendo prima sotto dei colori neutri attraverso i quali la causticità della calce si affievolisca, quella di preparare di terra gialla i campi dove s'intende applicare poi l'oro oppure quella di coprire di colore lo strato di oro per poi, sfregando, farlo riapparire dove si vuole, ecc.

SGRAFFITO - FRESCO SECCO - FALSO FRESCO

Affresco è anche quel genere di pittura conosciuto col nome di « Sgraffito » col quale si decorano le facciate delle case. Il sistema più semplice è quello di dare uno strato di calce, rena e paglia bruciata (1) (dovrei chiamare questo strato arricciato, ma essendo più liscio ho preferito non dargli un nome speciale) indi quando questo primo strato ha preso una certa consistenza e non lascia più il colore, si dà sopra di esso una o più mani di bianco o di tinta chiarissima. Quando il bianco a sua volta non si lascia più tanto facilmente asportare al tocco vi ci si spolvera sopra il cartone, e con ferri di varia forma (2) si incomincia a graffiare il muro formando linee e tratteggi per lo scoprirsi della calce scura che sta sotto il bianco che si graffia. Ne risulta un gradevolissimo chiaroscuro il quale sarà aumentato e reso più gradevole, se prima di graffiare si è ombreggiato con una tinta media lo spolvero del cartone battuto sul muro (3). È bene approfondire poco i segni perchè la pioggia fermandosi in solchi profondi potrebbe riuscire dannosa all'intonaco e farlo rovinare. Si ponga ogni cura perchè il tratteggio risulti regolare ed armonico privo di segni scagliati, sbavati, incerti, corrosi nonchè di ripetizioni di segni inutili e di sbagli perchè queste cose guastano la bellezza del lavoro.

Vi sono anche dei « sgraffiti » più complicati eseguiti cioè a più colori i quali abbisognano di cartoni più esatti poichè è necessario applicare al muro almeno tre strati di calcina: il primo di colore scuro dello spessore di un centimetro; il secondo può essere formato di campi di colore diversi che vanno precisamente delimitati seguendo l'indice di un primo spolvero del cartone, ma può consistere anche di una calcina colorata con un solo colore dello spessore di due millimetri; il terzo strato sottilissimo di calce e sabbia (o di sabbia e cemento). Quando quest'ultimo strato sarà sufficientemente rassodato, si spolvera il cartone e si sgraffia. Ci vuole una certa ingegnosità a risolvere i contorni ed il chiaroscuro ma il lavoro può riuscire assai gradevole ed efficace.

---

(1) Invece di paglia bruciata si può usare terra di Colonia, terra gialla, terra d'ombra od altro colore a gusto dell'artista.

(2) Questi sono con punta più o meno larga, a forma di scalpello, a forma di cucchiaio o di pennino, ma come le stecche degli scultori che vengono scelte e modificate secondo il gusto personale di essi, così questi si fabbricheranno seguendo l'istinto, l'osservazione e la necessità.

(3) Certi colorano e rinforzano coi pennelli lo sgraffito dopo averlo eseguito, ma è meglio farlo prima perchè si può meglio governare l'insieme ed infondergli maggior senso plastico.

L'affresco, presentando delle difficoltà di mano d'opera e di tecnica (1), si è cercato di sostituirlo con dei surrogati di facile attuazione, così si è pensato di dare una mano di latte di calce su di un muro qualunque già intonacato e secco e di dipingervi sopra con colori stemperati in acqua ed alquanta calce. Questo sistema è il cosidetto « Fresco secco » di cui si son serviti i pittori della più remota antichità ed in fondo è una buona pittura sebbene un po' fioca e sia ben lontana dalla solidità e dalla bella materia del vero affresco (2).

Un'altro procedimento ibrido consiste nel dare al muro una mano di calce e poi dipingervi sopra con colori temperati col latte.

Badouin parla di un procedimento in uso nella Normandia che serve per muri esposti ad una grande umidità i quali non permettono di servirsi della pittura ad olio: si getta della calce viva spezzettata in una giusta quantità di acqua e mentre ribolle vi ci si versa sopra ⅓ (della quantità dell'acqua) di olio di lino. Si filtra il tutto con un setaccio e si mesticano con esso i colori, salvo ad aggiungervi l'acqua necessaria a renderli fluidi (P. BADOUIN, *La Fresque*, Paris, 1914). La solidità della miscela olio-calce è notissima ed il metodo affine, trovato in un manoscritto greco, consisteva nell'imbibire di olio di lino l'intonaco, appena messo e lisciato, quindi di dipingervi sopra con i colori ad acqua. Dopo alcuni giorni con stracci di lana si lucidava.

---

(1) Alcuni pittori che temono l'affresco ed anche la tempera hanno avuto la velleità d'ingannare il volgo grosso con lo spolverare sull'intonaco fresco il cartone e marcarne col chiodo i contorni ed affinchè tutti potessero vedere questi solchi che sono per il più sicuro indice per conoscere che la pittura fu eseguita a fresco li hanno segnati enormemente grossi poi hanno atteso che l'intonaco fosse asciutto e vi hanno dipinto sopra ad olio. Questa fa il paio con la trovata che ha avuto qualche altro di pressare su di un intonaco fresco una grossa tela in maniera che la trama di essa imprimendosi sullo stucco desse a questo l'apparenza di una tela di buon tessuto e quando fu asciutto vi dipinse sopra ad olio.

(2) BRANZANI nel suo volume *Pitture Murali* (Città di Castello, 1935) assicura che molte pitture etrusche e romane furono eseguite dando all'intonaco alcune passate di calce (latte di calce) tracciandovi sopra con una punta di metallo il disegno e poi dipingendo con i colori macinati e diluiti nell'acqua i quali una volta asciutti acquistavano una lucentezza ed una resistenza da far scambiare queste pitture per autentici affreschi. Aggiunge che dopo la Rinascenza « *tornasse a dominare nuovamente la calce, usata non più come preparazione dell'intonaco ma nell'impasto stesso delle tinte mentre alla colla venne affidata l'applicazione dei colori più ricchi e brillanti....* ». Questo mettere colori a calce per i primi strati e colori a colla per gli ultimi aveva una ragione di resistenza di materiali ben conosciuta anche da Teofilo che scriveva: « *Tutti i colori che vengono sottoposti agli altri devono essere mischiati con un po' di calce* ». *Diversarum artium schedula*, cap. XVI). Più o meno tale è la tecnica del Solimena e del Tiepolo la quale ha dato ottimi risultati circa la durevolezza ed ha permesso tutte quelle grandiose fantasie che tutti conoscono ed ammirano.

LA PITTURA MINERALE

Ma di tutti i surrogati dell'affresco, sopratutto quando si tratta di esterni che devono reggere all'intemperie, il migliore senza dubbio è quello della pittura a silicato o stereocromia o pittura minerale come altri l'ha chiamata di poi. Il principio consiste nell'applicare su di un intonaco molto assorbente (formato con 1 parte di calce, ed 1, ovvero 2, di sabbia) dei colori misti ad una soluzione di silicato che formeranno con l'intonaco un tutto solido e vitrigno. Per questo certi preferiscono il silicato di potassa (1) altri i fluosilicati ed in particolare il fluosilicato doppio di alluminio e di ferro, altri ancora, seguendo il Kuhlmann, dipingono un primo strato con colori al silicato e lo coprono poi con un secondo strato di colori a base di fluosilicato. Generalmente si macinano le polveri colorate (2) con acqua, indi vi ci si aggiunge la soluzione di silicato (1 parte di silicato e 2 di acqua) (3) ma siccome non tutti i colori comuni si sciolgono bene nel silicato ed alcuni anzi lo fanno coagulare immediatamente si devono provare innanzi di usarli onde evitare sorprese (4). Certi pittori pare che aggiungano del carbonato di calce (?) e dell'amido (?) oppure dipingono con colori ad acqua o con tinte a calce e poi vi spruzzano sopra del silicato, ma lavorando con questi silicati è meglio non fidarsi troppo e fare sempre delle prove prima di applicarsi al lavoro. Però non veggo la ragione di dipingere ancora con dei sistemi primitivi od incerti quando è possibile utilizzare dei mezzi più perfezionati inquantochè dai primi saggi operati dal von Fuchs insieme allo Schotthauer verso la metà del 1800 si son fatti tanti progressi e sopratutto per merito del Keim che inventò nuovi colori adatti, e perfezionò l'intonaco, col che la tecnica di questa nuova pittura divenne abbastanza facile e sicura (5).

---

(1) Quello di soda facilmente dà delle macchie o dei biancori terribili ed inspessisce più rapidamente, tuttavia qualcuno lo usa e forse con molta pratica si potrà sempre ottenere di esso il desiderato vetro trasparente.

(2) Soltanto quelli che reggono agli alcali.

(3) Acqua distillata, pioggia filtrata, o comunque un'acqua purissima.

(4) Qualunque ne sia il risultato combinarne sempre delle piccole quantità perchè dopo poche ore il silicato si densifica in modo tale che le tinte non si riesce più a stenderle. Non si unisca dello spirito che lo fa coagulare repentinamente, nè si facciano altre miscele a casaccio.

(5) KEIM scrisse un libro: *Die Mineralmalerei*, ed. Hartlebens e fondò una rivista *Technische Mitteilungen für Malerei*. Vedi anche: EIBNER, *Wandmalerei*, München, 1926; LINKE, *Die Malerfarben*, Esslingen, 1924 e il fascicolo réclame che offre la *Industriewerke* di Lohwald bei Augsburg A. G.

Particolereggeremo quindi sui tre sistemi del Keim (1). I colori di cui egli si serve sono delle polveri petro-vetrose che unite a dei fissativi speciali (2) permettono di ottenere una pittura inalterabile sia all'azione dei gas più deleteri che a quella della luce e delle intemperie. Si possono applicare oltre che sul muro anche sul legno, su lamiera, su eternit, su tela, su vetro, ecc. (3). Volendo colorire il muro è meglio che questo sia nuovo ed asciutto, ma si può benissimo tinteggiare anche su intonaco non ancora perfettamente secco (4) come pure su muri che sian già stati tinteggiati o dipinti. Se il muro è stato tinteggiato con colori a calce si dovrà raschiarli e spazzolare la superficie con brusca di acciaio finchè si è eliminata ogni minima particella di tinta, se invece si tratta di pittura ad olio si dovrà applicarvi il « Corrosivo speciale per colori ad olio » che libererà il muro da ogni traccia di colore e di grasso (5). Se il muro è stato preparato a gesso (6) oppure è stato dipinto con colori a colla, allora bisognerà imbibirlo di una soluzione di calce al latte (7) che lo renderà atto a ricevere la nuova pittura. Quando il letto è molto assorbente prima di tinteggiarlo gli si passerà sopra del fissativo Keim sciolto in altrettanta acqua. Dopo questa operazione si lasci sempre asciugare l'intonaco prima di dare la tinta, la quale si farà avendo cura di versare i colori nel fissativo e non questo sui colori e di non mutare la dose che deve essere di 2 kg. di colore in 3 kg. di fissativo. Soltanto quando si voglia una colorazione più fina e liscia si aumenterà il quantitativo colore. Certo che la dose del fissativo può variare secondo la capacità di assorbimento del fondo (superfici liscie abbisognandone di meno), tuttavia bisogna stare molto attenti perchè con poco fissativo le tinte riescono variegate e con troppo si producono delle mac-

---

(1) Altre fabbriche mettono in vendita dei colori e dei diluenti basati sugli stessi principî e parimenti perfezionati come i Silinfarben con il relativo Fixil, il Silexore di marca francese, ecc. ma non li ho esperimentati tutti.

(2) Anche questi come tutti i silicati e soluzioni di silicato devono tenersi in vasi chiusi ermeticamente e difesi dal freddo e dall'umido.

(3) Il vetro e la lamiera devono essere pulitissimi e ben sgrassati. Di tela ne vendono preparata appositamente, ma si può usare una tela comune su cui si dà una mano di una miscela composta di 2 parti di colore che si desidera e 3 parti di fissativo. Legni e tele dopo che son stati dipinti con questi colori diventano incombustibili e si possono lavare impunemente senza timore.

(4) Se l'intonaco è vecchio ed asciutto bisognerà liberarlo da ogni polvere e granellino, verificare che sia solido in tutte le sue parti e restaurarlo col medesimo materiale con cui è stato fatto. Le piccole stuccature si possono fare con gesso, ma dopo che saranno asciutte bisognerà imbibirle accuratamente con una soluzione di barite all'1 per 20 di acqua tiepida. Se il muro è fresco non si avrà altra noia che di attendere di vedere il tono del colore quando sarà asciutto.

(5) Questo corrosivo è una pasta che si distende sulla pittura da togliere a mezzo di una cazzuola spesso circa 5 mm. e quando ha sufficientemente operato si raschia il tutto, ma prima che la superficie sia secca la si lava e la si spazzola accuratamente. Meglio ancora se si ripete questo lavaggio. Il corrosivo non va buttato perchè può servire per altre volte ed affinchè non essicchi vi ci si aggiungerà un può d'acqua. come pure se si opera con tempo caldo e si osserva che il corrosivo applicato sul muro tende ad insecchirsi bisognerà spruzzarlo d'acqua.

(6) S'intende gesso comune da presa e non gesso morto su cui si deve evitare di dipingere con colori Keim.

(7) Cioè di una soluzione formata di 1 kg. di calce spenta sciolta poco per volta in 5 litri di latte scremato e non centrifugato. Questa calce al latte serve anche qualora dato un primo strato di colore si veggano apparire delle macchie nel qual caso tra questo ed il secondo strato si dà una mano di questa calce al latte. Si ta qui notare che per ottenere una buona tinteggiatura si devono dare sempre due mani di colore, poichè una sola non è sempre sufficie te per ottenere un bel tono unito.

chie scure e lucide (1). Nell'applicare le tinte si deve rimescolare sempre il colore del barattolo in cui lo si è messo, si deve evitare che esso coli sul dipinto e lo si deve distendere sempre per un sol verso senza ripassare col pennello troppe volte sul medesimo punto (2) ricordando inoltre che dalla prima alla seconda mano devono correre almeno 24 ore.

Il Lettore si sarà accorto che il sistema or ora descritto si riferisce piuttosto a lavori d'imbianchino (3) per i quali furono appunto adattati i colori ed il fissativo Keim tipo, C, ciò non pertanto anche con questi è necessaria una grande pulizia sia dei recipienti e sia dei pennelli che devono essere riservati soltanto per questa pittura minerale, lavati alla perfezione e tenuti in acqua durante le soste.

Per lavori più fini cioè a dire: scenari, cartelloni, ornative delicate, ecc. sarà necessario servirsi di « Colori Keim per Arte Decorativa Tipo B ». Le regole consigliate sopra valgono più o meno anche per questo secondo sistema, anche perchè si può dare una prima mano con colori tipo C e poi passarvi sopra con questi da Decorazione. Per dipingere si può usare anche di quelle tavolozze di latta a scodellini in cui s'innicchiano le tinte le quali dovranno essere dosate in proporzioni di 100 gr. di colore in 200 gr. Fissativo B (4) e prepararne soltanto il quantitativo che può servire nella giornata (5), poichè la combinazione col passar del tempo si condensa. Tuttavia se vi fossero rimanenze queste, tenute ben coperte, si possono mescolare con nuovi colori, ma non diluire con acqua. I colori Keim tipo B obbligano a dei procedimenti particolari ad esempio nei rossi di cromo esistono dei granellini delicatissimi che cambiano di colore qualora

(1) Per dare un aiuto ai pittori, i fabbricanti offrono una tabella che precisa anche le dosi tra colore e fissativo, dosi che variano tra la prima e la seconda mano di tinta come pure in rapporto al carattere della superficie su cui si applicano, perchè sopra superfici che non bevono quali il vetro o su quelle su cui si è passato della soluzione di barite, ecc. la prima mano deve avere la dose di 1 parte di colore e 1 di fissativo, la seconda mano di 2 di colore e 2 e mezzo ovvero 3 di fissativo. Se la superficie è normalmente assorbente o si è passato su di essa del fissativo diluito (1 parte d'acqua e 2 di fissativo) allora la prima mano avrà dose di 2 parti di colore e 3 di fissativo, la seconda mano 1 di colore e 1 e ½ di fissativo. Altrettanto dicasi se dopo la prima mano si è applicato della calce al latte. Se poi la superficie è ancora un po' umida la prima mano avrà la dose di 1 di colore e 1 (ovvero 1 e ¼) di fissativo. la seconda mano di 2 di colore, 2 e ½ o 3 di fissativo. Per superfici molto assorbenti e previamente trattate con fissativo diluito in altrettanta acqua o col doppio d'acqua nonchè per lamiere, si userà tanto per la prima mano che per la seconda la dose di 2 di colore e 3 di fissativo.

(2) Però questo non vuol dire che non si debba ripassare la tinta sulle parti più assorbenti della parete finchè esse sotto il pennello non risultino lucide come le altre e non asciughino contemporaneamente alle parti vicine meno assorbenti. Dopo due o tre minuti il lucido deve però scomparire per l'assorbimento del muro e rimanerne una bella pittura omogenea ed opaca.

Volendo spruzzare le tinte è più conveniente farlo quando il colore sottostante non è ancora completamente asciutto, ma mai quando è troppo fresco.

(3) Sulle grandi campiture si può dipingere delle ornative a mano libera ma servendosi di stampiglie di cartone queste devono essere prima immerse in gomma lacca rossa sciolta nello spirito, lasciate asciugare e poi verniciate di copale.

(4) Dipingendo su tela (ben tesa sul telaio) 2 parti di colore e 3 di fissativo B.

(5) Per grandi lavori nei quali abbisognino grandi quantità di una medesima tinta sarà bene formarne la quantità necessaria con colori in polvere salvo poi ad unirne piccole quantità per volta col fissativo. Aggiungeremo qui il consiglio di coprire tutti gli oggetti che si trovano nell'ambiente dove si dipinge, con panni e tutte quelle parti che non si possono coprire di ungerle con grasso o vasellina per difenderle dagli schizzi i quali se si possono asciugare subito e lavarli con acqua va bene, ma in caso contrario non rimane che strofinarli con paglia d'acciaio.

si freghino troppo, per la qual cosa devono essere disciolti col pennello sulla tavolozza in poca acqua ed applicati con moto soffice di avanti-indietro e siccome per sè stessi sono alquanto restii a scorrere, se si può, sarà opportuno aggiungervi una piccola quantità di altro colore così gli si toglierà tale resistenza. Anche pel fissaggio si noterà che questi rossi abbisognano di più fissativo degli altri colori e che la soluzione si deve soffiarvela sopra col polverizzatore (1). Nel fissare la pittura si deve badare a non inviare più fissativo di quel che sia sufficiente. Se dopo tre o quattro minuti si vede che certe parti restano lucide vuol dire che il fissativo non può essere tutto assorbito, per il che si dovranno subito tamponare con straccio pulito e soffice ovvero applicarvi un foglio di carta asciugante che tolga il fissativo superfluo. Se malgrado queste cautele ci si accorge che una parte è stata troppo fissata si grattino i punti diventati lucidi o grigi con della carta vetrata e si ritocchino in modo sufficiente finchè non diventino normali. La dose normale di fissativo che farà da lega ai colori B abbiamo già detto che è di 100 gr. di colore per 200 gr. di Fissativo B, ma per il verde cobalto scuro la dose deve essere di 1 kg. di colore in 900 gr. di fissativo, per il rosso rubino di 1 kg. di colore in 2700 gr. di fissativo. Si dovrà riservare i gialli ed i rossi di cadmio, il rosso di robbia ed il rosso permanente per i soli ambienti interni e mai per esterni ed altrettanto dicasi dell'oro e dell'argento. Il bianco B, il giallo di Napoli ed il rosso rubino si uniranno col fissativo comune tipo C, quello cioè riservato in genere per la pittura da caseggiati; col minio poi e con tutti quei colori che coagulano quando vengono uniti al fissativo in dose normale, quali il giallo di Napoli, la terra di Siena naturale, ecc. si aggiungerà ancora del fissativo finchè diventino fluidi. Tutti questi avvertimenti e precauzioni sgomenteranno forse qualche lettore. Tuttavia nel dipingere si vedrà che tali restrizioni e cautele sono meno impaccianti e strette di quel che può sembrare leggendole.

Pel terzo sistema che dovrebbe essere il più libero si usano i « Colori da artisti Tipo A » dalla ricca gamma (2) i quali si vendono allo stato umido in paste molli con-

---

(1) Nel soffiare il fissativo con bisognerà avvicinarsi troppo alla pittura e cioè si dovrà usare tutte quelle cautele che il disegnatore osserva quando fissa un disegno a carbone dando cioè prima dei leggeri spruzzi e attendendo che siano assorbiti per poi quando si è sicuri che la polvere è diventata sufficientemente inamovibile soffiarvi sopra il fissativo con getto più intenso. Se il colore cola il lavoro è guastato e non è facile aggiustarlo.

(2) Bianco di Zinco, Bianco di Champagne, Bianco di Barite, Ocra d'oro Ocra scura e chiara, Giallo di Napoli chiaro e scuro, Terra di Siena naturale, Giallo d'Uranio chiaro e scuro, Giallo di Cadmio chiaro e arancio, Verde di colbalto chiaro medio e scuro, Terra verde, Oltremare verde, Rosso di cromo chiaro e scuro, Rosso di cadmio, Terra rossa chiara e scura, Cinabro, Rosso d'oltremare, Lacca di Garanza rosa e scura, *Oltremare violetto*, Caput mortuum, Terra di Siena bruciata, Terra d'ombra naturale e bruciata, Azzurro di cobalto chiaro e scuro, Azzurro di oltremare chiaro e scuro, Nero avorio, Nero vite, e qualche altro secondario. Soprattutto si deve evitare di mesticare i colori chiari con lame di metallo ma servirsi di una spatola di corno. Del resto si sciolgono benissimo anche col solo pennello. Il Linke dice che secondo il brevetto avrebbero per base dell'idrato di silice e dell'idrato di magnesia i quali si combinerebbero dopo col silicato del fissativo solidificando la pittura.

Con questi colori si può dipingere anche su tela. Quella speciale che fabbrica appositamente la Casa ha pressapoco l'apparenza delle tele molto assorbenti direi quasi polverulenta, perchè lascia asportare facilmente la sostanza bianca con cui fu scarsamente campita, forse è fatta con una soluzione di fissativo A e B diluito, cemento Portland e creta Si potrebbe anche mesticarla con bianco di zinco e fissativo (poichè a me è riuscito sufficiente) ad ogni modo questa soluzione deve essere liquida in modo da trapassare la tela fin dall'al-

tenute entro vasetti di vetro e si diluiscono con semplice acqua distillata (1). Con essi si può dipingere tanto su comune intonaco di calce e sabbia come su quelli di cemento e sabbia purchè siano intonachi sani, asciutti, privi di salnitro e di muffe. Tuttavia si consiglia un arricciato alto 1 cm. e ½ ovvero 2 di 4 parti di sabbia asciutta di fiume, di una parte del migliore cemento Portland (2) e di ¼ parte di calce spenta setacciata. Su questo arricciato si applica uno speciale intonaco (Malgrund), che secondo il brevetto, dice il Linke, dovrebbe essere composto di « sabbia quarzosa », di polvere di marmo e di terra infusoria calcinata mista a calce, ma effettivamente tutti i componenti del nuovo Malgrundmasse non sono noti. Con ogni probabilità vi è anche del cemento ». Di questo Malgrundmasse che fa da intonaco se ne mette per lo spessore di due ovvero quattro millimetri e lo si liscia con la tavoletta (3) spruzzandolo di tempo in tempo per evitare che un rapido essiccamento (facile soprattutto d'estate) gli faccia perdere molte delle sue proprietà. Una volta che questo intonaco sia asciutto si avrà una superficie bianca che presenterebbe una pellicola cristallina se non la si distruggesse prima che si formi facendole assorbire due mani di una soluzione di un corrosivo (Aetzflussigkeit, altra specialità) in dose di un litro per tre di acqua la quale procura la porosità voluta a tutta la massa. Dopo avere applicato questo corrosivo si bagna ancora

---

tra parte. Ciò spiega perchè dopo aver dipinto si debba spruzzar di fissativo anche la parte posteriore della tela o darvene col pennello due o tre mani, la prima con fissativo all'1 per 3 di acqua e l'ultima all'1 per 2. Bisogna fare una certa esperienza prima di imparare a fissare per bene questa pittura e malgrado tutto non è un genere che mi persuada troppo dato che esperienze da me fatte non le ho trovate perfette come avrei desiderato. Ad ogni modo in questa tecnica dei colori Keim come in diverse altre che necessitano il fissaggio anche posteriore della tela non si dovrà far uso di telai a spigolo acuto con l'idea di facilitare il fissaggio fino in alto, ma ci si dovrà servire di telai ad angolo molto arrotondato per evitare che la tela si trinci.

Prima di dipingere bisogna bagnare la tela spruzzandovi sopra dell'acqua, poichè fregandovi sopra col pennello bagnato si asporterebbe più o meno della delicata imprimitura. E se non la si bagnasse il colore verrebbe assorbito di colpo ed il pennelleggiare sarebbe paralizzato. Naturalmente si può sfumare anche soffondendo il colore col dito ma si perde il tocco e la materia risulta alquanto sabbiosa. Si può sempre interrompere il lavoro, ma quando lo si riprende o lo si ritocca bisogna prima spruzzare la parte con acqua sebbene si possa anche alquanto fondere le parti a secco come si fa col pastello, ma ciò è antipatico. Una volta asciutta la pittura ha proprio il carattere della tempera ed impallidisce considerevolmente, però quando la si fissa aumenta leggermente di forza.

Volendola intensificare ancora di più, quando il fissaggio è perfettamente asciutto si può applicarvi sopra delle soluzioni diluite di cera e soprapporvi della pittura ad olio. Ma bisogna diffidare di tutte queste operazioni poichè facilmente la pittura si scrosta anche se ben fissata. Inoltre non è facile spalmare la cera su questi colori almeno che non la si sia emulsionata con l'acqua.

(1) Si può usare anche acqua di pioggia o di pura fonte passata su filtro di carbone, ma è migliore l'acqua distillata pe chè più sicura, più alla portata di mano ed in fondo non cara di prezzo.

(2) Il cemento Portland è un cemento formato artificialmente di calcare e di argilla, ma con questo nome si definisce anche del cemento naturale che abbia simili caratteristiche. Un buon Portland impastato con acqua non deve scaldarsi nè gonfiarsi, una volta indurito deve presentare una massa omogenea a tinta uniforme. Con aggiunte di sabbia ritarda la presa ma sfida le intemperie senza alterarsi per umidità o gelo. Per maggiori informazioni su questo materiale vedi l'opera del Salerno e quella del Mazzocchi.

Per dipingere con colori ad olio o con vernici su cemento in genere si dovrà bagnarlo di acido cloridrico diluito o dello stesso allo stato più grezzo conosciuto col nome di acido Muriatico sebbene vi siano in commercio vari ingredienti appropriati per questo scopo (vedi Indice).

(3) L'arricciato anche qui non si deve lisciare per cui basterà drizzarlo col solito regolo in modo che sia piano bensì, ma alquanto aspretto. Su di esso si può applicare il « Malgrund » anche se esso non è perfettamente asciutto, poichè possono benissimo essiccare insieme. Se l'arricciato è asciutto conviene bagnarlo molto accuratamente con dell'acqua, prima di stenderlo.

la superfice con dell'acqua affinchè l'Aetzflussigkeit penetri bene addentro (1) e quando sarà asciutto con un corpo duro e con degli spruzzi d'acqua si renderà il piano di grana uguale e liscia dopo di che si potrà alfine dipingervi sopra.

I colori bisogna che siano di una giusta fluidità, non troppo liquidi nè troppo a pasta e siccome questa pittura vantaggia ad essere condotta nell'umido si potrà sovente, soprattutto d'estate, spruzzare il dipinto con dell'acqua purchè glie se ne invii quel tanto che può assorbire, e non scorra sulla pittura. Anche per i ritocchi si dovrà prima spruzzare la parte onde rivederne la tonalità umida e poi ridipingervi sopra. Ultimato di dipingere si fisserà la pittura nel modo già detto con una soluzione di 1 parte di fissativo tipo A. in 3 di acqua. Volendo dorare delle parti già dipinte con i colori Keim si copriranno con della soluzione spiritosa di gomma lacca e poi le si umetteranno di un adesivo qualunque su cui si applicherà la foglia d'oro (2).

Anche con questa nuova pittura si può benissimo preparare l'insieme sia a monocromo che a colori chiari, e poi sovrapporvi delle velature e delle sfregature che reggono benissimo, perchè i disotto non si muovono e le sovrapposizioni sono trasparenti; talchè, sia su muro che su tela essa offre tutte le possibilità tecniche.

---

(1) Alcuni pare che distruggessero questa pellicola grattandola con pietra arenaria o corrodendola con acido solforico, ma è migliore il metodo sopra descritto. Del resto questo Aetzflussigkeit è un'acido minerale composto pare di piccole quantità di un corrosivo come potrebbe essere l'albite la rovite o altro e di acido solforico.

(2) I fabbricanti dei colori Keim consigliano anche di coprire la parte che si vuol dorare con del giallo cromo macinato all'olio di lino, e quando questo è perfettamente asciutto di umettarlo con un mordente (Mix tion); e quando anche questo è diventato sufficientemente asciutto, in modo cioè che toccandolo non si possa asportare ma pur si senta che appiccica bene, allora vi ci si applica sopra la foglia d'oro e dopo qualche giorno la si copre con una mano di vernice copale.

Come si vede il colore ad olio può fare buona presa su questa pittura minerale e si può anche darvi sopra della cera e delle vernici con la sola avvertenza di applicare solo ciò che è a base di olio o di cera, dopo che ci si sia bene assicurati che la pittura minerale sia perfettamente asciutta. Le esperienze da me fatte con questa tecnica mista sia su tela, che su muro, ha dato dei buoni risultati apparenti; resta però a vedere se in corso di tempo l'adesione rimarrà sempre perfetta e l'inalterabliità assoluta.

LA PITTURA A TEMPERA

Ho già accennato parecchie volte alle tempere (1) ma ho descritto soltanto quelle che si è supposto fossero usate dai Romani per cui dovrò ancora particolareggiare. Principieremo da quella più comune, da quella cioè che si ottiene combinando una soluzione di colla sciolta nell'acqua con delle polveri colorate. Essa dà una pittura opaca generalmente usata per lavori di rapida esecuzione e che si può adoperare tanto su muro (2)

---

(1) Temperare i colori ha un significato complesso che comprende lo « stemperare », italiano che ha senso di rendere una polvere in poltiglia ben amalgamata con un liquido, il « tremper » francese che ha senso di permeare e bagnare abbondantemente, ed il « temperare » nel senso di dare forza, solidità, potenza. Gli antichi usavano la parola « tempera » anche per le leghe formate di olio o di vernice, ma noi moderni riserviamo questo vocabolo esclusivamente per quei colori che sono stati legati con colle, con ovo e raramente per quelli che sono mischiati a gomme.

(2) L'intonaco su cui si dipinge deve essere asciutto, spazzolato e preparato a ricevere la tempera applicandovi sopra una mano di bianco di Spagna o di Meudon sciolto in soluzione di colla. Questi bianchi di Meudon, di Spagna, di Champagne, ecc. sono delle crete bianche ,cioè del carbonato di calcio proveniente da giacimenti di gusci di conchiglie marine, che macinate, decantate ed essiccate formano una polvere bianca che ha delle proprietà assai utili per la tempera. Siccome molti usano anche il caolino dirò che questo è un silicato idrato di allumina. Tanto il bianco di Meudon che il gesso sottile non sarebbe male lasciarli nell'acqua qualche tempo in modo che perdano anche quel poco di fuoco che possono ancora avere e se si useranno misti a colore per fare tutto un fondo unito si scioglieranno entro della soluzione acquosa di colla calda, lasciandoli un giorno in macero quindi si daranno all'intonaco così gelatinosi come sono. Quando questa mano è asciutta se ci si accorge che beve *ancora molto* gli si dà una seconda mano di colla più leggera (ma più diluita, anche di colla Totin poichè assorbita tra la grana dell'intonaco non screpolerà nè screpolerà) affinchè le tinte possano scorrere e stendersi facilmente sulla superficie senza far macchie. Molti pittori, e tra questi il Vasari, danno ai muri che bevono molto, due mani di colla calda e basta, altri una mano di acqua e sapone il che è loro sufficiente preparazione, sebbene non si reputi la migliore. Se il muro è già stato tinteggiato a tempera od a calce, lo si deve bagnare, raschiare e lavare, poi bruscare, ma se è nuovo non va troppo grattato per non fargli perdere la grana. È sempre possibile lavorare con i colori a tempera ovvero a sola acqua su di un muro grezzo e non incollato o comunque non preparato, ma *il colore vi prende male, a volte poi ogni pennellata si tramuta in una serie di goccioline che colano* più che aderire. Niente paura, si insista fregando fortemente. Si sciuperà qualche pennello ed un po' di colore, ma con un po' di spirito si supererà la difficoltà. Sovente su muri aspri ho dovuto precisare con carbone i contorni i quali con la pittura riuscivano sbavati ed incerti, nè ho mancato di perfezionare la forma con dei pastelli duri, salvo poi a far scomparire questi intrusi col pennello intinto di colori liquidi. Ciò non è forse ortodosso, ma vi è sempre tempo di perfezionare un lavoro a tempera. I grandi lavori si sogliono dapprima imporre buttando giù, il più presto che sia possibile, le grandi masse e, quando queste sono asciutte, le si eguagliano con carta vetrata. Dopo questo trattamento si riprendono con più esattezza gli scuri ed i freddi, indi i chiari, bagnando spesso tutta la superficie spruzzandovi sopra dell'acqua o bagnando la tela per di dietro e riprendendo il lavoro in lungo ed in largo.

L'intonaco a gesso è buono naturalmente solo negli interni anche nell'antichità lo si è molto usato e con successo. Di fatto in Egitto lo si usò sia crudo che cotto, sia misto a colle che misto a calce, dandovi poi

che su tela (1) e su carta (2). I colori vengono macinati con acqua a cui si mischia nel dipingere della soluzione di colla (3), ma si può prima dipingere anche con colori

(*vedi nota 2 e 3 pag. seg.*)

sopra una mano di creta e colla ovvero di calce per potere dipingere su questi superfici rese più adatte. Il gesso naturale è un solfato idrato cristallizzato di una lucentezza vitrea e madreperlacea. Non lo si deve confondere col gesso idrato nè con l'alabastro gessoso sebbene vi sia molto affine. Il gesso naturale, una volta cotto, si trasforma in gesso anidro e se ha subìto una temperatura tra i 200° ed i 300° bagnato di acqua fa presa piuttosto in modo lento; se ne ha subìto una che vada tra i 120° ed i 180° ha una presa rapida ed è quello che serve per *gli intonaci, per gli stucchi e per le forme; se fu stracotto fra gli 800° ed i 1000° diventa il gesso a lentissima* presa ed è quello che serve per i pavimenti. Il gesso di buona qualità è bianco, untuoso al tatto; quello scadente è bianco giallognolo ed arido. Il migliore è quello che passa sotto il nome di scagliola il quale è il più puro. La pietra speculare di cui Plinio dice che malgrado sia tenera resiste al sole e al freddo è una specie di gesso idrato.

Se l'intonaco però contiene cemento non è adatto sebbene con due mani di « Cementina Eggen » od altro preparato consimile si possa neutralizzare l'azione acida del cemento e renderlo adatto a ricevere la pittura, la quale sia a calce, che ad olio, che a tempera, resisterà bene purchè si usino dei colori resistenti come si fa per l'affresco.

Molti vi tentano anche passandovi sopra dell'acido muriatico poi lavando e bruscando avanti di dipingervi, seguendo in questo i verniciatori che prima di applicare i colori a vernice sul cemento vi danno appunto una mano di acido muriatico e (senz'altre operazioni) lo verniciano senza pericolo di alterazioni o di mancanza di adesione. Se l'intonaco qualunque esso sia è stato dipinto ad olio, va bruciato togliendone la scoria che si forma sotto l'azione dell'incendio, cosa facile a farsi mentre è ancora accesa aiutandosi con una spatola, dopo di che si brusca, si usa un corrosivo che gli tolga ogni traccia di unto, a fine di renderlo atto a ricevere la tempera ed evitare i possibili scrostamenti. Su tavole di legno naturale si danno due mani di colla calda oppure vi ci si incolla sopra una tela e su questa una mano, o più, di colla e gesso.

Gli indiani, secondo si legge nel Vishnudharmottara per ottenere un intonaco resistentissimo da sfidare i secoli applicavano al muro una pasta composta di tre (?) sorta di polvere di mattone a cui aggiungevano un terzo di argilla, dell'olio, dello zafferano, della gommo-resina, della cera, della liquerizia, della melassa e del decotto di mudga (« Phaseolus munga »?) in parti eguali. Oltre a tutto ciò vi mischiavano una terza parte di giallo bruciato di mirobolano e dell'estratto di « Feronia elephantum » (nella proporzione di 2 a 1) nonchè una calcolata quantità di sabbia e di acqua. Lasciata in macero questa pasta per un mese, fino a che fosse diventata quasi asciutta, ma ancora umida, allora soltanto la si applicava regolarmente sulla parete in strato non troppo spesso nè troppo sottile. Quando quest'intonaco s'era seccato *lo si umettava ripetutamente* con una mistura composta di olio e resina estratta dalla « Shorea robusta » misti ad argilla costantemente spruzzando d'acqua e lisciando fino ad ottenere una superficie piana e brillante.

La ricetta è molto imprecisa tuttavia la si può perfezionare alquanto ricordando quanto è scritto nel Silparatna dove si parla di un'intonaco formato di polveri di mattone e di conchiglie bruciate miste a sabbia e intrise di acqua di melassa a cui s'erano aggiunte delle gocce di decotto di mudga (per ¼ del totale) e delle banane mature (per circa un'altro quarto) sino a formare una manteca della consistenza del burro. Si lasciava seccare questa pasta per tre mesi dopo di chè la si macinava con acqua di melassa fino a ritornarla della consistenza butirrosa che aveva appena fatta; però prima di applicarla alla parete si bagnava questa ripetutamente di detta acqua di melassa affinchè desse buona presa. Pure nell'Abhilashitartha-Chintamani si trovano descritte delle pratiche e degli ingredienti affini.

L'intonaco lo si rendeva atto a ricevere la pittura applicandovi tre mani di creta bianca temperata di colla di pelle di buffalo lasciando asciugare la prima mano prima di dare la seconda e questa prima di sovrapporre la terza. Soltanto quando quest'ultima era asciutta si incominciava a disegnare il soggetto e poi a colorirlo.

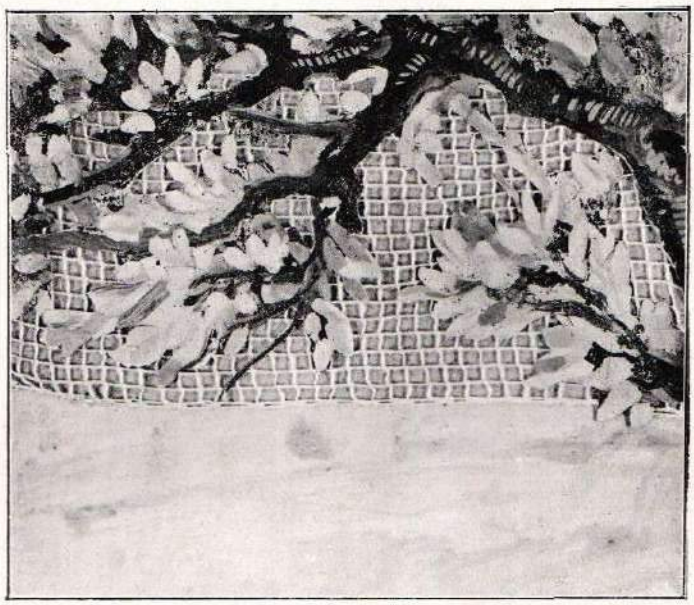
(1) Se si dipinge su tela questa va distesa su telaio, poi con pennello gli si dà una bagnata generale di colla per *tutta la superficie e quando è asciutta « con pennello intinto in gesso sottile,* come dice il Cennini, *ed un po' d'amido, ovvero con un po' di zucchero macinati con quella colla calda che ha servito per la gessatura delle tavole, danno su per la tela e poi a mezzo di una lama di coltello ben diritto leva ed agguaglia come se si radesse in modo da otturare tutti i forellini* ». Quando è asciutta si asportano le asperirà ed i nodi. Nel dare la colla si ricordi di separare a mezzo di carta o cartoncini, o meglio ancora con fogli di stagnola, il telaio dalla tela affinchè questa non s'appiccichi al legno. Alcuni pittori danno alla tela un'imprimitura di bianco di Spagna ed acqua di colla, ma siccome ridipingendovi sopra ripetutamente è facile che si rammollisca sarà meglio seguire il Cennini e servirsi di gesso marcio anzichè di Bianco di Spagna così si eviteranno le possibili macchie e lo spappolarsi dello strato sottostante.

Anche nel dipingere degli scenari si può fare altrettanto ma si può applicare direttamente le tinte volute

senza lega e cioè macinati e diluiti con semplice acqua e poi quando la pittura è asciutta vi ci si vaporizza sopra della soluzione di colla che permeando lo strato di pittura fino

---

composte di Bianco di Spagna, colla e colore. Già che parliamo di scenari aggiungeremo che le tele vengono dipinte distese per terra per cui è necessario camminarvi sopra se si vogliono eseguire tutte le operazioni necessarie, ma si avrà cura di sollevarle ogni qualvolta si voglia giudicare il proprio lavoro, o per lasciarle asciugare senza di che facilmente si appiccicherebbero all'impiantito. Le scene moderne composte di diverse tele (mettiamo due) hanno quella di primo piano su cui spesso si raffigurano degli alberi con tutta la loro ramaglia visibilissima con le relative infinite foglie ritagliate accuratamente. Ma affinchè tutte queste piccole particolarità si reggano al loro posto e non si accartoccino nè si rompano esse vengono applicate ad una rete la quale, convenientemente colorata non sarà scorta dallo spettatore, ma lascerà intravedere attraverso le sue maglie il paesaggio dipinto sulla tela retrostante (fig. qui riprodotta). Se si tratta di quinte le frastagliature delle fronde vengono sorrette da tavole applicate al telaio di sostegno e seghettate secondo la sagoma voluta dai contorni (fig. di pagina 223).



Esempio di scenario sorretto a rete.

(2) Su carta è meglio usare il Bianco di Zinco ed il Bianco d'Argento onde evitare il Bianco di Meudon. Generalmente la carta non si prepara e vi ci si dipinge sopra direttamente dopo averla incollata sul telaio e bagnata e lasciata asciugare affinchè si stiri. Descriveremo meglio questa operazione quando parleremo delle carte da acquerello.

(3) Con la tempera a colla si possono usare tutti i colori di cui abbiamo data la lista quando si è parlato dei colori ad olio salvo che per bianco si usa generalmente del Bianco di Spagna o Bianco di Champagne, o Bianco di Meudon, o Bianco di Bougival o Biancone, meno bene servirsi di Bianco di Zinco e meno ancora di Bianco d'Argento (il quale ultimo poi dovrebbe essere assolutamente evitato quando si tratta di pittura su muro). Alcuni usano del gesso di Napoli od il gesso da pittori i quali fanno sì buon effetto anch'essi ma è meglio il bianco di Meudon. Anche nella Rinascenza coi colori a tempera si mescolava dell'argilla bianca.

Tutti questi bianchi vengono a volte confusi tra loro tanto dai pittori quanto dai mercanti mentre differiscono per struttura, per grana ed alquanto anche per effetto e resistenza.

I colori vengono mesticati con acqua e messi sulla tavolozza nella consistenza di burro tenero. Col pennello se ne prende una grossa pennellata la si mette su di un punto libero della tavolozza indi si sciacqua il pennello nel vicino recipiente dell'acqua lo si asciuga rapidamente lo si tinge nel vaso della colla poi si stempera con essa il colore e si dipinge. Finito di dare le pennellate volute con questo primo colore si sciacqua nuovamente il pennello e si ripete l'operazione con una seconda tinta e così via. Come si vede la colla rimane nel suo vaso separata dalle tinte alle quali se ne mischia la quantità voluta e soltanto all'atto di applicarle. Questa colla generalmente è formata di una soluzione di colla di coniglio o altra buona colla con tanta acqua finchè si sente che è sufficientemente attaccaticcia. Ma siccome la colla si coagula col freddo e si putrefà facilmente, i pittori, per ovviare a questi due inconvenienti vi mescolano dell'aceto di vino o dell'acido acetico puro ovvero dell'acido acetico pirolegnoso; ma siccome questi aceti sono più o meno nocivi al Bianco d'Argento, all'Oltremare ed all'Azzurro di Prussia ed alla colla, è bene risolvere il problema tenendo semplicemente le soluzioni di colla a bagno-maria e fabbricarne piccole quantità per volta. Tuttavia Cennini e tanti altri antichi e moderni non temono l'azione dell'aceto e se ne servono. È bene però ricordare che gli azzurri antichi erano o di lapislazzuli o di smalto, quindi non inverdivano. Ad ogni modo si eviti di tenere

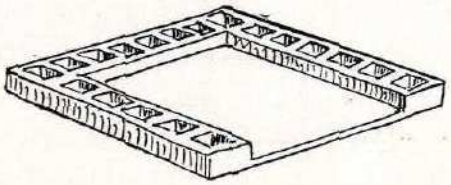
all'intonaco lo renderà « tempera ». Vi è anche un terzo sistema e che è il migliore. Esso consiste nell'amalgamare ai colori la dovuta quantità di colla e dipingere con essi diluendoli con acqua; ma purtroppo con questi colori è più facile che si formino delle aureole (1) qualora si ridipinga su strati di pittura già secchi.

Questa è una delle ragioni perchè lavorando con tale sistema, a tempera di colla (2), si eseguiscono le parti di colpo, soprattutto quelle più delicate e le si modellano nel fresco evitando così di ripassarvi e ritoccarle ripetutamente dopo che sono asciugate, poichè il riprendere e ritoccare fa perdere sempre alla modellazione molto di quel bel fluido e di quella fusione di freddi e di caldi che è gran pregio tecnico in questa pittura (3). Anche i colori a tempera e specialmente se a sola colla, quando sono bagnati hanno un aspetto molto più scuro di quello che saranno una volta asciutti; di qui l'imbarazzo che essi procurano ai novizi. Bisogna quindi preparare le tinte e le sottotinte con quella precisione di cui si è già vista l'utilità nell'affresco, non sarebbe male che i principianti si esercitassero a fare le tinte volute mescendo prima le polveri a secco, così le vedrebbero già quasi come saranno; indi le bagnassero per tenere bene a memoria i cam-

---

i colori temperati come fanno alcuni pittori che li tengono lì per giorni e giorni coprendoli con un panno bagnato; è economico, ma fermentando le colle si alterano e quindi non si deve fare.

Circa la tavolozza dirò che spesso essa è proprio un pezzo di tavola larga con un bordino intorno affinchè il colore liquido non coli fuori di essa; non si tiene in mano, ma appoggiata sopra uno sgabello. A volte la tavolozza è fatta come si vede nella figura qui riprodotta, ma per lavori di piccole dimensioni ci si può servire di tavolozze di nikel con scodellini incavati in esse oppure di un vetro. Per grandi lavori le tinte si tengono in vasetti poichè è più pratico. È un inconveniente che la nomenclatura delle colle e dei colori, soprattutto dei bianchi, dei gessi e delle crete varii da regione a regione, per cui si possono avere sotto lo stesso nome degli ingredienti diversi, pure un po' di pratica aiuterà a sorpassare anche questa difficoltà ed a conoscere i varî ingredienti a colpo d'occhio o col tatto.



Tavolozza per colori a tempera.

(1) Aureole si dicono quelle macchie d'umido che appaiono smerlettando la superficie tutte le volte che si dipinge con colori a tempera su di uno strato di tempera non troppo carico di colla e già asciutto. Tale sgradevole aureola varia di colore e di larghezza, ma generalmente è più scura all'esterno e più chiara all'interno. Con un po' di pratica si riuscirà ad evitarla sia usando colori poco liquidi sia mettendo quelli liquidi nel punto essenziale e poi sfumandoli a sfregature piuttosto asciutte tutt'intorno, ecc.

I ritocchi si ottengono meglio umettando la parte sia con pennello che vaporizzandovi sopra una soluzione leggerissima di colla o di una soluzione d'allume o fissandoli con del fiele, del siero e volendo ripassare sulla pittura non ancora asciutta si dovrà adoperare pennelli molto morbidi. In questi ritocchi anche usando la medesima tinta si dovrà prima renderla alquanto più chiara poichè una volta asciutta risulterà di tono simile a quella che si vuole, mentre se si adoperasse la esatta tinta che ha servito in precedenza si vedrebbe un ritocco più scuro di quello desiderato; per la stessa ragione si dovranno mettere nei ritocchi i colori meno temperati e cioè macinati quasi a sola acqua.

(2) Oltre che con colle dolci si può dipingere con siero di sangue con colla di caseina, con colla di albumina d'ovo con colla di pesce (vera ittiocolla) e con colle vegetali. Le colle forti sono giustamente da alcuni bandite a causa del colore scuro che fa aumentare di tono i colori e sopratutto a causa della loro rigidità, perciò preferiscono la colle di pelli bianche: di coniglio, di guanti bianchi o di ritagli di pergamena. Molti pittori temendo la rigidità della colla di caseina sogliono introdurre nella soluzione un po' di glicerina od un po' d'olio di lino od un po' di cera, ma non bisogna esagerare nel quantitativo. Latte scremato non centrifugato, allungato con acqua può fare l'ufficio della caseina di cui ne è in fondo la base.

(3) Tuttavia molti pittori sogliono dipingere campeggiando le grandi masse, e quando queste compiture sono asciutte le passano con carta vetrata, poi mettono gli scuri, indi i chiari, ecc.

biamenti che esse subiscono dallo stato asciutto a quello umido, salvo poi anche a provarle su di un pezzo di terra d'ombra e a controllarne sul muro l'effetto (1) affinchè risultino perfettamente esatte ai toni che si ha in mente di attuare o conforme al bozzetto che si è fatto. Anche i colori a tempera dovrebbero essere amalgamati con una dose più o meno grande di colla a seconda della loro natura e questa percentuale dovrebbe essere regolata per via di peso, ma purtroppo gli artisti in genere non fanno gran caso di queste norme e spesso l'ignorano, però non sarebbe male tenerle presenti anche se non si seguono scrupolosamente.

Esagerare nel numero degli strati di colore e nello spessore delle pennellate porta a screpolature ed a successivi accartocciamenti e crolli della pittura, per la qual cosa non si devono sorpassare tre strati di colore e evitare pennellate troppo grasse e dense (2). Volendo dei tocchi di bianco più intenso di quello che può dare il Bianco di Spagna od il Gesso di Napoli, si può usare della calce spenta o del Bianco di Zinco, ma soltanto per brilli dove necessiti maggior luminosità. Diverse altre piccole maliziette s'impareranno con la pratica ad esempio che mettendo molta colla, nelle tinte scure queste diverranno più scure mentre per ottenere più vaporosità e splendore nei chiari bisognerà unire ai colori poca colla; tuttavia si deve essere molto guardinghi con queste malizie ed usarne moderatamente ed a tempo e luogo onde evitare gravi conseguenze. Di fatto ecco perchè certe tempere eseguite su tela appena si rotolano si sgretolano e si scagliano, e ciò soprattutto nei cieli dove si è dato poca colla o troppa e di qualità rigida; ecco perchè certe tempere eseguite su muro sono in alcune parti scomparse, asportate dal passaggio delle persone che vi passano accanto o perchè le si sono un poco spolverate, ecc. A volte si sarà tentati di dare delle mani di colla per fortificare certi toni sfiatati, ma con una semplice velatura o vaporizzando con lo spruzzatore dei colori diluiti oppure punteggiando la parte a piccoli tocchi di pennello (3) o tratteggiandola si potrebbe riu-

---

(1) Cioè a darne una pennellata sul muro ed attendere che essa sia asciutta per vedere l'effetto che avrà Se ne può accelerare l'asciugare, tenendo vicino alla pennellata data, la fiamma di una lampada a spirito od in mancanza di meglio di cerini accesi.

(2) Il colore deve essere non troppo diluito, ma neppure troppo denso; esso deve essere fluido, deve coprire bene senza dare troppe croste. Anche la macinatura paziente dei colori e l'averli mesticati accuratamente favorisce lo scorrere delle tinte, dà potenza al colore e gli conferisce gradevole aspetto. Forse non sarà male far notare che i pennelli, se lunghi, vanno legati, ma si devono legare senza stringere lo spago il quale va girato così naturalmente quanto è possibile intorno alle setole ed annodato, poichè ci penserà l'umido delle tinte a stringerlo in modo regolare. Nell'intingere i pennelli non si deve toccare il fondo del recipiente e non devono essere compressi per farne uscire la tinta, poichè non si deve fare economia di tinta se si vuole che la tinteggiatura risulti compatta, fresca e regolare. Solo volendo fare dei ritocchi e delle piccole modificazioni si daranno delle sfregature con pennello appena inumidito di colore.

Ricorderemo qui che per ornative ed architetture la pratica consiglia di applicare prima una generale tinta che dia il mezzo tono e su questa poi si mettono gli scuri e poi i chiari, oppure se la scena rappresenta dei grandi effetti di luce e d'ombra si forma prima una specie di mezza macchia con i mezzi toni delle parti in ombra e coi mezzi toni della parti in luce, quindi su questi si mettono i chiari, i chiarissimi e sui mezzitoni delle parti in ombra gli scuri, i riflessi, le ombre portate e gli scurissimi.

(3) Ora che sono diventate di moda delle intere superfici spruzzettate ognuno saprà come si ottengono, ad ogni modo aggiungeremo che vi ha varie maniere di eseguirle; alcuni imbianchini ad esempio si servono di spazzole dai peli lunghi, che rendono rapido il lavoro, altri si servono di pennelli speciali, altri bagnano un pennello nella tinta e poi con moto secco e brusco ne battono il manico contro un pezzo di legno che

scire nello stesso scopo con più solidità e con maggiore successo. Alcuni dicono che non si possono utilizzare le velature con la tempera, ma ciò non è vero affatto, soltanto bisogna esser sicuri che la parte da velare sia perfettamente asciutta ed operare velocemente, oppure dare una mano leggera di colla, attendere che si essichi e poi applicare la velatura. Tempere si dovrebbero dire anche i colori a cui fosse aggiunto del solo latte di calce (1) ma tempere sono senza dubbio le così dette «tinte a calce» le quali per quanto appartengano piuttosto al mestiere dell'imbianchino tuttavia possono venir utilizzate anche a scopo artistico. Generalmente si dà al muro una mano di latte di calce e sopra questa si passa la tinta a colla la quale deve però contenere un po' di calce (calce spenta e pochissima) poichè con i colori a colla un briciolo di calce serve a sgrassarli ed a favorirne l'adesione (2).

Nell'esecuzione si terrà da un lato il secchio del latte di calce o della tinta formata di colore e di questa calce e dall'altro il secchio che contiene la colla, mischiando questi liquidi al momento di applicarli poichè non possono stare uniti più di un quarticello, senza che si produca il fenomeno dello spumeggire che li renderebbe impossibili ad usarsi (3). Di colla se ne deve mettere poca in rapporto alla tinta a calce poichè in troppa quantità produrrebbe col tempo degli inconvenienti e darebbe troppo tono alla tinta.

Su intonaco ricco di arena o di pozzolana, e cioè molto assorbente, si aggiunge alle tinte a calce un po' di olio cotto (4) a fine di renderle fluenti anche su tale superficie.

La tempera a rosso d'uovo è generalmente usata per lavori più accurati e fini; essa, ha goduto il favore universale e salvo ragioni di economia fu preferita a quelle a colla, poichè senza dubbio è incomparabilmente più solida e bella. Siccome essa ha servito a formare gran parte delle pitture medievali e della Rinascenza non sarà male rivolgerci ancora una volta al buon Cennini per attingervi informazioni precise: «*Il colorire in tavola si fa proprio come ti mostrai a lavorare in fresco; salvo che tu svarii in tre cose. L'una che ti conviene sempre lavorare in vestiti e casamenti prima che visi. La seconda*

---

tengono con l'altra mano in modo che il colore ne sorta in goccioline che schizzano il muro, altri ancora si servono di spugne, di piccole pompe ad aria compressa, di spruzzatori a pistola.

Tutti questi meccanismi vengono poi ritoccati con un pennello che regolarizzi le plaghe meno colpite e meno riuscite.

(1) La calce ha per sè stessa un certo potere adesivo ed ha forza di fissare il colore che vi si mischia. Usare soltanto colori che reggono alla calce, come si è visto nel capitolo dedicato all'affresco.

(2) Anche con le tinte che contengono del latte non è male immettervi un pochino di calce, e per la medesima ragione.

(3) Piccole quantità si possono combinare ma purchè non si lasci intercorrere molto tempo tra l'unione e l'uso.

(4) La dose di quest'olio deve esser di circa mezzo bicchiere per ogni ventina di litri di tinta, ma va emulsionato rimestandolo cioè a lungo con poca tinta, finchè è diventato una manteca; indi lo si scioglie in maggiore liquido e poi lo si versa nel recipiente che contiene la tinta, ed agitando lo si amalgama col tutto. Se la tinta messa sotto, è stata fatta con troppo olio, e quella che vi ci si sovrappone non vi attacca, allora si dà una mano di acqua calda con il 10 % di colla ed un po' di gesso e su questa asciutta si tinteggerà agevolmente.

Alcune volte sia perchè alcuni colori sono mal fabbricati e grassi, sia perchè le colle sono state mal depurate può avvenire che il disotto rifiuti le sovrapposizioni, per cui sarà necessario mischiare alla tinta un po' di fiele.

cosa si è che ti conviene temperare i tuoi colori sempre con rossume d'uovo e ben temperarli: sempre tanto rossume quanto colore che temperi. La terza si è che i colori vogliono essere più fini e ben triati si come acqua ed usare biacca (1) *invece di bianco San Giovanni* ». Per dipingere a tempera sul muro aggiunge che si possono scegliere due tempere, quella a solo rosso d'ovo, che è la migliore, ovvero quella che si ottiene sbattendo bene un uovo sano (compreso quindi l'albume) insieme ad alcune tagliature di cime di fico (2). Il liquido che ne risulta si versa nei vasettini, ma non in troppo grande quantità perchè il colore screpolerebbe e gsretolerebbe, nè in poca quantità chè non fisserebbe il colore; e ricordare innanzi di cominciare a colorire di umettare tutta la superficie del muro con una spugna intrisa di un'emulsione fatta d'ovo sbattuto in due scodelle d'acqua.

Si può anche comporre una tempera a base di ovo secco, mescolando dei tuorli d'ovo secco, mescolando dei tuorli d'ovo con eguale quantità di una soluzione satura di gomma arabica. Si lascia asciugare al sole questa manteca preservandola dalla polvere e si conserva per l'uso. Quando si ha intenzione di dipingere con essa la s'inumidisce con semplice acqua e vi si mesticano i colori.

Qualcuno ha detto che con la tempera a rossume d'ovo non si può lavorare che a trattini e che non si può combinarla con acqua, e tutti i pecoroni si sono affrettati a ripetere e l'una e l'altra cosa, senza darsi la pena nè di guardar meglio le pitture che trovansi nelle Gallerie e, tanto meno, di sperimentare loro stessi il materiale in questione (3).

---

(1) Si noti che qui si parla di tavola, non di muro e quindi si può usare biacca poichè non vi è calce, ad ogni modo malgrado che nel torlo d'uovo vi sia dello zolfo, che avrebbe anch'esso la proprietà di far annerire la biacca oltre che quella di alterare l'oltremare, Cennini la consiglia. Il colore aranciato o giallo del rosso d'ovo pure contribuirebbe a rendere verdognoli gli azzurri e un po' rossicci i bianchi, ma si può attenuare questa alterazione usando, come dice Cennini, degli uovi di città che hanno il tuorlo più pallido ovvero mettendo l'azzurro a velatura ma mischiato a colla anzichè col rosso d'ovo. Per ovviare a tale inconveniente si agita il rosso d'ovo nello spirito e lo si espone alla luce affinchè perda il colore. Oggi qualora si tema l'annerrimento della biacca si può usare bianco di zinco e meglio quello di Titanio.

(2) Queste cimature di fico contengono un latte che è una specie di cautciù di cui abbiamo già detto Plinio dicesse che « tiene della natura dell'aceto, poichè rappiglia il latte ». Abbiamo anche già fatto osservare come nel Medio Evo seguendo questa osservazione di Plinio oltre che il latte di fico si sia usato anche l'aceto e di conseguenza anche il vino e la birra. Ma il latte di fico era preferito e con ragione.

Aggiungendo dell'albume si ottiene maggior trasparenza, ma meno potenza di colore; ad ogni modo è una ottima sostanza anche questa, solida e resistentissima.

Si noti però che usato puro facilmente screpola, e soprattutto se non è stato schiumato come si è detto e allungato con acqua.

(3) Sarebbe bastato che conoscessero un po' il materiale posto in commercio e che avessero letto anche semplicemente i listini *rèclame* dei fabbricanti per sapere che anche la tempera all'uovo si può diluire e si può renderla meno essiccante. Non mancarono tuttavia i buoni osservatori ed i veri studiosi di tecnica i quali hanno tutti constatato che in quasi tuttti i quadri medievali, si notano dei modellati fluidi e fusi oltre che i decantati trattini e Vibert da questa osservazione ne cavò l'incitamento per inventare la sua « acqua lenta ». Egli aveva trovato nei vecchi libri la citazione di una acqua lenta usata dagli antichi, ma mai la ricetta. Che questa sua invenzione corrisponda in tutto o in parte all'acqua lenta dei vecchi maestri non si può dire, ad ogni modo essa conferisce ai colori a tempera di rosso d'ovo di mantenersi freschi anche per diversi giorni, di preservarli dalla putredine; facilita poi l'operazione delle velature, ridà tono fresco ai colori già secchi, visto che anche la tempera di rosso d'ovo siccome inscurisce i colori allo stato umido e li lascia schiarire alquanto col seccare qualche volta è necessario riportarli al tono umido per poter ridipingervi sopra. Quest'acqua lenta è un liquido oleoso infiammabile di cui non sono riuscito ad indovinarne i componenti tuttavia ho notato che trasmuta senza dubbio la sostanza del rossume e gli dà un'aspetto più untuoso e lucido ma ha il vantaggio di ritardarne l'essiccamento. Essa si può usare anche per diluire i colori ad acquarello a guazzo, ecc.

È bensì vero che con la tempera al rosso d'ovo descritta dal Cennini, e cioè metà rosso d'ovo e metà colore (1) si ottiene una pasta densissima che essica rapidamente ma appunto per questo sarebbe ben difficile eseguire con facilità quel bel tratteggio e quei riccetti, che essi ammettono con tanta facilità, per cui diventa necessario diluirla con qualche goccia d'acqua, o con un po' di latte spannato, o con altra sostanza, sia pur poca, che la renda almeno un po' più maneggievole; tuttavia, anche così densa come la precisa il Cennini e senza aggiunte, si può benissimo sfumarla con le dita e modellarla sufficientemente coi pennelli, ottenendo una materia pittorica splendida poichè copre ottimamente ed è resistente ed elastica oltre ogni dire. Naturalmente per contorni lineari puri, per trattini esatti e regolari, nonchè per piccoli tocchi secchi non vi è altra via d'uscita, che servirsi di un diluitivo e basta leggere i vecchi trattati per trovare la spiegazione anche di questo supposto mistero.

Tanto la tempera a colla che quella all'ovo si sono complicate poi in cento modi dando luogo ad invenzioni diverse (2) ed a conseguenti tecniche con risultati differentissimi da quelli ottenuti con le tempere originali, talchè quelle eseguite su muro si finì per scambiarle per veri affreschi e quelle su tavola si scambiarono per autentiche pitture ad olio.

Della medesima epoca del Cennini abbiamo una ricetta che consiglia una colla di ritagli di pergamena bolliti fino a che siano disciolti dopo di che la si getta in un catino d'aceto la si fa ribollire e si filtra attraverso un lino. Volendo mescolare i colori con essa

---

con identici risultati e quindi ha la sua utilità. In ogni Galleria si potrà verificare quanto si è detto circa alle modellazioni fluide della tempera a rosso d'ovo, ad ogni modo nella Galleria di Lucca vi è una Madonna con Bambino (n. 44) del XV secolo che lascia vedere come la tempera sottostante fosse data piuttosto liquida e non a trattini; così nel Polittico di Cecco da Siena. Altrettanto dicasi delle opere di Paolo Uccello agli Uffizi di Firenze e nella stessa Galleria del quadro di Giotto nel quale si nota che anche quando fa dei trattini *si affretta a farli scomparire sovrapponendovi della tempera liquida;* e *l'uso di una tempera liquida si nota* nella « Tentazione del Cristo » di Duccio e nel quadro del Credi, sempre agli Uffizi; nella « Minerva » di Botticelli, e più ancora nella sua « Venere » e nella sua « Primavera ». Solo nella Madonna (n. 1609 sempre nella Galleria degli Uffizi) la preparazione a tempera liquida è scomparsa sotto un fitto e ripetuto tratteggio e se ne può dubitare. Il Pinturicchio (n. 132 A) del Kaiser Friederik Museum di Berlino presenta anch'esso una preparazione a tempera piuttosto liquida ed una sovrapposizione di trattini; documentazione poi che comprovi l'uso di tempera all'ovo diluita se ne troverà nei quadri di Mantegna, di Fra Angelico, di Memling, al Louvre di Parigi ed in innumerevoli altri quadri, qualora si volessero prolungare le citazioni.

(1) Qualcuno dice che questo colore doveva essere in polvere ma c'è chi asserisce invece che « anticamente si macinavano i colori con l'acqua e poi si stemperavano con i rossi d'ovo freschi emulsionati con l'acqua fresca aggiungendovi a volte dell'albume naturale o dell'albumina per aumentarne la trasparenza » e di fatto con colori così acquosi le sostanze dell'ovo di amalgamano meglio e diventano più malleabili. La frase del Cennini: « sempre tanto rossume quanto colore che temperi » e « che i colori vogliono essere più fini e ben triati sì come acqua » non risolve con precisione il problema tanto è oscura e può accontentare ambi i partiti. Tuttavia ciò non cambia quanto si è detto in proposito. Molti pittori sbattono il rosso d'ovo con 25 gr. d'acqua e poi lo mescolano con i colori precedentemente macinati con sola acqua e ridotti a pasta densa mettendo tanto di queste paste e tanto di emulsione d'ovo. Tali colori così temperati, qualora secchino, non li buttano via, ma reputandoli ancora buoni li risciolgono con acqua e li adoperano.

(2) Come abbiamo già detto si mischiò ad esse delle gomme, delle colle vegetali, della caseina, ecc. Sresero imputrescibili con dell'acido fenico, formalina, borace, acido salicilico, alcol, acido ossalico, ecc. le si resero insolubili più o meno con acido cromico, con biscromato di potassa, e meglio con dell'acetato di allumina; si resero poi facilmente essiccabili e meno putrescibili con dell'alcool, vi ci si aggiunse della cera (sciolta in lisciva e calce) dei balsami, dell'ammoniaca, dell'acido acetico, dell'olio, delle essenze varie, ecc.

la si scioglie in altrettanta acqua e vi si aggiunge molto miele. Tra le tante invenzioni si devono annoverare altri ibridi che alcuni battezzano per pitture a tempera, ma che sono dei miscugli di calce, latte ed olio (1) oppure di lisciva, cera e caseina, oppure di colla acqua seconda di potassa e cera (2) oppure di cera, vernice mastice magra e colla di cui non val la pena di occuparsi e basterà averne fatto cenno.

Si avrà forse ragione di asserire che le sostanze che compongono il rosso d'ovo sono: acqua, vitellina, palmitina, oleina, colestrina, lecitina, cerebrina, alcool, sostanze coloranti, cloruro d'ammonio, solfati alcalini, ecc. e Vibert pensava di ricostruirne le parti utili con caseina, olio d'ovo (3) ed allumina, ma poi egli stesso ha riconosciuto la differenza che corre tra l'ovo chimico e quello naturale ed ha rimesso all'avvenire la perfezione di questa sintesi ritornando all'ovo vero.

Del resto tutti i pratici di tempere sono tutti ben lontani dal riconoscere in altre tempere la medesima natura e l'aspetto della materia che conferisce alla tempera il vero e solo rosso d'ovo.

Vibert aggiunge che noi possiamo introdurre nella tempera di caseina e olio d'ovo della cera a mezzo dell'ammoniaca (4) che trasforma nel medesimo tempo la caseina in colla, e che vi si possono introdurre anche delle buone dosi di resina dissolvendole direttamente nell'olio d'ovo od in essenze, e di fatto tali aggiunte gli conferiscono più potenza. Soggiunge ancora che con resina sciolta in detto olio si ottiene una buona vernice, che si può diluire con petrolio volatile, la quale però ha purtroppo il difetto di essere lenta ad asciugare per la qual cosa volendola usare bisognerebbe trovar modo di riparare il dipinto dalla polvere; e qui sorgono mille dubbi a cui soltanto il tempo e la esperienza possono rispondere.

In ricette antiche troviamo che al rosso d'ovo (5) si mesceva oltre che del latti-

---

(1) Si spegne una piccola quantità di calce e la si diluisce con del latte scremato, vi ci si aggiunge un po' d'olio e molta creta. A questa soluzione se si vuole si può aggiungere un po' di resina (previamente sciolta nell'olio) e poi si mesticano con essa i colori.

(2) In parti uguali fuse sul fuoco.

(3) Si estrae dai torli d'ovo cotti, ben rimestati, poi messi in un sacchetto e spremuti tra lastre di stagno riscaldate. Anche in antico, ma certamente nel Medio Evo era conosciuto poichè lo si trova sotto il nome di « oleo ovorum ». Per estrarne maggior quantità si scaldano i tuorli (cotti) a bagno maria e si sminuzzano finchè la parte oleosa incomincia a separarsi. A questo punto si lasciano raffreddare, poi si mettono in una bottiglia e si coprono d'etere rettificato: dopo 24 ore si decanta e si ripete l'operazione. Le soluzioni eteree così raccolte si distillano per ricuperare l'etere, e l'olio che rimane si filtra a caldo. Anche così filtrato l'olio lascerà depositi di cui non ci si deve servire, irrancidendo presto, va tenuto in piccoli vasi ermeticamente chiusi. Con questo olio d'ovo Vibert ha mesticato i colori come si fa con gli altri olii, non so se con aggiunte o no, ma col quale si ottiene una pittura opaca che io non ho sperimentato, ma che pare dia buoni risultati sia su carta che su gesso, pietra, tela, ecc. Siccome può piacere avere una pittura più brillante e trasparente la Casa Lefranc vende una pasta a l'huil d'oeuf che li modifica in questo senso fino a dar loro un aspetto di vetro.

(4) La cera, come si è detto altrove va sciolta in acqua calda e quando si è liquefatta in essa a mezzo del calore vi ci si aggiungono alcune gocce di ammoniaca, dopo di che raffreddandosi rimarrà liquida e non si solidificherà più; diverrà quindi facilmente amalgamabile agli altri ingredienti. Gli antichi la rendevano solubile a mezzo della calce, ma è assai meglio l'ammoniaca che essendo un alcale volatile porta sempre assai minori reazioni e conseguenze. Si fa osservare che la cera così saponificata perde tre quarti delle sue qualità, ecco perchè è quasi certo che gli antichi non la saponificassero.

(5) Cennini, così minuzioso anche nelle cose secondarie, dice di prendere in mano il torlo d'uovo, pungerlo con un ago e lasciare colare il rosso in modo che non vi sia goccia di albume in esso, nè pellicola. Am-

ficio di fico anche del vino bianco dolce (1) o dell'olio o della vernice oleosa ovvero della cera e della calce per sciogliere quest'ultima. Le ricette dei moderni come al solito contengono gli stessi ingredienti, salvo che sono spesso meno equilibrate meno sane e meno esatte.

Boecklin, tra le molte tempere che sperimentò ne aveva formata una a base di resina (2), di acqua, di olio e di balsamo di copaive, con la quale abbozzava anche a buona pasta. La tempera di Fontanesi se è giusta la ricetta che il Signorini gli attribuisce era composta di rosso d'ovo, di gomma arabica, e d'acqua, nonchè di una certa quantità di alcool e di zucchero; ma i suoi quadri si sono screpolati disastrosamente. De Chirico in un suo libretto fa gran sfoggio di ricette e tra quelle di cui è più soddisfatto ve ne ha una composta di rosso d'ovo, gomma di ciliegio, vernice mastice, essenza di trementina, glicerina e aceto, che l'inventore riconosce non essere così solida su tela come su tavola, ma aggiunge che è necessario verniciare le parti asciutte, riandarci sopra con la pittura mentre la vernice è ancora fresca, se si vuol ottenere un buon impasto; ne descrive una seconda composta dell'intero ovo e cioè del tuorlo col relativo albume (questo sbattuto e lasciato depositare prima di unirlo al tuorlo) misto a due cucchiai

---

monisce che è bene servirsi di rossi d'ovo pallidi poichè quelli troppo aranci dànno un tono leggermente più caldo che influisce sui chiari. De Chirico descrive un'altro metodo che è senza dubbio più pulito e sbrigativo e cioè quello di passare il torlo da una metà del guscio all'altra, finchè lo si sia liberato dall'albume indi di forare torlo e guscio con uno spillo e lasciar colare il rosso in una bottiglietta od al luogo designato.

(1) Già St. Audemar nel XII sec. per diluire il bianco e l'azzurro nelle pitture su pergamena consiglia di usare del vino (temperetur cum vino) ma anche la storiella allegra di Buffalmacco raccontata da Vasari comprova che doveva esser comune l'uso del vino nelle leghe delle tempere. Vino bianco per i chiari, vino rosso per gli scuri. I tedeschi usavano birra. Per impedire all'ovo di putrefarsi usavano però piuttosto l'aceto e per ritardare la rapida essicabilità, del latte di fico o della bava di lumaca. Diversi pittori e fabbricanti moderni per ottenere gli stessi scopi usano del cloruro di calcio, dell'acido fenico, della glicerina, ecc. ma non pare che ne ottengano dei buoni risultati. Alcuni celebri sostenitori della glicerina in seguito di tempo finirono per ripudiarla. A tale proposito dirò che non bisogna confondere il latte di fico, che è un estratto che sgocciola dai rami del fico (oppure quel liquido simile che si può raccogliere dai gambi delle euforbie) con il « latte di fico artificiale » specialità della Wiemarfarbe, il quale ultimo è un medium ottenuto con la saponificazione credo di sostanze oleo-resinose e albume d'ovo a mezzo di alcali o misti ad essenza di trementina ed acqua distillata, poichè tale medium non ha nulla di comune con il vero latte di fico o di euforbia, se non un po' l'aspetto esteriore, quantunque serva a tramutare i colori oleo-resinosi che la stessa fabbrica mette in commercio, in una specie di tempera opaca.

(2) Altri riferiscono che usasse gomma di ciliegio, $^1/_9$ di petrolio, del balsamo di copaive, della trementina. Sull'uso antico della gomma di ciliegio e di susino siamo informati da Teofilo il quale parlando dei colori a olio e riconoscendo che era noioso attendere che essi asciugassero strato dopo strato, consigliava di dipingere con colori misti a soluzioni di gomme di ciliegio e di susino e ne dà la ricetta: Si frantuma una di dette gomme e la si mette con molta acqua in un vaso che si espone al fuoco lieve od al sole finchè si scioglie. Si mescoli bene con bastoncino, si filtri e si macinino tutti i colori con questa soluzione, eccetto il vermiglione, la cerussa, ed il carminio per i quali si deve usare albume d'ovo. Da qui si detrae che nel XII e XIII secolo si conosceva già il modo di dipingere con colori ad olio sopra una preparazione di colori data a tempera. L'uso di tempere o di emulsioni oleose riduce di molto il quantitativo dell'olio, a volte di tre quarti meno di quel che serve per amalgamare i comuni colori ad olio; ecco perchè molti che temono l'ingiallimento degli oli si sono gettati alle emulsioni fabbricando secondo le proprie credenze delle miscele di gomma (ovvero ovo) parti 1, olio parti 1, acqua parti 2 (volendo conservare l'emulsione riducono alquanto la proporzione dell'acqua e mettono 1 parte d'aceto); oppure olio inspessito 1, gomma 1, acqua 2; ovvero 1 d'ovo, $^3/_4$ d'olio inspessito, $^1/_4$ di vernice resinosa, 2 di acqua e un po' di essenza di spigo; oppure ovo (o gomma) trementina di Venezia; ovvero gomma, balsamo di Copaive, acqua; nè mancano ricette in cui si parla di trementina di Venezia, ovo e sapone dolce; di gomma dragante, ecc. ecc.

di olio cotto, ad un cucchiaino di trementina di Venezia sciolta a caldo, di un cucchiaino di sapone di Marsiglia (1) sciolto nell'acqua, di un cucchiaino d'aceto; ma la migliore a detta dello stesso inventore sarebbe quella composta di torlo d'ovo, due cuchiaini d'olio di papavero, un cucchiaino d'essenza di trementina, ½ di glicerina pura, uno d'aceto di vino bianco, uno di acqua messi in una boccetta che si scuoterà con forza fino a formarne un'emulsione. Egli raccomanda di dipingere su tele a gesso su cui sia stata passata una o più mani dell'emulsione che è servita a mesticare i colori. Vi sono altri pittori e fabbricanti che usarono delle tempere composte di olio di noce, albume d'ovo e di gomma, oppure di olio di vernice copale e di colla sciolta in acqua ed emulsionati insieme, di latte misto a resine. di gomma arabica, vernice oleosa; di rosso d'ovo, olio inspessito e acqua; di gomma arabica, dragante, ovo e acquavite; di vernice copale, rosso d'ovo, aceto, miele, ammoniaca; di ovo, aceto, vernice oleosa, trementina di Venezia; di rosso d'ovo, aceto, cera sciolta in essenza; mettendo anche invece di ovo della caseina o della colla, e come emollienti della glicerina, dell'olio di ricino; come antiputridi dell'acido fenico, della formalina, del sublimato, ecc. Variando le dosi più secondo le proprie opinioni e gusti anzichè secondo le necessità esperimentali.

Parlando delle tempere eseguite su tela, il Vasari consiglia di bagnare le tele per di dietro onde rallentare l'essiccamento ed aver tempo di sfumare e modellare con agio (2). Accennando poi agli esperimenti di pittura a emulsione dice che furono abbandonati perchè si staccavano dal fondo. Io che ho seguito con viva attenzione molti pittori che si servono di tempere, speciali, dovrei dire altrettanto perchè le ho viste sempre screpolate, ed a volte quasi sull'istante (3), tuttavia è innegabile che si hanno delle prove troppo convincenti del contrario e tanti quadri che senza dubbio sono a base di tempera all'ovo oleosa, si trovano tuttora di una solidità a tutta prova (4) per cui noi prenderemo il severo giudizio del Vasari non in senso assoluto, ma come un avviso a diffi-

(1) L'antico sapone di Marsiglia era a base di soda vegetale e di olio d'oliva. In genere i saponi sono prodotti per l'azione della soda o della potassa sugli olî e sui grassi. I saponi a base di potassa sono più molli; ecco perchè in genere i pittori a tempera che si servono del sapone preferiscono quelli duri. Le più comuni ricette vengono così composte: Gomma arabica, trementina di Venezia, aceto, sapone e ovo oppure: rosso d'ovo, sapone, acqua, trementina di Venezia, vernice oleosa, aceto; ovvero: ovo, gomma dragante, aceto, sapone, vernici; oppure: ovo, aceto, vernice oleosa, miele, sapone, ecc.

(2) Per mantenere fresco il colore un po' più a lungo si sono inventate persino delle tavolozze composte di una tela e di un panno che si bagnano e vengono tenuti fissi su di un piano di zinco il quale ne ostacola l'evaporazione.

(3) Ciò non pertanto ho notato che gli Artisti non facevano caso, è continuavano a dipingere senza preoccuparsi del domani credendo forse che le screpolature mascherate con gli strati successivi non sarebbero più apparse. Si deve però far notare che molte volte le screpolature che si verificano nelle tempere sono spesso anch'esse dovute al fatto che la superficie secca prima delle parti più profonde, e per evitare ciò, diversi pittori dopo aver dipinto espongono il rovescio della tela al sole od alla stufa, affinchè secchi prima la parte di colore che aderisce al piano di appoggio.

(4) Come le pitture dei Renani, dei pittori della nostra Rinascenza, compreso Raffaello, Tintoretto ed anche Veronese, nonchè quelle di Durer, di Van Dyck, fino ai diversi moderni, tra cui Boecklin le cui opere a base di tempera in gran parte si sono conservate ed hanno l'aria di voler continuare a mantenersi tali; ma tutte queste tempere si può usarle soltanto su tavola poichè su tela andrebbero incontro a certo disastro.

Anche le analisi microscopiche hanno rivelato che tra l'imprimitura ed il colore ad olio o tra la mestica e questo si era usato della colla e della gomma o il bianco d'ovo, del rosso d'ovo, della resina, della colla e dell'olio ed hanno rivelato anche che molti colori non erano così macinati come dice Cennini.

dare sia delle ricette antiche che delle moderne (a meno che non si siano ripetutamente esperimentate), e soprattutto della grande maggioranza delle tempere e dei dilutivi del commercio (1). Devo però riconoscere che alcuni ritratti del pittore J. Noël eseguiti in gran parte con la tempera speciale Muzii, hanno dato un buon risultato, se si può giudicare dal come appaiono dopo 20 anni, da che furono eseguiti e pensando che furono conservati in ambienti non certo i più adatti alla conservazione delle pitture. Questo Maestro che mi seguiva con vivo interesse nelle mie ricerche sulle tempere e sulle varie tecniche, innamoratosi del sistema misto e dello splendore della « tempera brillante » di Muzii, malgrado i miei dubbi su di essa, abbozzava il suo quadro a bianco e nero, con questa tempera speciale sciogliendo i colori nell'acqua (e non nel medium Muzii); (2) poi una volta asciutto verniciava quest'abbozzo con della resina *mastice sciolta in essenza di trementina che faceva fondere lui stesso in un vetro di* fiasco, ed è su tale isolante che poi applicava la colorazione servendosi per questa di colori ad olio sciolti più o meno con vernice da dipingere e da ritocco o con la suddetta vernice mastice, ora a mezze paste, ora a velature; e la materia ha mantenuto il suo splendore e non è ingiallita affatto, sebbene nei tubi e sulla tavolozza i colori Muzii ingialliscano considerevolmente ed in poco tempo. Si devono condannare poi tutte le miscele che contengono sapone, soprattutto se a contatto di esse verrà sovrapposta della pittura ad olio, poichè a contatto degli alcali l'olio si saponifica e nel sapone come nelle emulsioni di caseina e di cera bisogna usarne, siano essi calce, potassa, soda, come è indicato nelle antiche ricette od ammoniaca come nelle odierne. Si lasci ad ogni modo asciugare le tempere che ne contengono e si isolino con uno strato di vernice.

È bensì vero che le conoscenze chimiche attuali porterebbero all'inazione o quasi, se si seguissero fino all'estremo, ciò non pertanto sono pur sempre da tenersi in considerazione e si deve sperimentare a lungo e con grande abnegazione prima di prenderle a gabbo. Anche il « guazzo » è una specie di tempera composta di colori in polvere amalgamati con una soluzione di gomma (gomma arabica, gomma dragante, ecc.) (3). Essa dà una pittura più smagliante delle solite tempere, per quanto ancora opaca, e si può

---

(1) Di cui troppe sono quelle cattive; si pensi che alcune corrodono persino lo stagno dei tubetti che le contengono. La maggioranza di queste tempere screpolano anche in strati sottilissimi per cui nella maggioranza dei casi bisogna evitarle. Tuttavia se ne possono trovare in vendita anche delle buone od almeno di quelle che offrono una materia elastica e vellultata che regge bene le sovrastrutture ad olio. Però soltanto il corso degli anni potrà dire se queste tempere sono veramente buone come sembrano. In attesa di maggior sicurezza ed a solo titolo di prova si può provare quella Fortuny (Venezia) sebbene l'inventore non intenda comunicarne i componenti. Dalle prove a cui ho sottoposto questa tempera è innegabile che si sono ottenuti dei buoni risultati, sia perchè regge perfettamente una colorazione di colori ad olio, sia perchè regge una colorazione di colori oleosi misti con vernice. La comprova la darà il tempo.

(2) Quando si scioglie questa « tempera brillante » utilizzando il suo proprio « medium » si ottiene una pittura che non è lucida come la pittura ad olio, ma che è di forte tono e quindi non è proprio opaca come invece quasi avviene quando la si diluisce con sola acqua. Dico « quasi » perchè mantiene pur sempre un certo brillante attenuato, che la rende ben differente dalle usuali tempere. Anche diluiti con l'acqua questi colori Muzii non hanno l'inconveniente di cambiare di tono quando si asciugano, perchè se ne può giudicare sempre l'effetto come nella pittura ad olio.

(3) Questi guazzi quando sono asciutti si possono soffondere come dei pastelli fregando le tinte con le dita rivestite da uno straccetto, e se ne può eguagliare i campi di colore soffregandoli con pennello bagnato o ritoccandoli con veri e propri pastelli, ecc.

unire benissimo con colori all'acquarello e come questi è quasi esclusivamente usata per dipingere carte, cartoncini e stoffe, sebbene con esso si possa dipingere anche su muro, su tavola e su tela a gesso come provano diversi quadri di Lemoine, Boucher, Robert, ecc.

In genere i pittori per conoscere se i colori hanno una giusta quantità di gomma, ne danno un colpo di pennello sulla mano, e quando il colore è asciutto, se si screpola o scaglia ne arguiscono che vi è troppa gomma, se invece passandovi sopra un dito veggono che il colore si sfuma o si cancella si convincono che ne ha poca.

Per « guazzo » come indica la parola, si dovrebbe intendere una pittura fatta a mezzo di colori in polvere, macinati e diluiti con sola acqua ed applicati su di una parete o tela rese previamente umide con sola acqua (1). Questo « guazzare » difficilmente vien lasciato così a meno che non si sia dipinto su intonaco appena messo o quasi, nel qual caso diventa più o meno un « fresco », ma dipingendo su intonaco secco dopo che è diventato asciutto è necessario fissare questo guazzo spruzzandovi sopra delle soluzioni di colla allungata di acqua o di acqua e latte (2) ovvero con acqua ingommata che lo fisseranno e lo renderanno così una vera e propria tempera.



Ignoto francese del XVIII sec.
Particolare di una pittura a guazzo non ultimata.

Tuttavia siccome il Vasari e tanti altri hanno chiamato « guazzo » la pittura a gomma adottiamolo pure nel senso della parola francese « gouache » cioè di una pittura a gomma, opaca, con uso di molto bianco. Sarebbe meglio dire tempera di gomma o trovare qualche vocabolo per non generare confusioni, ad ogni modo la tempera « di gomma », « gouache » o « guazzo » che dir si voglia, è una pittura che differisce dall'acquarello soltanto pel grado di macinatura delle polveri colorate, per la dose della gomma, nonchè per quella dell'acqua (fig. qui riprodotta).

Tutte le tempere a colla animale, vegetale od a gomma si possono poi verniciare, sia con soluzioni di cera, come diremo quando parleremo dell'encausto, sia con vernici grasse e magre (3). Le tempere a colla animale o vegetale verniciate con vernici oleose

(1) Alcuni anzi precisano che con la biacca e le terre naturali si deve unire delle soluzioni di colla, mentre la terra di Siena bruciata ed il rosso inglese necessitano soluzioni di gomma dragante.

(2) Se il lavoro è grande ci si serve di una di quelle pompe vaporizzatrici che servono anche per scopi agricoli ovvero dei veri e propri vaporizzatori fatti per scopi pittorici.

(3) Quelle a rosso d'ovo o di emulsioni impermeabili anche direttamente, ma quelle a sola colla, riuscendo molto porose ed assorbenti bisogaa renderle impermeabili con delle mani di colletta, sebbene tali tempere, essendo già per sè stesse fragili con una simile incollatura è più facile ancora che si scaglino. Tuttavia nel Ms.

diventano bellissime e restano più solide che con quelle ad essenza, ma le tempere a gomma (guazzi) si stonano e diventano eccessivamente cristalline. Ecco la ragione per cui le miniature su pergamena sono quasi sempre senza vernice. Non è bene verniciare le tempere prima che siano passati sei mesi e soprattutto se sono esse tempere grasse e cioè contenti degli olii (1). A questo punto aggiungerò che non si deve confondere la verniciatura, magari leggera, delle tempere con la brunitura fatta a mezzo di dente di cinghiale o di pietra d'agata la quale dà anch'essa un bel lucido alla pittura, poichè la verniciatura ha altro scopo e altro effetto.

I bizantini verniciavano le tempere con resine sciolte in olii siccativi; i gotici, dopo aver verniciato le opere con vernici ed essenza od a spirito, attendevano che fossero asciutte indi arrotavano questa vernice *con pomice ridotta in polvere sottile* ridandole poi il lustro con tripolo ed olio. Cennini, al paragrafo 155 dice di verniciare la tavola dopo avere riscaldato al sole e tavola e vernice; ed al paragrafo 178 precisa: « Prima *con colla liquida ed un pennello grosso* di pelo si passa sulla pittura a tempera due o tre volte e si lascia seccare per tre o quattro giorni indi si vernicia guardandosi bene di passare la vernice sopra gli ori ». I cinesi dipingono anch'essi con colori temperati in colla di pesce od in colla di riso (2) e sopra vi danno una mano di lacca a mo' di vernice. Circa la combinazione delle tecniche miste di cui abbiamo reso noti alcuni principii quando abbiamo parlato del sistema « a putrido » non è il caso di ripeterci, basterà forse solo aggiungere che alcuni affermano di poter dipingere a tempera oleo-resinosa d'ovo su colore fresco ad olio misto a vernice, ma se ben ricordo, al tempo che facevo tali esperienze, questa composizione screpolava, mentre sul colore ad olio ancor fresco era un po' più solida la tempera classica (a rosso d'ovo e colore in polvere) mista ad

---

del Mayerne si dice che per verniciare la tempera era necessario darle: 1.° una mano di colla liquida di pesce, 2.° un'altra di colla forte ma chiara, 3.° un'altra ancora di colla più densa ed infine 4.° un'altra della medesima. Soltanto al 5.° tempo si doveva distendere la vernice. Ed aggiunge di non stupire se nel passare la colla sulla pittura questa imbianca per via della schiuma che si forma, poichè col seccare ritornerà normale. Si potrebbe verniciare dando al dipinto una mano di olio di spigo e prima che questo volatizzi applicare la vernice ma ciò non è bene. Ad ogni modo le tempere che si ha in animo di velare e verniciare bisogna tenerle molto più chiare nel dipingerle per bilanciare l'inscurimento che produrranno i colori che vi si sovrapporranno ed affinchè possano loro dar lume dal di sotto.

Una vernice per tempera, che fu molto usata, era composta di: sandracca, mastice, abezzo, elemi sciolti, in alcool a cui si aggiungeva un po' di essenza di spigo; ma Vibert inventò una *Vernis a l'eau* (vernice all'acqua) la quale serve, sia a rendere più brillante la tempera, sia a verniciarla, sia ad isolare essa tempera dalle vernici oleose od all'essenza che s'intende applicarvi sopra. Di fatto questa vernice, dopo che è asciutta, diventa insolubile ed impenetrabile per cui presenta anche il vantaggio che qualora si volesse in seguito di tempo togliere la vernice grossa o quella all'essenza, la tempera sarebbe sempre difesa da questo strato intermedio di « vernice all'acqua ». Non è detto di quali ingredienti sia composta, ma nessuna delle ricette date dallo stesso Vibert nel suo noto trattato corrisponde per aspetto, odore e materia alla « vernis a l'eau » posta in commercio. Le ricette del suo trattato sono le seguenti: 1.ª ricetta: gomma *del Senegal sciolta in acqua satura* di borace ed $^1/_8$ di zucchero in rapporto al quantitativo della gomma; 2.ª ricetta: bianco d'ovo sbattuto, lasciato riposare ½ ora e schiumato a cui si aggiunge un po' di zucchero in polvere; 3.ª ricetta: soluzione di sarcollina sciolta nell'alcool, filtrata e decolorata, a cui si aggiungono alcune goccie di glicerina, mentre la « Vernice ad acqua » del commercio è una colla, forse sarcocolla mista ad essenza di mirbana. Una vernice opaca consiste di essenza di spigo, balsamo di copaive, essenza, olio di abete.

(1) Cennini consiglia di verniciarle dopo parecchi anni il che è più sicuro qualora si pensi che l'olio contenuto nell'ovo è poco seccativo e quindi stenta assai ad asciugare bene.

(2) Spesso su carta che rendono impermeabile con olio di Kasci.

acqua su colore fresco anch'esso (in strato sottile) ma questo semplicemente ad olio e meglio ancora su superficie ad olio ed anche oleo resinosa perfettamente asciutta (1); per cui risulterebbe che la solidità della tempera, speciale o no, dipende in gran parte dal letto su cui poggia, cioè se viene applicata su tela, su carta, su tavola a gesso, su imprimiture a bianco di zinco e colla o su mestica ad olio, ecc. Con gran facilità le pitture miste si screpolano e si staccano o prima o dopo onde non bisogna troppo fidarsi del successo momentaneo nè di una fugace apparenza.

(1) Su queste superfici oleose o oleoresinose asciutte e sgrassate (con alcool o con patate, meglio ancora se fregate prima con pietra pomice di polvere fine e poi con alcool) anche se dipinte a buona pasta ma ben asciutte si dipinge benissimo a tempera, anche diluita con acqua avendo cura di usare pochissimo spessore il che è sufficiente per certi effetti poichè la tempera copre bene ed è per questo che la si è usata o si è tentato di usarla. Unendo delle vernice alla tempera si ha una materia solida e di forte adesione ma meno vibrante e più gialla.

Chissà poi infine se quella vernice giallo-brunastra che abbiamo osservato nelle nostre analisi dei quadri, soprattutto fra quelli che vanno dal 1400 al 1500 non fosse basata su questa osservazione portata a principio? Se fosse vero, ciò spiegherebbe molte cose. A me basta avervi accennato.

LA PITTURA AD ENCAUSTO

Oggi giorno si usa chiamare encausto una pittura alquanto opaca eseguita su tela o su tavola o su muro secco con dei colori ad olio diluiti in un liquido composto di cera fusa nell'acqua ragia (1) ma è ridicolo chiamare encausto una simile pittura poichè non si brucia affatto nè tampoco la si riscalda e quindi non ha nulla di comune con l'Encausto, non solo con quello degli antichi romani, ma neppure con quello del Caylus,

---

(1) Pare, secondo quello che riferisce il Prisse d'Avennes, che gli antichi Egiziani mischiassero i colori con cera diluita nella nafta. I moderni invece anzichè nafta o petrolio preferiscono far sciogliere $^1/_4$ di cera depurata in $^3/_4$ di essenza di trementina e siccome molti credono che sia meglio depauperare dell'olio i colori dei tubi, li spremono su fogli di carta asciugante lasciando che questa assorba gran parte dell'olio che essi contengono prima di mesticarli con la soluzione di cera, altri per lo stesso scopo mettono i detti colori in vasetti contenenti dell'essenza di trementina per azione della quale l'olio si separa dai colori; altri dopo averli depauperati dell'olio vi aggiungono delle vernici e delle resine, ecc. poi li diluiscono con soluzioni di cera. Per far questo sciolgono la cera con l'acqua ragia, vi mischiano, sempre a bagno maria, della vernice copale e se nel raffreddarsi constatano che si rappiglia vi aggiungono dell'essenza. Parry formava qualcosa di simile con della resina Elemi, della cera, dell'essenza di spigo e della vernice copale che metteva ad amalgamare sul fuoco con il detto ordine e quando la mistura si era raffreddata mesticava con essa i colori. Con la medesima diluita di acqua ragia ne dava parecchie mani al muro su cui intendeva dipingere lasciando passare almeno 24 ore tra una mano e l'altra e mescolando alla soluzione che serviva per l'ultima mano 3 parti di gesso da doratore ed 1 di biacca. Ma le invenzioni sulla pittura a cera vanno all'infinito, di fatto altri pittori hanno complicato la mistura formandola di olio, litargirio, vernice, mastice e cera; altri ancora dipinsero con una miscela di ovo, cera e colore, ecc. ma o la si semplificasse e la si complicasse diede sempre una pittura che era bensì più o meno a cera ma non encausto.

Dipinti interi o porzioni di dipinti così fatti ve ne fu gran quantità e non solo nel vecchio Egitto ma anche durante tutto il Medio Evo e la Rinascenza avendosene numerosi esempi tuttora visibili ed indubbie prove.

Miscele di cera servirono anche come mordente per applicare la foglia d'oro, per verniciare ed intensificare pitture murali o su tavola ed altro. Ma qualunque cosa si voglia fare della cera a scopo pittorico bisogna che sia autentica e depurata. Essa invece viene falsificata *in mille modi, con talco caolino, paraffina,* stearina, sego, amido, fecola, resina, ecc. (Vedi l'opera del Chercheffski). Per provarla se ne unisce una certa quantità con dell'acido solforico fumante e finita l'effervescenza si riscalda e si lascia raffreddare; se vi è paraffina questa si riunirà alla superficie del liquido. La stearina si scoprirà se si tratta la cera con alcool bollente e quando sciolta vi s'immerge un pezzo di carta di tornasole azzurra che seccando diventerà rossa. Bruciando un po' della cera si riconoscerà se vi è sego pel fumo denso e per lo sgradevole puzzo particolare di questo. Trattandola con una *soluzione di 2 parti di acido solforico in 100 d'acqua,* se vi sono materia amidacee queste trasformate in destrina restano sciolte nel liquido mentre la cera farà crosta. Ma è difficile premunirsi da tutte le sofisticazioni e dalle nocive imbiancature a base di acido solforico, cloruro di calce, tartaro ecc., per cui bisognerebbe comprare dell'autentica cera vergine e purificarsela da sè. Tuttavia il pittore può fidarsi abbastanza di quella che serve a scopo medico e che, se non tutti, molti farmacisti vendono sotto forma di piccole scaglie arricciate. Però siccome non tutti condividono l'entusiasmo per le soluzioni di cera e soprattutto *quando vogliono servirsene per il restauro di antichi affreschi* deperiti e salnitrosi (perchè sanno che si aponificherebbe), hanno inventato delle miscele completamente prive di questo ingrediente.

del Requeno e di tanti altri che tra il XVIII secolo ed il XIX si appassionarono a voler scoprire come fosse condotto il vero encausto degli antichi e ne inventarono dei nuovi.

La pittura a cera non è, invenzione greca nè romana ma forse piuttosto egizia, poichè un antico esempio lo troviamo nel pilastro che si conserva nel Museo Egizio di Berlino il quale risale al 1400 a. C. Cere colorate sovrapposte a dipinti a tempera si riscontrano in altre pitture egiziane per cui se l'invenzione non appartiene al più remoto Egitto vuol dire che è più antica ancora.

Plinio descrive tre modi di encausto (1): il primo consisteva nel disporre delle cere colorate a piccole porzioni secondo quello che si voleva rappresentare e poi le si modellavano fondendole e ritoccandole a mezzo di una spatola e di una punta riscaldate; il secondo modo pare che fosse una specie di pirografia su avorio o su altra superficie ustionabile (legno, osso, ecc.); il terzo sarebbe rappresentato dalle pitture di Roma, Ercolano e Pompei che hanno dato adito a così innumerevoli controversie e interpretazioni e che ancor oggi continuano ad accumularsi, chi definendole ancora veri affreschi, chi semplici tempere, chi pitture miste con sovrapposizioni di cera, chi pittura a resina, chi a sola cera, ecc. (2) traducendo in cento maniere diverse le descrizioni di

(1) I pittori moderni che hanno voluto dipingere in questo modo prepararono con cera vergine, un po' di colofonia e del colore in polvere fusi insieme dei pastelli che poi mettevano su di una tavolozza calda (di porcellana o nickel) perchè fondessero, e con questi dipingevano. Per continuare a modellare usavano dei ferri caldi che facevano scaldare su di un fornello acceso. Ho sentito dire che la Baronessa Van der Hoeven dipinge anch'essa con cere colorate se si può chiamar dipingere il modellare con le dita la forma di un viso e di un paesaggio, per la quale esecuzione è necessaria piuttosto un'abilità scultoria, tanto più che le varie sue cere pare non si possano sovrapporre.

(2) Louis de Montjoiseu nel 1585 s'interessò in modo particolare di queste pitture, e già Raffaello e seguaci devono, oltre che averle studiate, aver tentato di imitarle come provano le Logge del Vaticano; ma le opinioni da allora in poi variarono in campi opposti, così Vasari (1550), Mengs, Brühl, ecc. le dichiararono a fresco, Carcani, Schafthäult, ecc., le reputarono tempere, Müller, Letronne, Overbeck, ecc., le credettero con i fondi a fresco e con le figure ed ornati a tempera, Geiger per pitture a latte e cera, Knierin e diversi altri opinarono che contenessero resine, ecc., ma la maggior parte era sicura che poi fossero state trattate con la « ganosis » e che quindi fossero lucidate a cera a mezzo dei carboni accesi. Le indagini dei chimici moderni variano: alcuni, sia pure con qualche incertezza, concludono che i colori dei greci e dei romani devono contenere una certa quantità di cera altri negano assolutamente la presenza di questa sostanza e altri ancora convengono che nelle pitture pompeiane manchino tracce di cera, ma siccome le si riscontrano nelle pitture di Atene, di Villa Adriana, di Agrigento e di Selinunte, ecc. dicono che la cera venne assorbita o volatizzata dal calore delle ceneri vulcaniche. (CHAPTAL, *Annales de Chiime*, T. LXX, 1809; DAVY, *Philos. transactions of the Royal-Society*, 1815; MINUTOLI, *Erdmanns Journal für Chemie*, T. VIII; LAUDERER, *Ueber die Farben der Alten, Buchners Repertorium für Pharmacia*, T. XVI, 1839; CHEVREUL, *Memoires de l'Academie des Sciences*, T. XXII; PALMERI, *Giornale degli scavi di Pompei*, 1875).

Però Raehlmann su 21 pezzi originali di pitture pompeiane, esaminati allo stato come escono dallo scavo, non ha riscontrato cera, e su altri pezzi campani e romani nè cera, nè altra sostanza organica. Dall'insieme delle sue ricerche si ricava che a volte il fondo della parete è a fresco e del pari la pittura; a volte il fondo e la pittura sono entrambi a tempera; a volte il fondo è in fresco e la pittura a tempera (E. RAEHLMANN, *Über die Maltechnik der Alten*, Leipzig, 1910 e *Uber ältere mikroskopische Untersuchungen*, Tech. Mitt. f. Malerei, XXI, 1904-05) e vedasi A. EIBNER, *Wandmalerei*, München, 1926).

Le figure volanti e le ornative sono spesso dipinte su fondi colorati, ma i quadri quasi sempre eseguiti sull'intonaco lasciato bianco e qualche volta a fresco o almeno incominciati a fresco. Rare volte il fondo è in stucco lustro.

Fra le tante particolarità che si sono riscontrate circa l'uso dei colori presso i Greci e i Romani è provato che la cera veniva di preferenza usata come medium per i colori a grana grossa (malachite, azurite, ecc.) mentre per le terre che si macinavano molto e per tutti i colori di grana fina si usava la tempera o l'affresco, quindi l'uso della cera non appare più come un sistema di pittura generale ma come mezzo per fissare alcuni colori. Pare inol-

Vitruvio e di Plinio e portando testimonianze ed accenni di tanti altri autori spesso con un acume ed una competenza veramente ammirevoli, ma lasciando sempre adito a dubbi, poichè gli assaggi fatti dai chimici su queste pitture hanno contribuito a far cadere tutte quelle opinioni che sembravano le migliori. La verità forse sta in questo, che le pitture così dette pompeiane non sono state dipinte con un solo sistema, ma con diversi sistemi ora isolati ed ora combinati insieme. Molti di questi studiosi ed appassionati ricercatori, essendo nel contempo pittori, si diedero a far delle prove e ad offrirci delle imitazioni rivelandocene i procedimenti; così sappiamo che alcuni, come già il Fabbroni, sciolsero la cera nella nafta, altri alla cera aggiunsero dell'ambra, del cautciù sciolto in essenza di trementina, altri sostituirono l'ambra ed il cautciù con delle resine chiare ed altri ancora mischiarono delle colle, dell'ovo, della calce.

Il Requeno, prima del 1780 quando cioè pubblicò i suoi famosi « Saggi » aveva già preconizzato che tra i procedimenti pittorici usati dai Greci e dai Romani vi fosse quello di colorire le pareti a fresco e di dipingere poi su di esse le ornative ed i quadri con dei colori macinati a colla oppure con colori formati di pastelli a base di cera, colla e colore *fusi insieme e poi macinati e diluiti con acqua*. Egli pensava che questo potesse essere il sistema di Ludio di cui parla Plinio, proponeva delle varianti che consistevano in cera, gomma arabica e polvere colorata, ovvero di cera, rosso d'ovo sbattuto e colore con aggiunte di sarcocolla polverizzata. Macinati i colori col pestarli nel mortaio, misti a *sufficiente quantità d'acqua, dipingeva poi con essi, indi riscaldava il dipinto e lo lucidava*. Era di opinione che questa pittura meglio si adattasse su tavole preparate con una mistura di gesso, colla e cera, le quali gli pareva che dessero persino quella superficie durissima che si riscontra anche nelle tavole del XI e XII sec. Attribuiva grande importanza all'uso della biacca di piombo la quale era quella, diceva, che dava alle tempere encausticate dei romani maggiore splendore e solidità.

Di tutte le imitazioni che ho visto di pitture pompeiane quelle che mi sembrano

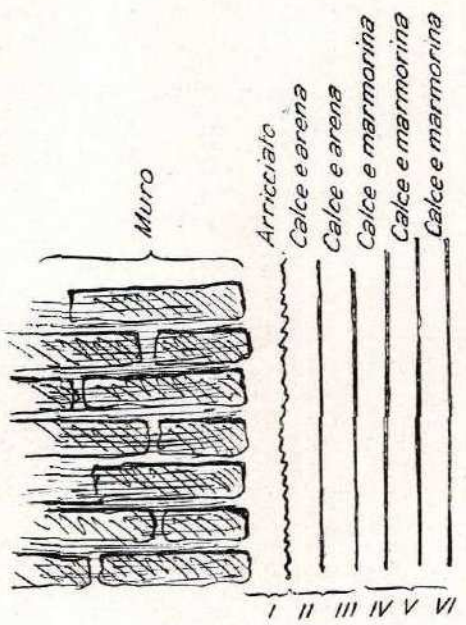
---

tre quasi certo che molte di queste pitture siano state eseguite dando all'intonaco una mano di albume d'ovo misto a polvere di pomice, che di questo albume e di questa pomice se ne sia messa anche nei colori e che dopo aver dipinto si verniciasse il dipinto ancora con albume d'ovo. L'uso del bianco d'ovo a scopo pittorico è documentato da molti classici compreso Plinio (*Hist.*, XXXV, 26). È anche provato che sovente sono a fresco molti dei campi coloriti con cinabro, terra gialla, terra rossa, ecc. mentre quelli azzurri, neri e verdi sono sempre a tempera *poichè tali colori non fanno lega con la calce*. Circa il nero bisogna subito aggiungere che le analisi hanno proprio stabilito che alcune volte è stato dato a fresco ed in quanto ai verdi, quelli di verderame, secondo il Requeno, erano dati con della resina affinchè non si alterassero.

Il lettore forse meraviglierà di questo valore dato all'albume dell'ovo, ma di fatto essa è una materia meravigliosa, sebbene oggi poco apprezzata, perchè di una adesività perfetta e quando è asciutta diventa durissima, impermeabile sebbene elastica come poche altre materie. L'albume d'ovo si adatta a mille usi dalla pittura su seta, su velluto, alla pittura su muro e su tavola, può servire per le dorature, per la verniciatura di tutti i dipinti, compresi quelli ad olio, ecc. In grossi strati screpola, ma in sottilissimi è ottima materia. L'uso del bianco d'ovo misto a creta bianca si trova anche nella preparazione di molte tavole russe le quali venivano anche lucidate fregandovi sopra con l'agata prima di dipingervi e spalmate d'olio bollito e messe al forno.

Interessante sarà anche sapere che nei manoscritti di J. La Begue, secondo riporta la Merrifield, si parla di un medium fatto *di cera e colla ed in un altro punto si dice che con gomma di pino o di abete si temperano* tutti i colori eccetto il minio e la cerussa i quali devono temperarsi con bianco d'ovo. Uguale pratica viene insegnata da Teofilo il quale testualmente dice così: « *Tutti i colori si possono mesticare con gomma di ciliegio sciolta a piccolo fuoco insieme a dell'acqua, ma il minio, la cerussa ed il carminio si devono mesticare con chiaro d'ovo* » e dopo poco aggiunge che: « *Con bianco d'ovo, sbattuto senz'acqua si potevano verniciare le pitture a gomma* ». Vedasi anche il Tom. IX del *Trattato della Pittura* di De Montabert.

le più conformi agli originali, anche per la caratteristica delle scrostature oltre che per quello della materia per sè stessa, sono indubbiamente quelle eseguite dal Prof. Venturini Papari per cui ci soffermeremo ad analizzare rapidamente la maniera che segue per attuarle. Per prima cosa egli cerca di formare l'intonaco su cui deve dipingere imitando esattamente la struttura di quelli antichi, poichè l'incomparabile resistenza ed inalterabilità delle pitture romane le reputa dovute in gran parte alla cura con cui si preparavano gli intonachi. Quelli che descrive Vitruvio erano composti di ben sei strati oltre il rinzaffo: il primo consisteva di una arricciatura di calce e pozzolana il quale era poi seguito da due consecutivi strati composti di calce ed arena sopra i quali si adagiavano altri tre strati di calce mista a marmorina setacciata (1) l'ultimo dei quali sottile come una pellicola (2) (fig. qui riprodotta). Ma, secondo il Venturini Papari, uno dei segreti per cui l'intonaco diventava simile ad una lastra di marmo, si era che nella composizione della calcina si metteva della calcite spatica polverizzata (3).



Costruzione di un intonaco secondo i dettami di Vitruvio.

(1) *La polvere più fina quindi si* mischiava con la calce che formava lo strato che stava sopra, quella più grossa serviva pel primo strato, l'altra per quello che stava framezzo.

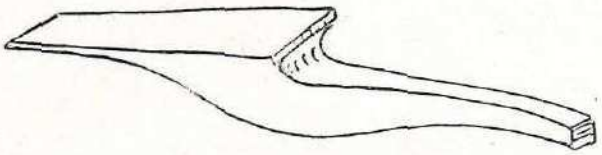
(2) Si noti però che anche allora vi erano degli intonaci cattivi che si sgretolavano e si sgretolano perchè formati di materiale scadente; ve ne erano poi di discreti, economici, fatti anche di due soli strati, cioè di un arricciato composto di calce e pozzolana (o calce e arena) ovvero di un intonaco fatto di calce e polvere di marmo; però i migliori, quelli che resistono tuttora a tutte le intemperie, sono come quelli che abbiamo descritto. Il primo strato che si dava ai muri era composto di calce e pietruzze o mattone pesto (non più grosso di una ghianda) o granelli di pozzolana. L'arricciato si faceva a volte molto alto poichè, sempre secondo Vitruvio, più è alto tanto più sodo e stabile sarà l'intonaco.

(3) La calcite spatica si estrae da ciottoli rivestiti di una incrostazione rosso scuro che nell'interno presentano delle cristallizzazioni coniche o romboidali che variano dal bianco al paglierino. Queste cristallizzazioni percosse si disgregano in granelli scintillanti, i quali granelli pestati e setacciati per tre volte formavano tre gradazioni di polvere che venivano, come si è detto della marmorina, mischiati ai vari strati dell'intonaco secondo il loro grado di polverizzazione (VENTURINI-PAPARI, *La pittura ad Encausto al tempo di Augusto*, Roma, (1928).

Vitruvio accenna infatti a « *certe zolle che hanno delle particelle luccicanti a guisa di sale le quali contuse e macinate sono di grande uso per gli intonaci e le cornici* » ma con questa descrizione non siamo ancora in caso di precisare se si tratta o no di calcite spatica. Il Venturini Papari assicura di avere analizzato delle particelle tratte da autentici intonachi romani e bisogna dargliene merito tuttavia nella casa IV nella Via dell'Abbondanza a Pompei si può vedere *un cumulo di glebe luccicanti* che mi hanno rivelato del gesso naturale. Non va a questo punto dimenticato ciò che abbiamo riferito circa il parere di Plinio sulla pietra speculare e ciò che G. B. Alberti dice di quelle « *vene simili a trasparente alabastro che non sono nè marmo nè gesso, ma di certa natura mezzana... le quali peste e mischiate invece di rena mostrano certe scintille come di splendido marmo* ».

I tre strati di malta comune, generalmente si è notato che avevano ciascuno m. 0,18 di spessore mentre quelli di stucco che contenevano, come si è detto, dello spato calcare oppure del marmo bianco, avevano o m. 008 il primo, o m. 004 il secondo e o m. 002 l'ultimo. Plinio dice che se gli intonaci non hanno 3 mani di calce e arena e due di calce e marmorato non hanno splendore. Di fatto nella casa dei Vettii a Pompei si possono constatare degli intonaci che nell'insieme dei loro strati offrono ben 12 centimetri di spessore e ovunque dove si trovano delle decorazioni lussuose gli spessori degli intonaci sono più alti del normale.

Se non c'era calcite spatica la si sostituiva pestando delle scaglie di marmo che poi venivano setacciate facendone tre gradazioni, riservando la più fine per la pellicola che è l'ultimo sottilissimo strato di questi intonaci complessi (quello cioè che generalmente si colorava) e le altre per quelli sottostanti. Inoltre per dare all'insieme dell'intonaco più densità ed adesione si attendeva che esso avesse preso una certa consistenza quindi lo si batteva con un « baculus » che pare avesse una forma pressapoco simile a quell'oggetto che alcuni muratori si servono ancora oggi nel meridionale (fig. qui riprodotta) dopo di che annaffiando l'intonaco e roteandovi sopra una tavoletta piatta e liscia se ne appianava la superficie. Su questa, mentre era ancora fresca, s'incidevano le grandi riquadrature, ed a queste seguiva la coloritura dei grandi campi che spesso veniva eseguita a buon fresco. Quando si trattava di grandi pareti, diversi pittori lavoravano contemporaneamente in modo che le campiture riuscissero perfette anche usando cinabro (1). Appena il colore era stato assorbito dall'intonaco, servendosi di un cilindro di marmo o di vetro. Siccome usando il rullo è facile sollevare del colore e sporcare o asportare parte della superficie dipinta è molto più sicuro servirsi di una cazzuola alquanto elastica e premere la campitura a pezzo a pezzo avendo cura di ripulire la lamina a ogni colpo. Anche il giorno appresso si riesce a compiere questa operazione e ad ottenere un bel levigato. Ad ogni modo la pratica insegnerà quanto bisogna attendere e quando bisogna o no lisciare. Questa operazione oltre che rendere piano l'intonaco ha la proprietà di fissare meglio il colore anche se dato denso. Le figure e gli ornati si dipingevano poi. Questa è la ragione per la quale, come si è detto nella 1.ª Parte, si nota



Battitore per la calce dell'intonaco.

Ma le trovate dei costruttori romani erano infinite e se anche la loro origine si perdeva nei secoli essi seppero sempre migliorarle, per cui nei muri romani si trova a volte dell asbesto, della pozzolana, delle pomici, ma mai del solo gesso o altro materiale più debole e meno resistente, e se si fabbricavano in luoghi paludosi od in riva al mare formavano delle malte di calce e cocci di terracotta pestati anzichè di calce e sabbia, per orviare all'umido.

(1) Anche nelle analisi chimiche il cinabro di Roma e Pompei al pari di quello di Priene e di Pergamo non presenta cera ed è risultato quasi sempre dato a fresco, meno spesso a tempera, mai a cera, per cui bisogna prendere con cautela quella storiella raccontata da Vitruvio, che un certo Faberio scriba non avendo voluto dare la cera ad una sua casa dipinta di cinabro la vedesse poi annerire ignobilmente. Per quanto Dioscoride e Vitruvio affermino che la cera servisse a difendere le pitture delle pareti in gran numero di esse non se ne trova traccia. Avviene bensì che dei cinabri e vermiglioni lasciati indifesi all'azione dell'aria anneriscano, ma i romani distinguevano due cinabri e il più fino era riconosciuto inalterabile. Circa questi bitumi non è detto che fossero il nostro asfalto di cui non se ne vede traccia ma bisogna ricordare che nei testi classici si parla spesso di un certo « bitume bianco » che a noi è completamente sconosciuto. Per quanto alcuni vogliano sostenere che tali pitture siano sempre a cera, le analisi provano il contrario; però questa cera è nominata con tale insistenza nella letteratura grecoromana che si rimane interdetti sui risultati di questa analisi. Di fatto oltre a Plinio (libri XXI e XXXV), a Vitruvio (lib. VII) ed a Sammonico, Varrone (*De re rust.*, lib. II), Ovidio (*Her. epist.*, VI) che ne precisano l'uso, così Seneca (*Epist.*, 121), Stazio, Ausonio (*Epig.*, XXV), Marziale (lib. V), nonchè Marziano giureconsulto, Sulpicio Severo, Procopio (*Hist.*, 7), Anastasio Sinaita, Giovanni Crisostomo, Basilio, Costantino bibliotecario, Tertulliano, Eusebio, ecc. parlano proprio di pitture a cera, tuttavia bisogna subito aggiungere che le analisi condotte dal Landerer, da Faraday, da Geiger, ecc. sugli intonaci veramente greci riscontrarono, sempre la cera e spesso mista a della resina per cui si deve concludere che tale cera fosse usata ora si ed ora no.

che spesso dove queste sovrapposizioni si sono scrostate esse lasciano vedere intatto il fondo, rivelandosi che esso deve essere stato formato in antecedenza e tutto di una tinta unita, fosse esso rosso, nero, giallo, morellone, azzurro (1) od altro e che i soggetti di figure e di ornamento dovettero essere poi stati eseguiti sopra quando era secco.

L'inventore di questo sistema di dipingere sarebbe stato Ludio di cui Vitruvio assicura che lavorava in modo piacevole e per poco prezzo perchè sostituiva la colla alle gomme, alle resine ed ai bitumi sino ad allora usati dai romani (2). Detta colla (3) mista a della cera punica (4) e a della calce spenta (5), veniva mesticata con i colori in polvere, formando delle manteche che si diluivano più o meno con acqua secondo i casi.

---

(1) Ricordare che il nero e l'azzurro erano dati sempre a tempera; ma ciò non cambia l'asserto che il fondo venisse campito per primo (anche se a tempera) e che le ornative seguissero dopo. Nella tomba della pittrice di S. Medard des Près si è trovato una miscela che sembra fatta di cera, olio e color nero, la quale forse rivela un altro sistema di pittura (CHEVREUL, *Memoires de l'Academies des Sciences de l'Institut de France*, T. XXII).

(2) Perciò si dovrebbe dire variante e non invenzione e tanto più in quanto il frammento di pittura dell'Epoca Repubblicana trovato, come si è detto sull'Esquilino presenta troppe caratteristiche affini con queste pitture dell'Epoca Imperiale per potere dare a Ludio il titolo d'inventore. Il Requeno tra l'altro dice che « *facendosi l'encausto sopra una pittura a tempera la cera non farebbe un corpo medesimo coi colori, come si fa l'encausto sopra la pittura fatta col mastice o altre gomme resinose* ».

(3) Ricavata facendo bollire lungamente le orecchie ed i genitali dei buoi (cioè la Taurocolla d'oggi) ma non era il solo glutine conosciuto da questi pittori poichè pare si servissero anche dell'ovo di cui da lungo tempo si conoscevano le proprietà adesive; e gran parte delle pitture pompeiane, come si è detto, pare che fossero eseguite con l'albume di esso.

(4) Questa « cera punica » consisteva in cera vergine, quella gialla come si ricava dai favi, esposta all'aria e poi fatta bollire in acqua di alto mare e mentre bolliva la si spruzzava di poco nitro. Come si può provare con i testi alla mano questa cera non era emulsionata ma semplicemente depurata e imbiancata (vedi Plinio, Galeno, Dioscoride, Vitruvio o più semplicemente i *Saggi* del Requeno che di tutti cita i punti interessanti). Chi volesse fabbricarla da sè, invece di acqua di alto mare, potrebbe usare dell'acqua salata nelle proporzioni di 4 di acqua e 1 di sale di cucina. Il fiore di questa cera (cioè le parti più bianche che si toglievano col cucchiaio) si passava in un vaso di acqua fresca. Così s'induriva se ne potevano raschiare le scorie e per renderla sempre più chiara e pura si rinnovava l'operazione altre due o tre volte, dopo di che si esponeva su gratticci di vimini all'aria e alla luce sia di giorno che di notte. Per poterla maneggiare meglio si risciogliеva la cera entro acqua e col fondo di un pignattino freddo si toccava la superficie in ebollizione. La cera raffreddandosi formava delle specie di ciambelle che permettevano di essere infilate entro una cordicella e di poter essere così esposte al sole coperte di una tela che impedisse loro di scigoliersi e di impolverarsi. Volendo una cera ancora più bianca dopo questa esposizione al sole la si ribolliva nuovamente in acqua marina per la quarta volta. Gli Egiziani dovevano già avere perfezionato un sistema per rendere solubile la cera poichè in papiri del 1300 a. C. si legge: « prendi cera che sia solubile nell'acqua.... » e da Sereno Sammonico che viveva nel II sec. a. C. sappiamo che la si rendeva solubile sciogliendola in ranno; ed Ezio (VI sec. d. C.) parla di cera mista ad olio di noce.

In altri libri latini poi si trovano accenni che parlano di cere miste a balsamo di abete (o di cedro del Libano) e colore; ma ciò non deve trarre a delle conclusioni affrettate benchè se ne debba tener conto e ricordarlo. I nostri medioevali si servivano anch'essi di ranno di cenere per emulsionare la cera proprio come facevano i Bizantini, i cui pittori amalgamavano anche l'oro con la cera; ma di essa pare si servissero soltanto come lega per alcuni colori, non per tutti, al pari degli Egiziani e dei Romani. Ad ogni modo nel Trattato del Monte Athos si parla di questa maniera di emulsionare la cera ed altrettanto si trova nel Ms. di Lucca e nei libri di Sereno Sammonico. E già che ci siamo aggiungerò che Plinio nel lib. XXXIII, cap. 7 precisa che la cera veniva liquefatta mista a dell'olio. Per emulsionare la cera i moderni fanno più presto: mettono sul fuoco gr. 100 di cera in gr. 100 di acqua e quando la cera è sciolta vi lasciano cadere lentamente alcune gocce di ammoniaca, poi abbandonano la bottiglia aperta affinchè l'ammoniaca volatilizzi e dopo qualche giorno se ne servono per mesticare i colori. Volendo ottenere una simile cera emulsionata con la glicerina, invece di acqua si mette della glicerina. Non è bene emulsionare la cera a mezzo della soda e della potassa.

(5) La piccola quantità di calce spenta macinata finamente serviva a sgrassare la colla e a dare forza di adesione ai colori.

Questa specie di tempera scorrevole usata su tali fondi non presentava neppure la difficoltà che procura l'assorbimento quasi istantaneo del colore quando si dipinge su intonachi non ben lisciati; ed in mano a dei tecnici consumati come erano i pittori romani ha dato delle meraviglie.

Terminata la pittura, ed asciutta, la si encausticava seguendo i dettami di Vitruvio il quale nel lib. VII, cap. IX dice che bisognava spalmare tutta la superficie colorita e dipinta con della cera punica sciolta al fuoco insieme a un poco d'olio e poi passare lungo la parete un bracere che riscaldando la cera la facesse sudare, penetrare ed eguagliarsi; infine con una candela in una mano ed un pannolino nell'altra la si strofinava per dargli il lucido.

Si attribuisce a Ludio anche un altro metodo di dipingere, il quale consisteva nello stendere sull'intonaco asciutto e liscio una mano generale di un composto di paretonio, di cera, di colla e di calce spenta (1), e su questo strato sottile, perfettamente liscio e ancor fresco si dipingeva con i medesimi colori che usava nel primo metodo: quindi l'encausticava e lo lustrava come s'è detto sopra (2).

---

(1) Il paretonio era una specie di terra bianca la quale non si trova più oggigiorno per cui si deve sostituire con scagliola e magnesia usta in piccole dosi. In mancanza di meglio si può usare del bianco di Meudon sapendo da Plinio che il paretonio veniva adulterato ai suoi tempi con creta cimolia cotta e rassodata. Il paretonio pare avesse anche la facoltà d'indurire le calci e che misto a vetriolo servisse a dare l'imprimitura delle tavole che dovevano servire per dipingervi sopra.

(2) Alcuni studiosi credettero che le pitture pompeiane fossero degli « Stucchi lustri » di cui trovarono diverse ricette anche nei trattati della Rinascenza ma non contenti ne cercarono ancora altre e ne inventarono di nuove. Così ci dissero che l'intonaco di calce ed anche di gesso o di calce e gesso vien dipinto con colori misti ad una soluzione composta di un uovo, 50 gr. di latte di calce, 15 gr. di fiele ovvero di colla di caseina parte 1, vernice copale parte 1, acqua di calce 1, un bianco d'ovo, fiele ½ parte; si dà anche all'intonaco una mano di sapone-cera ed acqua mentre sono ancora caldi, indi con una cazzuola calda lo si liscia. A pittura asciutta vi passano sopra della cera ovvero della cera e resina, la fanno trasudare con carboni accesi (anche con un ferro caldo da stiro), poi gli danno il lucido con un panno di lana. Si dipinge anche con colori macinati con acqua, sapone e calce spenta, indi con ferro rotondo caldo si lucida. L'ultima ripulitura si fa con cera sciolta in acqua ragia a cui si è aggiunto una piccola quantità di olio.

Un'altro metodo è il seguente: su di uno straterello di calce e polvere di marmo a cui si è mischiato il colore che si desidera si dipinge con altri colori ciò che si vuole, poi, con una cazzuola pulita, si liscia. Volendo ritoccare si usano colori macinati in acqua di calce a cui si è unito un po' di fiele. Quando i colori non si lasciano più facilmente asportare, si liscia di nuovo con la cazzuola e poi si applica una soluzione di acqua bollente, cera, sal di tartaro e sapone tagliuzzato. Si riliscia la superficie con la cazzuola e, quando è asciutta, si lucida.

Vi è anche il sistema di dipingere con i colori a calce, poi si dà una mano di olio caldo e si liscia, indi si dipingono le ornative a tempera mista a calce, e poi gli si dà la cera e si lucida.

Pare si ottenga anche un buon stiucco lustro applicando al muro uno straterello di gesso e colore e poi che è asciutto lo si pulisce con pietra pomice, indi con tripolo ed un pezzo di feltro. Fatto questo lo si imbibisce di una emulsione di acqua sapone ed olio e fregando vigorosamente gli si dà il brillante.

Gli stuccatori milanesi secondo quello che riporta l'Hittorf formano sul muro un fondo di stucco di calce e di polvere di marmo che poi permeano ben bene passandovi sopra per 2 o 3 volte un'acqua mista di sapone e di calce. Su questo fondo si dipinge con colore diluito nell'acqua e dopo che la pittura è asciutta si *copre il tutto con una miscela composta di* $^2/_3$ *once di cera e 6 once di sapone fusi al fuoco e diluiti con due* bottiglie di acqua con una specie di cazzuola a dorso arrotondato. Sebbene il ferro sia freddo il movimento di rotazione che gli s'imprime produce un calore e sostituisce la causis.

Il metodo Veneziano consiste nel dare 3 strati di calce e polvere di marmo. Sul terzo di applicano i colori e con cazzuola calda si liscia la superficie. Quando è asciutta la si lucida con cera sciolta in acqua ragia.

Ma non val la pena di continuare a dare altre ricette di metodi che si possono sostituire con altri migliori e basterà avervi accennato alla meglio. Ciò che invece è importante ricordare si è che terminata la pittura ed encaustata onde difenderla dalla polvere e dargli un perfetto lucido la si spalmava di una certa vernice (non si dimentichi a questo punto la famosa vernice nera usata da Apelle) e si dice che anche questa vernice venisse poi encaustata.

Qualche ricetta della fine del 1700 e del principio del 1800 si avvicina a quest'ultimo metodo.

Il Requeno tentò pure d'imitare gli altri sistemi greci e romani provando a fondere 7 parti di cera mista a 4 parti di pece greca (ovvero 2 di cera e 5 di mastice) e appena fuse le immergeva in acqua fredda. Questa composizione risultava di facile attrito e la si macinava lungamente coi colori in polvere e con acqua, però riesciva migliore se pestata in un mortaio. Con essa (1) dipingeva come si fa con la tempera servendosi come piano di appoggio di tele o tavole preparate a gesso oppure spalmate di una miscela di cera, pece greca e biacca fuse insieme. Asciutta la pittura la si scaldava fortemente finchè le tinte si fondessero tra loro formando un tutto solido con la tela o con la tavola che faceva da letto. Una mano di cera (o di mastice e cera fusi insieme) data a tutta la superficie permetteva, una volta asciugata, riscaldata e fregata, di ottenere quel bel lucido che tanto desiderava. Una seconda esperienza da lui fatta fu quella di scaldare 3 parti di sapone bianco e 1 di cera entro un po' d'acqua e di mischiare questa emulsione, quando era raffreddata, con tutti i colori. Terminata la pittura la si esponeva al calore di un fuoco che univa i colori senza guastare il disegno.

Il Requeno si servì anche dei colori misti a cera e mastice che applicava suddividendoli, sfumandoli e lisciandoli a mezzo di stili metallici e di spatole di varia grandezza tenuti sempre al caldo, ma non fino al punto di scottare (2). Il lavoro a stiletto dice che presenta qualche difficoltà al principio ma poi ci s'impratichisce subito e diventa abbastanza facile. Quindi anche in questo particolare si comprova ciò che dice Seneca: « *Mi meraviglio della celerità con cui il pittore passa dalla cera al ritratto e dal ritratto alla cera* ».

Un'altro sistema del Requeno consisteva nel far bollire in una pentola nuova 3 libbre d'acqua, 3 once di gomma arabica, 2 once e mezza di cera bianca. Dopo la bollitura lasciava raffreddare la miscela, bucava la crosta e ne travasava l'acqua della quale si serviva per macinare i colori. Prima di macinarli faceva fondere 5 parti di mastice con 2 di cera e con questa, con l'acqua suddetta e con polveri di colori formava la materia da dipingere. Se era necessario diluire i colori bagnava il pennello nell'acqua di cera e gomma, e appena ultimato ed asciutto il quadro vi dava sopra una mano di cera sciolta al fuoco. Però, si deve osservare che di questa cera ne dava fino a metà del dipinto, perchè nel riscaldarla col bracere essa scendeva grado, grado, e copriva il tutto. Raffreddata che fosse strofinava la superficie con pannolino fino ad ottenerne il lucido desiderato.

Sapendo forse che Plinio e Polluce avevano detto che i pittori romani usavano molto

---

(1) A proposito di mortaio scriveva che: « usando i suoi metodi se ne sarebbe subito constatata l'utilità » figuriamoci quindi come sarebbe stato felice se avesse saputo che nella tomba romana di S. Medard des Près si è trovato un bellissimo mortaio!

(2) Per queste operazioni è necessario servirsi di una tavolozza metallica che si possa riscaldare e tenere al caldo, come pure di uno scaldino fatto in modo che possa far fondere facilmente la pittura, pel quale si userà carbone di bragia il quale non emana più quei gaz asfissianti che sviluppa il carbone comune e che riuscirebbero dannosi all'operatore. Ad ogni modo molti si servivano con vantaggio di una lampada a spirito.

la sarcocolla (1) pensò di fondere sarcocolla con cera e quando questa miscela si era raffreddata nell'acqua fresca ne prendeva alquanta e la pestava in mortaio con acqua sino a farne una manteca e con essa macinava i colori che nel dipingere stemperava con acqua. Asciutto il dipinto lo riscaldava col fuoco. Dipinse pure con colori formati di: 2 di mastice, 5 di pece greca fusi con colori in polvere. Raffreddato questo conglomerato lo pestava con acqua, vi aggiungeva del pastello di sarcoccolla, e dipingeva. Le tinte malmesse le toglieva con acqua e le rinnovava. Con i medesimi colori molto diluiti riusciva anche a scrivere e fissava queste scritture a mezzo del caldo.

Di regola fondeva prima le resine poi vi immetteva la cera. Con molte di queste pitture, quando passava all'operazione di lucidarle, badava bene a non riscaldarle troppo, per non portar via il colore. Riscaldava sempre dall'alto in basso e volendo togliere uno strato, a mezzo di pannolino e candela faceva scomparire la parte che desiderava distruggere.

Molti altri pittori si sono dedicati alla pittura a cera, e anch'essi hanno compulsato i libri antichi e moderni per poter creare dei dipinti non solo belli di colore ma resistenti al tempo; però, per quel che ho visto, e per quello che ne so, con poco seguito e con poco successo, ad eccezione di coloro che, come ho detto, si servirono dell'encausto a solo scopo di vernice per tempere murali.

Il Caylus aveva adottato quattro sistemi di encausto. Il primo consisteva nel mescere la cera coi colori facendoli poi sciogliere in uno scodellino messo nell'acqua bollente ed al momento di applicarli su di una tavola precedentemente spalmata ed impregnata di cera.

Il secondo sistema era di far fondere le cere colorate dentro dell'acqua bollente, poi di batterle con una spatola d'avorio finchè l'acqua si fosse raffreddata. L'amalgama di cera che sormontava la raccoglieva in un ciotolino in cui attingeva per dipingere. Il terzo di questi sistemi era ottenuto col dipingere su di una tavola precedentemente incerata con colori macinati in semplice acqua o temperati con acqua gommata e affinchè questi colori acquosi potessero far presa su la superficie grassa della tavola incerata la spolverava con del bianco di Spagna. Una variante di tale sistema era data dal dipingere sulla tavola e quando la pittura era finita ed asciutta la si spalmava di cera (2). In tutti e quattro i casi dopo aver approntate così le pitture le si riscaldavano con un bragere in modo che le cere fondendosi fissassero il colore e gli dessero quella potenza che è la caratteristica dei dipinti a cera.

Bachelliere invece faceva un'emulsione di cera in pochissima acqua saturata di alcali di tartaro e con questa mesticava i colori a mezzo dei quali egli dipingeva; indi per dar lustro alla pittura la riscaldava nella maniera che già si sa.

---

(1) Sarcocolla è una gomma granulosa di cui si deve scegliere quella più chiara. È certo che i pittori greco-romani l'usassero ma Plinio stesso (*Hist.*, XXIV) c'informa che essa inscuriva molto con l'andar del tempo e che la si sofisticava con l'incenso. Il Requeno precisa che anche l'encaustatura la inscuriva e perciò preferiva ad essa la resina mastice o l'incenso.

(2) Per ridipingere una pittura a tempera già incerata, bruciata, lucidata, la si lavorerà ancora e sempre con colori a tempera di colla o di gomma, che si copriranno a loro volta di una sottile mano di cera, la quale ancora va fusa e lucidata. Volendo ridipingervi ancora si alterneranno gli strati di tempera con strateretti di cera fino a lavoro perfetto.

Castellani dipingeva con colori macinati all'olio d'olivo su di uno strato di cera e poi li seccava anche lui per via di calore. Altri pittori si sono serviti di bastoncelli composti di resina, olio, cera e colore che adoperavano come spece di pastelli ritoccando e fondendo il proprio lavoro con una spatola; altri di colori misti a cera, olio grasso (siccativo) e balsamo, in modo da non aver bisogno di fuoco, ecc.

Fabbroni invece pensava che il miglior veicolo per i colori a base di cera fosse la nafta, perchè credeva che essa scomparisse senza lasciare traccia dì sè.

L'encausto del Ridolfi consisteva nel passare al tessuto od al muro due ovvero tre mani (1) di una soluzione composta di cera parti 1, olio di rosmarino parti 3 (2), vernice di copale parti 1. Tra una mano e l'altra lasciava correre 24 ore indi riscaldava tutta la superficie per farne evaporare l'olio essenziale del rosmarino (3). Con la medesima soluzione mesticava i colori, li metteva in vasetti sovrapponendovi altro olio essenziale e con essi dipingeva. A lavoro compiuto stendeva sopra di esso col pennello della cera sciolta nell'alcool che allungava con acqua, poi scaldava la superficie e strofinandola con pezzuola ne cavava il lucido. Però non pare che queste pitture riuscissero così resistenti come se l'aspettava l'inventore.

Anche le dosi di cera che si devono combinare con i colori dovrebbero essere regolate in rapporto alla qualità dei colori ed il Caylus ha per questo formulata una tabella che riassumeremo così: con 30 parti di bianco d'argento bisogna unire 18 di cera; con 90 di vermiglione 40 di cera; con 30 di lacca 45 di cera; con 30 di ocre o terre 40 di cera; con 30 di bleu di Prussia, 60 di cera; con 30 di oltremare, 30 di cera; con 30 di smalto, 15 di cera; con 30 di nero avorio, 40 di cera. Come si vede la lettura dei testi antichi ha dato anche qui luogo a molte differenti supposizioni ed a mille interpretazioni i cui sostenitori si sono non solo combattuti a parole, ma hanno cercato di comprovare i loro asserti con esecuzioni pratiche, tanto il fascino della pittura antica li aveva entusiasmati e tanto grande era il desiderio di trovare una maniera di dipingere sana, di facile attuazione e che permettesse di usare tutti i colori (4). Purtroppo di tante invenzioni ben poche sono quelle che si possono ammirare anche perchè molti parlano assai ma sperimentano poco. Tuttavia ve ne ha di utilissime e di belle, per cui termineremo il capitolo con il consiglio dato dal Burns, il quale diceva di avere dipinto a cera

---

(1) Tra una mano e l'altra lasciava passare almeno 24 ore.

(2) L'olio essenziale di rosmarino preparato di fresco è un liquido incolore, ma facilmente ingiallisce e s'inspessisce col tempo, per cui lo si dovrebbe usare appena distillato e meglio ancora non servirsene affatto soprattutto nella pittura ad olio essendo una delle cause dei terribili imbrunimenti che si osservano in certi quadri. Lo si froda inoltre facendo passare dell'essenza di petrolio o di trementina sulle foglie di rosmarino, ma queste frodi si possono riconoscere facilmente poichè si dissolvono con difficoltà nell'alcool a 80 (quella del petrolio poi la si risconosce anche per la fluorescenza).

(3) Aiutava anche l'evaporazione dell'olio essenziale col riscaldare la pittura. Egli la riscaldava per poterla inoltre ammorbidire e ritoccare. A questo scopo si era fabbricata una macchinetta che aveva un fornellino di sotto il quale riscaldava un serbatoio che conteneva dell'olio di spigo o di rosmarino i cui vapori uscendo da dei forellini riuscivano ad ammorbidire la pittura ed a far sì che essa diventasse idonea a ricevere altri colori.

(4) Gli antichi erano forse pervenuti ad inventare l'encausto perchè con la cera potevano usare anche quei colori che risultavano difficili ad applicarsi su fondi cretosi e misti all'acqua (Plinio, Cap. XXXV) quali gli smalti, l'indaco, l'orpimento, la porpora, la cerussa, l'appiano.

e con successo, ma che essendosi accorto che questa fissa la polvere, la verniciò con della copale all'olio. La stessa precauzione troviamo accennata nel libro di Ezio (fioriva nel VI secolo dopo C.) che appunto avverte di verniciare le pitture a cera con olii essiccanti onde preservarle dal sudiciume. La cera spesso irrancidisce e se contiene troppo nitro altera i colori se non è ben depurata secca male ed anche se depurata e mista a resine o gomme non secca mai abbastanza ma « i fautori della cera non lo vogliono mai ammettere » dice il Forni però ben verniciata resiste bene. Avendo già notato nelle pagine precedenti che anche gli antichi greci ed i romani difendevano le loro pitture ad encausto con varie sorta di vernici e che anche nei ricettarî medievali troviamo l'uso di spalmare leggermente di olio le pitture dipinte a cera non è vi più alcuna ragione di insistere su questo particolare.

LA PITTURA AD ACQUARELLO

Aggiungerò qui alcune brevi nozioni sull'acquarello e se ad alcuni sembreranno insufficienti faremo osservare che anche per questo genere di pittura valgono molte di quelle pratiche e di quei principî che servono per gli altri sistemi, cioè per quelli ad olio, a fresco, a tempera, e quindi sarebbe inutile dilungarci su cose già note.

Come ognuno sa, l'acquarello è una pittura eseguita con colori in polvere misti a gomma (1) i quali diluiti con acqua (2) vengono applicati su carta bianca, su avorio,

---

(1) I colori devono essere molto macinati ed uniti a non troppa gomma, perchè devono fissarsi bensì ed essere accesi di tono per quanto è possibile, ma devono anche sciogliersi facilmente e non a fatica.

Vi sono in commercio dei colori ad acquarello molli che si vendono in scodellini di porcellana od in tubetti di stagno e ve ne sono di quelli solidi e messi in vendita sotto forma di tavoletta. Oggi si preferiscono quelli molli perchè si sciolgono più facilmente, ma la glicerina, il miele e lo zucchero che essi contengono attirano le mosche e l'umido, quindi sarebbe meglio ritornare a quelli in tavolette o fabbricarli da sè come fanno alcuni. Certi mercanti formano gli acquarelli con destrina e polvere di colore, ma si è notato che i colori si alterano.

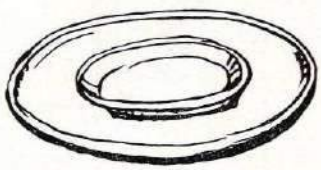
La glicerina si adopera ogni qual volta si voglia mantenere umidi e freschi i colori.

Il miele era usato anche dai miniatori egiziani insieme al bianco d'ovo ed alla gomma, e lo era anche dai nostri medievali, dagli armeni e dagli indiani. Vitruvio precisa che i colori che asciugano presto si stemperavano con un po' di miele, per cui coloro che intendono servirsi dello zucchero e del miele nelle tempere e negli acquarelli, sarà bene che aggiungano all'acqua che serve per sciogliere le tinte una soluzione leggera di colloquintida onde evitare che le mosche vadano a insudiciare il dipinto. Adoperare ad ogni modo del miele purissimo e chiaro, fatto cuocere a fuoco debole, ed accuratamente schiumato. Aggiungere acqua e lasciarlo schiumare, raffreddare, e unirvi del bianco d'ovo dilungato con acqua, od un po' di colla.

(2) Acqua pura, meglio se distillata ed averne poi vicino un gran vaso nella quale si risciacqueranno accuratamente i pennelli per evitare le tinte sporche e le miscele dannose. Per questa ragione anche gli stracci in cui si asciugano devono essere di bucato e non sporchi di colore o di polvere.

Le tinte sarebbe bene che fossero formate prendendo col pennello un po' di un colore metterlo ad un qualunque punto della tavolozza; sciacquare il pennello e prendere un po' di un'altro colore e metterlo in vicinanza della prima presa o mischiarlo con essa e così via; sciacquando però sempre il pennello per avere i colori di base sempre puri.

Le tavolozze su cui si diluiscono i colori e si mescolano sono generalmente in lamiera di ferro smaltata di bianco, ovvero sono di porcellana ed hanno più o meno la forma delle solite tavolozze ma se ne sono usate anche di forma poco comune ad esempio la presente a guisa di piatto la quale senza dubbio è molto pratica, il centro servendo da vaso dell'acqua ed il largo piano circoscritto dall'orlo rialzato, per stemperare e formare le tinte nonchè ad impedire che colino nell'acqua o fuori. Molti formano la tavolozza con un cristallo posto sopra un foglio di carta bianca e ciò è anche bene perchè i colori si vedono distintamente.



Piatto-tavolozza per pittura ad acquarello.

su pergamena, su seta, ecc. (1). Se si tratta di carta questa deve essere di ottima qualità qualora si voglia ottenere dei buoni effetti, e sebbene si possa dipingere su qualunque pezzo di carta è innegabile che con carta fabbricata espressamente per acquarello, si ottengono delle tinte vivaci e di bel tono, mentre con le carte comuni non se ne possono avere che di tendenti al grigio, sfiatate e sporche (2). Affinchè una carta da acquerello possa dirsi ottima è necessario ch'essa sia solida, bianchissima, fatta di puro straccio e ben pressata (3). In quanto alla granatura questa può variare secondo il gusto dell'artista. Carte lisce sono indicate per coloro che rifiniscono molto mentre le ruvide sono più adatte per una pittura larga e compendiaria. Si può bensì lavorare direttamente su di un block oppure sulla carta fissata ad una tavoletta a mezzo di puntine ma non vi è acquarellista il quale esegua un lavoro serio senza stenderla su di un telaio (che è più leggero da portare) o su di uno stiratore applicandovela in modo che risulti perfettamente piana, poichè le ondulazioni impediscono una buona esecuzione. Vi sono taluni che pensano sia meglio bagnare tutto il foglio di carta, poi metterlo disteso tra un panno intriso di acqua affinchè s'inumidisca perfettamente anche in profondità e quando è proprio totalmente inumidito distenderlo su di uno stiratore (o altra tavoletta purchè liscia, spessa e bene stagionata), e con delle striscie di carta plasmate di colla (4) fissarlo alla tavoletta e lasciarlo stirare ed asciugare da sè. Altri invece non credono che sia bene inumidire tanto la carta per timore che essa perda l'incollatura e diventi troppo permeabile e assorbente, quindi la passano leggermente con una spugna soffice intrisa d'acqua e si guardano dal fregare.

Di fatto su di una carta troppo assorbente il colore si sfiata, diventa debole, ed ecco perchè si evita di dargliene l'occasione. Un maestro dell'acquarello, il Carlandi, suole anch'egli bagnare così la carta e adoperare un telaio rivestito di leggero mussolo tenuto ben stirato da chiodini. Su tale telaio fissa la carta a mezzo di puntine. Il mussolo *non è messo per tenere più a lungo umida la carta, ma per difenderla e reggerla.*

---

(1) Alcuni dipingono anche su superfici fatte di gesso da doratore misto a colla (che si può anche applicare al muro) o su piani di resina e bianco di zinco fusi ed appianati. Altri su tavolette, avendo cura di rendere atto il legno a ricevere i colori all'acquerello dandovi sopra una mano di bianco d'ovo il quale essendo incolore non tinge affatto il legno pur rendendolo impermeabile.

(2) Oggi i fabbricanti mettono nella pasta che serve a formare la carta delle soluzioni di resina, di cellulosa, ecc., che la rendono meno assorbente e danno alla superficie più splendore e resistenza. Vi sono anche qui dei segreti di fabbrica e certe carte sono di una bellezza direi insorpassabile. Alcuni rendono più adatte le carte comuni soffregando sul foglio della polvere di sandracca finissima a mezzo di uno straccetto, poi tamponandovi sopra con spugna imbevuta di soluzione d'allume e gelatina altri semplificano l'operazione bagnando il foglio di sola soluzione di allume che come si sa rende insolubili le colle e le gomme.

(3) Le carte molto pressate lasciano togliere tutto il colore, le carte poco pressate essendo più assorbenti ne rilasciano poco. Non si deve scambiare il termine pressato con quello di cilindrato o satinizzato con i quali si definiscono le carte lisce, perchè carte pressate possono essere anche quelle a grana grossa e a superficie ruvida.

(4) Striscie larghe tre dita ed incollate di pasta di farina poste in modo che prendano per metà il foglio di carta e per metà il legno della tavoletta o stiratore che sia. Asciugando si vedrà che queste striscie trattengono la carta tutt'intorno per gli orli e permettono così ad essa di stringersi omogeneamente in tutti i sensi e di dare così una volta asciutta, un foglio perfettamente stirato e teso come una pelle di tamburo.

Un sistema più sbrigativo è quello di piegare tutto intorno il foglio per circa un centimetro e d'incollare questa piega, poi con spugna si bagna la parte non incollata e si distende l'intero foglio sulla tavoletta pressando affinchè la colla aderisca perfettamente. Asciugando la carta si stenderà in modo liscio e piano.

Il foglio, che quando lo si incolla sarà tutto a onde e pieghe, una volta asciutto risulterà teso e piano in modo perfetto e sarà pronto all'uso. Se per un caso speciale si volesse mantenere la carta costantemente umida si può stirarla con lo stesso sistema su di un telaio, cosicchè sarà possibile poi inumidirla di continuo per di dietro; tuttavia è difficile che l'acquarellista senta bisogno di tenere la carta in questo stato per lungo tempo, e sarebbe più sbrigativo in questo caso che egli mettesse il foglio bagnato sopra un vetro, il quale ostacolando l'evaporazione ed il disperdimento dell'acqua gli darebbe modo di lavorarvi sopra a lungo come desidera (1) salvo poi a distenderlo su uno stiratore ed incollarlo con striscie di carta, come si è detto sopra, a pittura finita. Un'altra maniera di dare una sufficiente tensione alla carta è quella di bagnare il foglio da una delle sue facce con una spugna fine, di adagiarlo con la parte asciutta su di una tavoletta e di incollarvelo a mezzo di colla o di gomma liquida per circa quattro centimetri tutt'intorno (2). Dopo di che vi si metterà sopra un foglio di carta asciutta e su questo si fregherà abbastanza fortemente, affinchè gli orli appiccichino bene al legno.

Usare delle carte colorate per dipingervi sopra ad acquarello non lo trovo di buon gusto, salvo nel caso che si volesse ottenere degli effetti speciali di notturni o di ambienti molto scuri, poichè negli altri casi dipingendo su di esse bisognerebbe lavorare con molto bianco (3) per cui si otterrebbe un ibrido di cui non vedo la necessità e tanto meno la bellezza.

La carta deve essere inumidita prima di dipingervi sopra, se è asciutta le tinte non vi si stendono bene, tuttavia se è troppo umida il colore vi penetra dentro così profondamente che non si potrà togliere neanche grattando la carta. Generalmente la si bagna da capo a fondo con un pennello e meglio con una spugna fina ben pulita, poi si asciuga immediatamente il bagnato con della carta asciugante (4) o tamponandovi

(1) In commercio vi sono molti ritardativi per acquarello quali, l'« Acqua lenta » e l'« Acquarelline » che conservano i colori e la pittura umidi anche per dei giorni, ma per quanto non lascino che poche o punte tracce è meglio evitarle od usarne in quantitativi minimi.

(2) Presso i mercanti si trovano delle tavolette fatte in modo che permettono di stirare la carta senza incollarla poichè basta adagiare il foglio inumidito sulle tavolette e poi pressarne gli orli con dei regoli che si sforzano dentro delle fissure stabilite nella tavoletta per avere la carta a posto.

(3) Cosa strana, mentre dovrebbero essere i pittori a non trovare bello di eseguire un acquarello servendosi a tutto spiano di bianco invece di servirsi del bianco della carta, sono spesso i mercanti di quadri che rifiutano di acquistarne di così fatti, poichè dicono che l'acquarello essendo una pittura essenzialmente a base di trasparenze, tale deve rimanere in tutte le sue parti. Tuttavia usando del bianco in modo che quasi non si avverta si possono ottenere delle tinte e degli effetti utilissimi. Si sa che ad esempio Gavarni ne mesceva col vermiglione ottenendo degli incarnati riuscitissimi e tanti altri pittori hanno reso più opache od ariose certe parti dei loro acquarelli aggiungendo piccole dosi di bianco; tuttavia non per questo l'acquarello deve perdere quel senso di trasparenza e di equoricità che gli è proprio. Molti usano con molto tatto dei colori che hanno mesticato con della pasta di farina, oppure si sono serviti di semplici polveri diluite in pura acqua, ma con tutte queste miscele è facile cadere in opere di cattivo gusto ed anche di una grossolanità miserevole.

(4) La carta asciugante deve sempre essere a portata di mano poichè serve per mille piccole necessità quali ad esempio il togliere alquanto colore od acqua da un pennello troppo intriso, l'asciugare parzialmente o del tutto le gocce che colano dal lavoro, ecc.

Per asciugare alquanto le tinte che si sono messe e che sono risultate troppo forti di tono o per asportare il colore gocciolante si usa una spugnetta, che si asciugherà in uno straccio; oppure ci si servirà di un pezzo di seta bianca e secondo i casi anche di uno straccetto di cotone pulitissimo, il quale è molto più assorbente, ma che bisogna guardarsi di fregarlo sopra le parti bagnate per non guastare la superficie della carta.

sopra (non fregando), con un sottile fazzoletto bianco di bucato od altra stoffa bianca delicata e pulitissima ed il piano sarà pronto a ricevere il colore. Anche nel dipingere è bene non fregare troppo la carta poichè essa per quanto solida non va troppo tormentata. Per questa ragione molti acquarellisti disegnano perfino il soggetto sopra un foglio di carta separato e poi lo decalcano o lo delucidano a matita (1), (Cremona qualche volta lo decalcò con sanguigna) (2) affinchè la carta mantenga la sua splendente superficie. Ciò non pertanto vi sono dei pittori che temendo di cadere in colorazioni fiacche ed amando i toni saturi dipingono sempre con colori forti, puri e densi, ottenendo le tinte miste ed i chiari non con colori diluiti, ma col solo togliere con pennello di setola o con piccola spugna parte del colore messo e fregando finchè arrivano all'effetto voluto. Alcuni temendo di perdere i contorni del disegno per il necessario succedersi delle tinte e delle sovrapposizioni, li ripassano con inchiostri indelebili (3) i quali una volta asciutti non si sciolgono più tanto facilmente e si mantengono così sempre visibili, o sufficientemente visibili, finchè è necessario. Con questi inchiostri si possono anche colorire delicatamente i fogli di carta bianca con dei toni che aiutano a dare il colore ambiente ed una certa omogeneità all'effetto coloristico, facilitando di molto la rapidità dell'esecuzione.

Essi vengono anche usati per la messa in opera delle prime grandi masse ovvero per preparazioni sopra le quali si aggiungeranno le susseguenti velature e rifiniture, ma bisognerebbe limitare l'uso di questi inchiostri a quelli soli riconosciuti effettivamente indelebili (4) e cioè resistenti all'azione della luce e dell'aria, mentre purtroppo essendo in genere a base di aniline o di altre composizioni instabili dopo breve tempo svaniscono. In quanto alla qualità delle polveri colorate con cui vengono fabbricati gli acquarelli ed alla loro solidità valga ciò che abbiamo già detto dei colori nel paragrafo dedicato alla pittura ad olio, però si deve aggiungere che non tutti i colori buoni per la pittura ad olio lo sono egualmente per quella ad acquarello. Di fatto il bianco di bario, quello di china, lo smalto, l'indaco e la seppia, sono buoni per questa e non per quella, mentre il bianco d'argento, il verde di cobalto che sono ottimi ad olio, non danno buoni risultati all'acquarello. Se ne conclude che una tavolozza ragionevole e sana per l'acquarellista dovrebbe essere formata dei seguenti colori: Bianco di China (5), Smalto, Seppia, azzurro di oltremare, azzurro di cobalto, azzurro di Prussia (6), gialli di cadmio (chiaro,

(1) Oppure se disegnano direttamente con la matita non usano la gomma, ma soltanto della mollica di pane. La matita ad ogni modo non deve essere tenera chè sporcherebbe facilmente la carta, nè tropo dura che potrebbe solcarla.

(2) A Milano (Galleria d'Arte Moderna) si può vedere un suo acquarello disegnato appunto così.

(3) Questi inchiostri non vanno confusi con quelle miscele di inchiostro di China misto ad azzurro (che lo rende più freddo) o a della terra di Siena bruciata (che lo rende più caldo) le quali sono resistentissime come lo provano i chiaroscuri di Paolo Brill, di Swanevelt, di Bloemaert, di Fabre, di Van der Meulen, di Wolfensberger, ecc. di cui sono pieni la Galleria degli Uffizi e tanti altri Musei, e neanche con quegli schizzi a tre o quattro colori eseguiti da Markò, Boisseu, ecc. così perfetti nella loro prospettiva aerea e così delicati nella loro modestia di toni.

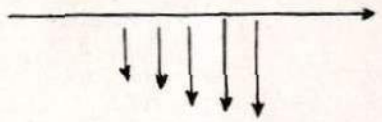
(4) Oppure si potrebbe fare da sè delle tinte con dei colori in polvere sciolti in una colla resa insolubile, oppure con della caseina che è insolubile una volta asciutta.

(5) Che è una qualità più densa di ossido di zinco.

(6) Oggigiorno alcune case vendono degli azzurri permanenti che dànno lo stesso tono senza che s'abbiano a sopportare gli inconvenienti dell'azzurro di Prussia.

medio e arancio), ovvero meglio gialli d'azo e aureolina, verde veronese (1), verde smeraldo, terra verde, vermiglione, ovvero meglio del rosso d'azo e meglio ancora rosso di cadmio, lacca di robbia, nero avorio, violetto di cobalto oltre tutte le terre ma specialmente la terra di Siena naturale, la terra di Siena bruciata, l'ocra gialla ed il rosso di Venezia (2). È molto da riprovare l'uso della gomma gutta, dello Stil di grano, dell'Indaco e di tutti i colori insomma che sono instabili di cui si fa grande consumo attratti dal loro momentaneo splendore sebbene ognuno sappia quanto essi siano caduchi. Un pittore serio li dovrebbe rigettare.

Nell'insegnamento molti maestri usarono esercitare i loro allievi ad acquarellare per lungo tempo in monocromo in modo che acquistassero una sufficiente sicurezza nel chiaroscuro e nell'esecuzione riducendo così la pittura ad un minimo di difficoltà. Per ottenere una maggiore facilità consigliavano di sciogliere dell'inchiostro di China in uno scodellino, poi di passarne una certa quantità in un secondo scodellino aggiungendovi altrettanto di acqua, indi passare alquanto di questa mezza tinta in un terzo scodellino e diluirla ancora per metà; ottenendo così tre gradazioni di nero con le quali dipingere (3).



Schema per pennellate ad acquarello.

Non vorrei lasciarmi trascinare a descrizioni alquanto banali tuttavia sapendo che a molti possono interessare anche certe nozioni elementari, dirò che per stendere una tinta unita su di un campo di una certa grandezza ci si serve di un grosso pennello che ne possa contenere molta e si passa la tinta dall'alto verso il basso tenendo la tavoletta leggermente inclinata. Le pennellate devono essere applicate lentamente per dare tempo alla carta di imbibirsi di colore ed il pennello sarà bene che sia sempre intriso di una certa quantità giusta di tinta e non lasciarlo esaurire del tutto per non fare delle macchie chiare. Per ottenere invece una tinta graduata, regolarmente dall'alto in basso si dà una gran pennellata orizzontale da un lato all'altro del foglio col pennello ben intriso di essa tinta molto satura, da questa lunga pennellata coleranno delle gocce che tenderanno a scendere verticalmente (fig. qui riprodotta) ma prima che cadano oltre i due centimetri con lo stesso pennello intinto nell'acqua pura le si diluiranno prendendole tutte con una

(1) Anche qui si deve usarlo da solo ovvero isolarlo con fissativo prima di coprirlo di altri colori.

(2) Le soluzioni di gomma anche qui non devono essere uguali per tutti i colori, la terra gialla abbisognandone di poca o punta, l'azzurro di Prussia abbisognandone di molta, ecc. Diversi artisti e fabbricanti mischiano ai colori dell'allume in polvere per dar loro più forza e luminosità.

(3) Alcuni maestri consigliavano di tenere quattro pennelli pronti: tre dedicati ognuno alle varie singole tinte ed uno pulito per lavare le parti, asciugare le goccie, ecc. Altri riducevano anche i pennelli a due soli, uno per le tinte ed uno pulito per tutte quelle esecuzioni che necessitavano acqua semplice e per rispettare quelle parti che dovevano restare bianche o quasi bianche. Ridurre il numero dei pennelli è comodo e purchè si sciacquino per bene in un gran vaso d'acqua non procura dei gravi inconvenienti, ma non sarà male usarne parecchi soprattutto quando si tratta di tinte delicate. Il celebre acquarellista De Wint si dice che usasse due soli pennelli grandi, uno con punta e l'altro senza punta, riuscendo con questi due soli a fissare tutte le più complicate raffinatezze di colore e di effetto. Tuttavia coloro che rifiniscono minuziosamente (ad esempio Signorini) usano molti pennelli e tra questi di quelli piccolissimi per ogni specie di tratteggio o di delicata punteggiatura. Dopo l'uso non sarebbe male conservare i pennelli in maniera che noh prendano pieghe e meglio ancora di aggiustarli a perfetta punta servendosi di una leggera di soluzione gomma arabica.

rapida pennellata (anche questa data orizzontalmente e parallela alla prima) la quale tenderà a sua volta a lasciar scendere delle gocce in senso verticale, ma appena queste saranno colate per altri due centimetri si dovrà col pennello intriso di nuovo d'acqua diluirle e trascinarle come si è fatto per la seconda pennellata e così via. Queste pennellate e sgocciolature susseguenti con un po' di pratica si fonderanno nel colare in un modo così graduato che l'attenuazione e la fusione riusciranno perfette (1).

Spesso nel fare dei cieli si usano delle graduazioni incrociate che occupano tutto il campo riservato ad essi; ad esempio, applicata una graduazione di vermiglione, quando questa è asciutta si capovolge il foglio e se ne applica una di cobalto che incrociando la prima formerà con essa un bell'effetto di cielo sereno. Con altri colori e con fatture simili, o più complesse si avranno delle magnifiche combinazioni. Qui sarà bene far notare subito che le sovrapposizioni di tinte variano secondo che si mette un colore prima dell'altro, così mettendo del giallo sopra dell'azzurro si ottiene un verde più giallo di quello che si otterebbe mettendo dell'azzurro sopra il giallo, ma questa scienza delle sovrapposizioni (2) non riesce difficile a chi ha alquanto sperimentato tale genere di pittura.

Volendo dare una velatura senza timore, sarà bene lasciar seccare convenientemente il dipinto in maniera che sia proprio completamente asciutto (3); tuttavia se proprio si teme di guastare la parte, questa si fissa con del « fissativo speciale per acquarello », e poi la si vela. Se si desidera poi non toccare un punto e ridipingere tutti gli altri o viceversa si fissano le porzioni che si vogliono conservare intatte e si dipinge su tutte le altre; volendo poi ritornare su una porzione già fissata, ci si servirà del « dissolvente per acquarello » il quale scioglierà il fissativo e permetterà di dipingere a piacimento detta porzione come se nulla fosse stato (4). Per ottenere dei passaggi secchi o dei tocchi

---

(1) Certi ottengono queste graduazioni in un altro modo: fatta la tinta che corrisponda alla parte più scura della graduazione applicano una lunga pennellata orizzontale, aggiungono nello scodellino della tinta qualche goccia di acqua, rimescolano bene, vi introducono il pennello, e danno una seconda pennellata orizzontale che si colleghi superiormente con la prima indi aggiungono ancora qualche goccia d'acqua nello scodellino e dànno una terza pennellata orizzontale e così via sin dove vogliono arrivare.

(2) Queste sovrapposizioni o velature si possono ottenere a volte soffiando col vaporizzatore dei colori od inchiostri diluiti nell'acqua o meglio nell'alcool puro ottenendo così anche dei veli quasi impercettibili di colore che armonizzeranno dei toni od unificheranno delle durezze. Per unificare le durezze a volte basta passare su la parte o sul tutto un pennello pulitissimo intriso di acqua pura cioè una « velatura d'acqua » come chiamano alcuni questa semplicissima operazione.

(3) Anche per ottenere delle tinte brillanti è necessario lasciar seccare perfettamente il disotto, prima di ripetere o di applicare una nuova tinta.

(4) Per fissare si dà alla pittura con un pennello morbido una o due mani di « dissolvente per acquarello » e prima che questo sia evaporato si dà col medesimo pennello una mano di « fissativo per acquarello » prima in senso orizzontale poi in senso verticale. Volendola fissare del tutto se ne darà una seconda mano dopo di che lo si potrà lavare anche con acqua e sapone senza che il colore si sciolga più. Ecco perchè acquarelli fissati si possono applicare alle pareti di teatri, caffè ed altri luoghi dove la polvere ed il fumo sogliono sporcare ed ingiallire le pitture perchè nell'operazione di fissaggio avendo messo l'acquarello orizzontalmente lo strato di fissativo è riuscito omogeneo e piano. Volendo ridipingere certe parti fissate, se il colore non prende, basterà toccare questa parte con una leggera quantità di liquido dissolvente perchè il colore riprenda a stendersi di nuovo agevolmente, Un acquarello fissato è come se fosse difeso da una verniciatura che lo preserva dagli effetti, spesso disastrosi, della umidità e del calore e della luce che fanno ammuffire, fiorire, scagliare e ingiallire queste pitture; ad ogni modo alcuni non essendo ancora contenti di ciò sogliono anche verniciare

chiari è necessario inumidire bene la parte e poi con un pennello di setola (1) (di quelli che si usano correntemente nella pittura ad olio) si asporta il colore. Volendo si potrà anche dirigere con precisione questo colore sciolto da un lato o dall'altro del chiaro così ottenuto in modo da cavarne delle linee secche; qualora però questo colore non serva, lo si asporterà completamente col pennello e si asciugherà la parte con la carta bibula (2). Per avere delle tinte nebbiose, aeriformi, i pittori inglesi conspargevano sull'acquarello secco della pomice in polvere e fregando con le dita nei punti dove desideravano maggior fusione e uguaglianza raggiungevano l'effetto voluto.

Servendoci di un po' di glicerina (pochissima però) si daranno delle belle pennellate che si possono facilmente togliere e modellare (3) tuttavia è sempre meglio evitare queste aggiunte di glicerina come quelle di miele, di lattificio, di bava di lumaca, di zucchero, ecc. che attirano l'umidità e le mosche. Ad ogni modo il raschino entra spesso in giuoco per scoprire il bianco della carta nei punti che si desiderano più chiari o bianchissimi (4) ed alcuni con piccoli e regolari raschiamenti ottengono delle ariosità e delle luminosità tutte speciali (5). Il raschino diventa anche opportuno per togliere piccole macchie, ecc.

---

gli acquarelli con della comune vernice per quadri. La maggioranza degli artisti non ama verniciarli perchè acquistano alcunchè di odioso che avversa; ad ogni modo volendo proprio verniciarli bisognerà aver cura di assicurarsi che l'acquarello sia perfettamente fissato ed in modo che la vernice non possa penetrare attraverso i pori della carta e produrre delle macchie disastrose, per cui prima di applicare la vernice, si provi in un angolo se il fissaggio è completo ed in caso contrario applicare nuove mani di fissativo finchè il dipinto sia diventato impermeabile.

(1) I pennelli di cui ci serviamo colla pittura ad acquarello sono fatti comunemente di pelo fine e cioè di martora, di petit-gris (specie di scoiattolo del nord), ecc. Ciò non pertanto si usano anche per certi scopi dei pennelli di setola e di questi alcune fabbriche ne mettono in commercio di espressamente costruiti per la pittura ad acquarello. Naturalmente a furia di fregare con questi pennelli duri si finisce a volte per asportare dei rotolini di carta, il che non è bene.

Cabianca che insisteva talmente sui suoi acquarelli bucava spesso la carta e vi rimediava foderando il foglio sfondato con un'altro foglio che incollato per di dietro otturava il buco e permetteva di proseguire il lavoro.

Vi sono anche dei pennelli-spugna fatti cioè di una piccola spugna infissa in un manico che serve molto bene per buttare giù in modo soffice e rapido delle ricche masse di tinta oltre che per togliere il colore, ecc. I pennelli di pelo hanno varie forme, ma generalmente sono molto panciuti e costruiti in modo che quando sono bagnati possono formare sempre una punta onde ottenere delle righe, dei contorni precisi, ecc. Con pennelli sottili e senza pancia composti di pelo piuttosto lungo diventa più facile eseguire delle linee regolari senza sbavature, ingrossamenti o strozzature e perciò sono più adatti nell'esecuzione di particolari architettonici, in riquadrature e lavori simili. Gli acquarellisti usano comunemente dei pennelli doppi cioè due pennelli infissi ad una comune asticciuola dei quali uno si tiene sempre imbito d'acqua per diluire, togliere, smorzare il colore che si mette con l'altro.

(2) Anche col raschietto e soffregando con osso di seppia ovvero con polvere di pomice si potranno cavare i chiari che si desiderano.

(3) Per ritardare l'asciugarsi delle tinte si suole mettere nell'acqua con cui si diluiscono gli acquarelli un po' di glicerina mentre per accelerare l'essiccamento si usa dell'alcool puro. Certo si è che quando si dipinge su grandi fogli di carta è quasi necessario servirsi di un po' di glicerina sebbene sia meglio evitarla. In quanto all'alcool esso non è mai dannoso e rende grandi servigi soprattutto quando si teme di sciogliere il colore sottostante. In commercio sono in vendita vari ingredienti che servono a questo scopo come l'acquarellina, il Melgip, il quale ultimo serve anche a dare più forza e del brillante ai colori.

(4) Se dopo aver raschiato una parte, sia pure col raschino il più affilato, si desidera ancora ritoccarla con acquerello, bisognerà con un'agata o con un osso ben regolarizzato e lucido od anche semplicemente con l'unghia comprimere un po' il punto che si vuol ritoccare affinchè il colore non spanda e compenetri troppo la carta.

(5) Per togliere grandi e medie macchie in un acquarello, soprattutto quasi finito, la cosa è più difficile. Alcuni sogliono tagliare su di un altro foglio di carta un buco della stessa grandezza circa della macchia, lo appoggiano sull'acquarello in modo che esso buco lasci scoperta la macchia e con la spugna bagnata vi fre-

Certi acquarellisti non contenti di queste raschiature cercano con mille mezzi di ottenere delle granulazioni complicate risultandone una specie di divisionismo. Ecco come procedono: dànno una mano di colore alla parte che vogliono granulare indi quando questa è perfettamente asciutta ne dànno un'altra di colore diverso, sia pur complementare del primo e vi lasciano cadere una goccia d'acqua indi sollevato lo stiratore od il telaio su cui sta la carta gli imprimono un movimento ondeggiante il quale finirà per condensare nelle parti incavate della carta la polvere di colore che si deposita liberandosi dall'acqua. In fondo si ottiene così quello stesso effetto che otteneva Decamps con le fregagioni di lardo (1) a cui si è accennato, ma checchè se ne pensi di questo amore del meccanismo (non sempre troppo lodevole) sarà bene far notare che non tutti i colori si possono sovrapporre felicemente, così ad esempio si potrà granulare di verde uno strato di vermiglione, ma non viceversa e così via, poichè anche per queste conoscenze ed esecuzioni ci vuole una gran pratica e molto tatto. Abbiamo detto già che certe ariosità si ottenevano grattando leggermente la pittura col raschino, ma vi è anche un altro modo di ottenerle e cioè eseguendo prima dei seminati di punti bianchi (o di altro colore calcolato) e quando questi punti sono asciutti vi si dà sopra una velatura del colore che si desidera (2). Tuttavia se queste raffinatezze e tante altre che si possono inventare riescono a volte efficaci ed utili, spesso fanno perdere all'acquarello quel suo carattere equoreo e capriccioso, che dovrebbe essere nella sua essenza e nel suo scopo, poichè sebbene alcuni pittori con rara abilità lo portino a delle esecuzioni talmente rifinite da parere un dipinto ad olio, ciò non pertanto questo genere di pittura dovrebbe attenersi piuttosto a rapide annotazioni, a brillanti fantasie, in cui l'imprevisto e le felici combinazioni prodotte dal caso dovrebbero avere gran parte. È questa la ragione per cui generalmente questa tecnica è usata senza tanti scrupoli e perciò tende ad esprimersi con toni esaltati e con colorazioni intense. Questa tendenza è dovuta anche al fatto che applicando delle tinte esatte queste asciugando risultano sempre più smorte, per la qual cosa si esagerano per averle poi giuste, ma a furia di mettere giù delle tinte esagerate si finisce per farci l'abitudine e prenderci gusto e ben pochi sono quelli che sanno resistere a questa tendenza. In molti casi la tonalità è anche intensificata in previsione dell'ingiallimento che col tempo prenderà la carta e della decolorazione a cui spesso vanno incontro i colori che sovente sono adulterati o per lo meno

---

gano sopra leggermente finchè il colore è asportato, lasciano asciugare e ridipingono la parte a furia di puntini in maniera che s'accompagni col resto.

Molti pittori per evitare di far macchie dipingono sempre aggiungendo all'acqua con cui diluiscono i colori un po' di Melgip o di altro medium per pittura ad acquarello. Per togliere in parte o del tutto una macchia sul dipinto si può fregare leggermente con una spugna soffice e fina o col pennello spugna.

Vi sono anche altri modi di togliere od alleggerire una tinta risultata troppo forte o quale non si voleva o non si desidera più. Uno è quello di bagnare la parte ed asciugarla con carta bibula o tamponandola con un pannolino soffice, un altro è quello di strofinarla con gomma elastica come si fa per cancellare i disegni, o di raschiarla delicatamente.

(1) Meglio sarebbe in questo caso servirsi di cera pura anzichè di lardo che irrancidendo ingiallisce la carta, ad ogni modo con un pennello carico di colore e tenuto quasi orizzontale si può toccare il foglio in modo che esso possa sfiorare soltanto i grani della carta lasciando gli incavi del colore che aveva la superficie.

(2) Ma queste colorazioni come le velature devono essere applicate molto rapidamente soprattutto quando si tratta di coprire dei colori che abbiano maggior facilità degli altri a sciogliersi.

intensificati di tono con aniline e quindi risultano più o meno instabili ed impallidiscono col passar degli anni.

Si noterà che molti acquarelli hanno un'intensità eccezionale ed il segreto si è che ai soliti colori si è unito della sarcollina (1) ma siccome questa miscela rende i colori insolubili dopo che saranno asciutti, molti preferiscono dar maggior forza agli acquarelli aggiungendo una più o meno leggera soluzione di acqua e gomma arabica, a cui dopo che si è ben rimestato, si sia aggiunta una piccola goccia d'olio di noce o di lino oppure vi immischiano del fiele di bue (2).

Dovendosi eseguire dei grandi acquarelli sarà bene facilitarne l'esecuzione componendo delle tinte madri che si terranno preparate in tanti singoli scodellini in modo che con una semplice rimestatina vi si possa intingere a volontà.

Per servirsi dei colori ad acquarello più a corpo si adoperano i già citati medium gelatinosi quali: il Water Colour Melgip, il Glas-medium, il medium Lefranc, ecc. Alcuni pittori però si servono di colle di farina o di riso stracotto, o di amido, o di destrina (3), altri compongono degli acquarelli a cera, ecc. (4) e troppo ci sarebbe da dire qualora si volessero indicare tutte le stranezze, gli abusi, ed anche le pessime invenzioni che furono adottate per imbastardire questo genere di pittura.

---

(1) La sarcollina era un ingrediente conosciuto anche dagli Egiziani che forse la formavano in altro modo di quel che si fa noi che l'otteniamo sciogliendo della sarcocolla in alcool bollente. Quando la soluzione si è raffreddata la si filtra, indi vi si mischia del nero d'osso e la si espone alla viva luce. Dopo qualche tempo la si filtra nuovamente e si conserva in bottiglie avendo però cura di mantener queste sempre esposte alla luce. Molti usano passare sulle parti già dipinte con i comuni acquarelli una soluzione di gomma arabica, ma le parti così toccate brillano in modo sgradevole e si dice che certi le umettino anche leggermente con poco olio di lino per ottenere lo stesso scopo, oppure vi mescolino del balsamo di copaive (o dell'emulsione di cera o del mastice in vernice).

(2) Il fiele di bue purificato deve risultare quasi incolore, esso viene usato per parecchi scopi nella pittura ad acquerello ed a gouache, poichè, stemperato con acquavite, serve a facilitare il distendersi delle tinte quando la superficie le repelle come avviene ad esempio quando si lavora su pergamena o sull'avorio o qualora la carta sia alquanto untuosa o molto lucida; serve ad impedire che i colori quando sono molto diluiti spandano, che le soluzioni dense di gomma arabica che si sono usate per intensificare i colori si screpolino, serve anche da solo a dare maggior solidità, adesione, forza e vivacità alle tinte sia mescolato con essi che passandovene sopra una mano; permette di isolare i vari strati di colore quando si usano colori di diversa specie affinchè non si confondano; fa l'ufficio di fissativo ed infine col suo aiuto ed un po' di gomma e glicerina si può dipingere ad acquarello anche su vetro ecc. Ormai si trova in commercio del fiele convenientemente depurato, ma chi volesse prepararselo da sè non ha da far altro che versare un fiele in una scodella e dopo 12 ore travasarlo in un pignattino (senza lasciar passare il deposito) e poi farlo bollire. Bollito e schiumato si aggiungeranno 25 gr. di allume in polvere per ogni pinta di fiele, e quando è freddo si conserverà in bottiglia per tre mesi affinchè depositi le parti dense e si chiarifichi. C'è anche chi fa bollire un litro di fiele e dopo averlo schiumato vi aggiunge circa 15 grammi di sale lasciandolo sul fuoco finchè si sono amalgamati, lo toglie quindi dal fuoco e versatolo in altra bottiglia leggermente turata lascia riposare anche questo liquido per tre mesi. Allorchè i due liquidi si sono così purificati si mescolano in proporzioni uguali e, se si vuole, si possono filtrare per carta bibula. Invecchiando si schiariscono ancor più, ma il sale non è un ingrediente da accettarsi ed è assai meglio servirsi della prima ricetta. Non so se sia per via del sale o per la composizione intrinseca del fiele, ma le pitture che contengono fiele si alterano tutte, o più o meno. Forse centrifugando il fiele prima di cuocerlo potrebbe facilitare ed accelerare l'operazione. Il fiele migliore è quello di anguilla o di carpione, quello del commercio è fiele di bue. Il fiele misto a gomma arabica serve anche come mordente per applicare la foglia d'oro o quella d'argento.

(3) 100 gr. di destrina bianca vengon sciolti in 100 gr. di acqua (meglio se calda) e vi ci si aggiungono 25 gr. d'alcool ed un piccolo quantitativo di gomma arabica. Con un po' di questa soluzione i colori acquistano un maggior lucido, ma è meglio evitarla.

(4) Una conosciuta ricetta pare che consti di colori in polvere mesticati con una miscela di gomma arabica, resina mastice in polvere, fusi a fuoco lentissimo insieme a della cera bianca che si dilunga con acqua e si dipinge con essi come con i soliti acquarelli.

Certi spiriti insoddisfatti rifiniscono la loro opera a punta di matite colorate i cui punti e trattini (1) si scopriranno soltanto molto da vicino, ma siccome sono assai poche le matite colorate del commercio che resistono all'azione della luce, bisognerebbe che questi ingegnosi, ma deboli acquarellisti, se li fabbricassero almeno da sè con colori inalterabili. Ma le invenzioni di questi pittori non s'arrestano a questo trucco, così vi sono alcuni che per ottenere una soffusione più legata delle tinte o per ottenere una certa evanescenza, immergono i loro acquarelli in una bacinella o vasca d'acqua, e ve li lasciano finchè il colore si sciolga talmente che dilaghi alquanto. A questo punto alcuni lasciano scolare l'acqua e basta; altri invece tolto con precauzione il foglio ed applicatolo su di una tavoletta lo girano e rigirano in modo che il colore sbavi e coli maggiormente nella direzione che essi vogliono, salvo poi a ritoccarlo coi pennelli sia in questo stato molle, sia quando è ritornato asciutto. Altri per evitare i ripetuti tocchi di pennello disegnano con dell'acqua i contorni precisi di un campo che vogliono colorare o di cui vogliono modificare la tinta poi fanno in modo di allargare tutto il campo con una o più gocce d'acqua sino a che diventi una specie di laghetto e con la punta del pennello intriso della tinta che vogliono applicare toccano questa zona bagnata per cui essa dilagherà per tutto il campo colorandolo, ma senza oltrepassarne i contorni. Naturalmente per questa operazione è necessario che la tavoletta sia in perfetta posizione orizzontale, cosicchè non vi sia timore di scolature e che il colore possa colorire e spandersi normalmente da per tutto, pur senza uscire dai confini stabiliti.

La passione per il « fuori-fuoco » e per i meccanismi (2) è comune anche a molti maestri Cinesi e Giapponesi i quali sebbene generalmente preferiscano contornare disegnando esattamente le loro figure, ciò non pertanto amano anche certe imprecisioni e certe evanescenze che ben si attagliano alle loro teorie filosofico-religiose. Essi chiamano questi sistemi « pittura senz'ossi » (cioè senza contorni) (3) e « pittura al dito » (cioè eseguite su carta molto assorbente (4) ed a mezzo delle dita intrise di colore).

(*vedi nota 4 pag. seg.*)

(1) Questi trattini e punti si fissano poi col vaporizzatore perchè col pennello si asporterebbero più o meno in parte ed a volte quasi del tutto.

(2) Interessantissima è la nomenclatura estremo-orientale che usa per definire quella pittura ad inchiostro di china eseguita piuttosto meccanicamente ed in modo monotono col termine di « inchiostro morto », mentre la tecnica che segue un giusto chiaroscuro vien detta ad « inchiostro vivo ». E già che si accenna ad inchiostri cinesi si può aggiungere che gli artisti cino-giapponesi-coreani usano vari inchiostri: chiaro, nero, bruciato, sporco, inazzurrito, ecc. L'inchiostro nero e quello bruciato servono per fare i tracciati, questi essendo poi ripresi con inchiostri inazzurriti, ed ecco la ragione per cui nelle rappresentazioni di pittori in atto di dipingere si vede che questi tengono nella destra contemporaneamente due pennelli poichè applicano or l'uno or l'altro con un piccolo movimento di mano. Nella tecnica cinese e giapponese è sistema ripassare 6 o 7 volte col medesimo inchiostro a volte incrociandolo con altri e così via. Ultimeremo la nota dicendo che essi posseggono dei colori a gomma ed a colla che sono deliziosamente fluidi e facili a sciogliersi, molto più rapidi ad asciugare delle nostre tempere o *gouaches*. Anche i pennelli che usano per quanto spesso più deboli dei nostri, permettono una scorrevolezza più soffice più sensibile e delle esecuzioni particolari e caratteristiche.

(3) La pittura con contorni è bene sapere che qualche volta entrava piuttosto nel campo della « pittura calligrafia », come la definiscono loro stessi, poichè si dipingevano delle figure con dei contorni composti di lettere in modo da formare delle sentenze o delle invocazioni religiose. Ad ogni modo sarà utile aggiungere che per un cinese il vocabolo « scrivere » significa « disegnare » in quanto che ciò che a noi sembra un carattere, nella scrittura cinese è effettivamente una raffigurazione, schematizzata se si vuole, ma non un astratto segno calligrafico come sono diventati oggigiorno i nostri.

Essi usano anche dipingere le loro sete e le loro tele con dei colori a colla od a gomma simili a le nostre tempere ed affini alle nostre « gouaches » e di queste ultime ne sanno fabbricare di deliziosamente fluide, facili a sciogliere e rapide ad asciugare. Nell'insieme però tutte queste pratiche differiscono assai poco dalle nostre, poichè anche da noi volendo dipingere su seta si suol dare al rovescio della stoffa una mano di acqua al 25 % di allume di rocca ovvero una soluzione di gomma diagrante di cui sono in fondo composti i medium che si trovano in commercio dedicati a tale scopo. Molti pittori di quelli che dipingono all'acquarello su tela semplificano la faccenda applicando al tessuto una mano di soluzione di colla e tanto su tela di cotone che su seta si servono di colori a gouache ed a tempera. I copisti d'arazzi adoperano spesso l'acquarello, sebbene più sovente essi adoperino colori ad olio diluiti in essenza di trementina ed alcune volte di colori speciali e tinture fabbricati ad hoc.

Anche nell'acquarello gli artisti, soprattutto gli europei, usano preparazioni monocrome a base di grigi o di bruni o di azzurri su cui poi colorano servendosi dell'orchestra di tutti i colori vivaci per dar vita coloristica all'insieme, quasi nell'identico modo che abbiamo già veduto nella descrizione delle pittura ad olio ed a fresco. Nè meraviglierà il sapere che certi panneggi rossi si preparino ombreggiandoli in un primo tempo con solo indaco e si ombreggino di rosso o di bruno quelli azzurri, di terra d'ombra o bruno quelli verdi, e così di seguito avendo cura di lasciare la carta bianca nelle parti illuminate secondo il principio: che se le parti in luce di un oggetto sono fredde l'ombra di esso deve essere calda, cosicchè dopo che la preparazione sarà asciutta passando sopra il tutto la vera tinta locale (tanto adunque sulle ombre che sulle parti rimaste bianche) si otterrà il risultato voluto.

Il già citato pittore Carlandi prepara invece i suoi paesaggi piazzando le grandi masse delle parti in ombra con una tinta grigio-azzurra e quelle delle parti assolate con un gialletto ricavandone un'insieme sommario di quell'effetto luminoso che presenta la scena. Fatto questo mette subito gli scuri, poichè è del parere che gli scuri non abbiano a essere ripetuti nè tormentati, ogni ritocco facendo loro perdere qualcosa del vellutato e della voluta forza. Al pari di De Wint, e di altri grandi acquarellisti, non ama i trucchi, lavorando con franchezza e sincerità sotto l'impulso dell'entusiasmo che lo anima davanti allo spettacolo del vero.

Il figurista Bruschi, secondo quello che riferiscono la sua figliuola ed allieva Amalia, e la sorella di una delle sue migliori allieve, Agnese Franciosi, dipingeva meravigliosi acquarelli con un sistema simile. Il procedimento era il seguente: 1.° un perfetto disegno a matita a base di leggeri contorni che 2.° veniva da lui finamente chiaroscurito con una tinta neutra molto fredda (fatta di azzurro, poco nero e poca lacca). Lasciava asciugare perfettamente la carta e poi 3.° animava detto chiaroscuro con una velatura mo-

(4) Queste carte sono fatte con bambù, con seta o con canapa, e per renderle meno assorbenti danno loro una mano di una soluzione di colla di pelle e di allume (la dose: 1 parte di colla e mezza di allume, sciolti nell'acqua). Quando vogliono dipingere sulla seta la medesima soluzione viene data sul rovescio della stoffa La seta ed il cotone hanno anche altri trattamenti e cioè si bagna la stoffa nell'acqua bollente poi s'incolla e si batte per appianarla. Ad ogni modo le sete sono scelte grosse o fini a seconda del soggetto e della tecnica.

vimentata che dava alla figura un primo senso di colorazione; 4.° perfezionava la colorazione e la forma lavorando a tutta tavolozza, ma soprattutto con tinte calde. Credo che anche coll'affresco, in cui fu gran maestro, abbia usato identico sistema, ma non lo posso assicurare mancandomi confermazioni ed osservazioni dirette. Posso però assicurare che il Bruschi, specialmente nei primi tempi, iniziava spesso i suoi acquarelli a tutta tavolozza ed a tutta tavolozza li mandava avanti e ultimava, ma anche in questo caso non fece mai uso di bianco. Come insegnante lo vietava in modo assoluto ai propri allievi.

Si trovano in commercio anche degli acquarelli speciali che vengono fissati a mezzo del fuoco (1). Vibert spiega che si possono stemperare con sola acqua ma qualora si voglia modellare a lungo è bene stemperarli con una soluzione di acqua e glicerina (in parti uguali). Quando si è finito di dipingere si lasciano seccare, col chè essi acquistano un aspetto di pastello. Volendo ridipingere non si farà altro che vaporizzarvi sopra dell'acqua e continuare l'opera. Per fissare questa sorta di acquarelli si prende una lampada ad alcool munita di un tubo ricurvo (fig. qui riprodotta) il cui orifizio si fa passare davanti al dipinto finchè il colore acquisti un aspetto lucido ed omogeneo. Quando tutta la superficie si è raffreddata la si pone sotto un getto d'acqua o vi si spremono sopra delle spugne intrise d'acqua onde liberarla dalla glicerina e si lascia seccare. A questo punto l'acquarello sarà diventato biancastro ma riscaldandolo nuovamente con la lampada i colori ritorneranno in tono. Si possono anche verniciare tali acquarelli sia con della vernice all'ovo, sia con della vernice da ritocco, sia con del fissativo, sia con della vernice da quadri o delle soluzioni di lacca-acqua-borace (2). In questa pittura si può introdurre della cera (3) sia dipingendo con colori a cui essa sia stata addizionata, ovvero dando una mano di emulsione di cera alla superficie prima di dipingervi sopra; però si fa osservare che quando si è usata della cera si deve applicare un nuovo strato di essa ogni qual volta si vuole ridipingere. Desiderando verniciare la pittura contenente cera è meglio passarvi sopra una mano di detta cera in soluzione nella glicerina e scaldarla affinchè fondendosi liberi la glicerina, la quale si toglierà con una leggera lavatura. Dopo questo lavaggio si riscaldi nuovamente la pittura e sarà fatto.



Lampada a spirito per acquarelli al fuoco e per lucidature di encausti.

Dipingendo su legno, cartone od altro, si devono imbiancare le superfici col bianco di zinco di questo acquarello speciale sciolto in acqua (senza glicerina) e lasciarlo seccare naturalmente, poi lo si riscalderà e si lascerà raffreddare ottenendone un piano, bianco come un foglio di carta. Dipingendovi sopra, qualora si voglia correggere una parte basterà asportarla con del « liquido dissolvente », lavarla, riporre il bianco per reintegrare il letto e dipingere la correzione.

---

(1) J. G. VIBERT, *La science de la Peinture*, Paris, 1925, cap. XIII.

(2) Gomma lacca 60 gr., Borace 10 gr. in 500 gr. di acqua e fatti bollire finchè la gomma sia sciolta. Volendo decolorare il liquido si aggiunga dell'acqua ossigenata.

(3) Fondere 10 parti di cera ed aggiungervi qualche goccia di ammoniaca rimestando la fusione. Lasciare che l'ammoniaca evapori e sciogliere la cera in 100 parti di glicerina o di acqua.

LA MINIATURA

È con l'acquarello che generalmente si dipingono le miniature (1) siano queste su avorio (2), su pergamena (3), su tavola (4), od altro (5). Si potrebbe fare una decisa differenza tra miniatura su avorio e miniatura su pergamena queste essendo più a corpo e con largo uso di bianco (ed a volte di colori a colla) quelle tutte a base di trasparenze che utilizzano per bianco la superficie dell'avorio.

---

(1) Però non mancano miniature completamente o parzialmente dipinte coi colori ad olio e più facilmente alla « gouache » ed a tempera. Molto spesso gli abiti ed i capelli sono eseguiti ad olio mentre le carni sono eseguite all'acquarello. Non mancano anche delle pitture ad olio su rame che vengono catalogate per miniature a causa della loro paziente rifinitura e tecnica tutta a puntini e trattini minutissimi.

(2) L'avorio deve essere tratto da zanne segate all'elefante vivo o ucciso di recente poichè quello fossile è arido e grigiastro quindi non troppo buono. Oggigiorno per economia si sega l'avorio a spirale anzichè segare le zanne in senso longitudinale il che sarebbe incomparabilmente meglio. L'avorio si pulisce fregandolo con bianco di Spagna. Volendolo imbianchire per quanto è possibile si fa una poltiglia di calce debole la si scalda e vi ci s'immerge l'avorio lasciandovelo fino a che si è imbiancato. Altri espongono al fuoco una soluzione di allume ed acqua e appena bolle la tolgono dal fuoco, vi tuffano l'avorio per un'ora fregandolo di tempo in tempo con straccetto indi lo mettono a seccare tra un panno e quando è secco lo passano con polvere di pomice, con osso di seppia onde sgrassarlo e renderlo atto a ricevere egualmente il colore. Dopo questa operazione vi incollano di dietro un foglio di carta lucida e lo fanno seccare sotto pressione.

(3) La pergamena va tesa nel modo che si è consigliato per la carta e nel caso si dovesse dipingerla da ambo le parti bisogna tenderla su di un telaio (o cartone a forma di telaio). Dipingendo su pergamena diventa necessario usare del bianco e mescolare il bianco agli altri colori. Anche su pergamena certi pittori usano diluire gli acquarelli con acqua mista a gomma arabica al 50-1000 ma poi aggiungono dello zucchero candito ed altre sostanze che per le ragioni sopraddette sono anche qui da evitarsi. Siccome a volte il colore vi fa mala presa bisogna sgrassarla con calce e poi polvere di pomice o passandovi dell'allume o del fiele.

Sulla pergamena si può passare un sottile strato di colla e bianco di zinco oppure indorarlo in tutto od in parte per poi dipingervi sopra, ecc. Volendo indorarla vari sono i sistemi e cioè o con l'oro liquido, o quello sciolto dalla conchiglia, o a mezzo di decalcomanie, od applicandovi la foglia d'oro. Per indorare con l'oro in foglia si suole dare alla superficie una mano di colla, bianco di Spagna ed un po' di bolo armeno poi una volta che questa è asciutta la si umetta con dell'olio spessito, o qualunque altra sostanza appicicaticcia, indi si applica la foglia la si preme col tampone e quando tutto è asciutto col grattatoio e brunitoio la si brunisce per ottenere una superficie tersa e lucida. In commercio vi è anche un inchiostro « Encre à poudrer » col quale si scrive o si campisce e che secca in pochi minuti. La superficie così preparata la si scalda col fiato e ci si passa sopra della polvere d'oro o di platino (che è meno alterabile della polvere d'argento) e si lucida con la punta d'agata per dare allo strato di polvere metallica maggior splendore. Gli inchiostri d'argento e d'oro liquidi danno delle argentature e delle dorature assai meno belle tuttavia buone anch'esse.

Dal papiro di Leyda si viene a sapere che già gli egiziani conoscevano un'inchiostro d'oro che essi fabbricavano prendendo del mercurio e mesticandovi della foglia d'oro a cui poi aggiungevano della gomma. Per dorare su pergamena vale anche la seguente ricetta: asfalto polverizzato 224 gr. sciolto in acqua ragia, 339 gr. a calore moderato. Un'altra ricetta è questa: trementina di Venezia 28, vernice copale a essenza 7, acquaragia 7 (a fuoco lento). Ed ancora: 168 gr. di olio cotto litargiriato misto a terra gialla e bolo ovvero olio cotto 112, ocra gialla 56, minio 28, vernice di copale 56.

(4) Accuratamente imbiancate ad olio perfettamente lisciate e sgrassate.

(5) Cioè ivorina, carte varie, porcellana. Alcuni dipinsero anche su vetro con i colori ad acquarello sciogliendoli in una soluzione di acqua (10 parti), gomma rabica (8 parti), fiele (2 parti), glicerina (1 parte), dando prima sul vetro col tampone una mano di silicato misto a bianco di zinco. Sul vetro si può dipingere anche con colori minerali a sistema Keim e con gli inchiostri grassi e magri ci si può disegnare e chiaroscurire delicatissimamente.

I miniaturisti che dipingono su avorio si servono spesso di una specie di leggio e di tavolozze di porcellana. Engelheart però usava tavolozze di avorio e scodellini di avorio per vedere il colore su di una materia analoga a quella su cui dipingeva. In molti musei di Europa si possono ammirare delle magnifiche raccolte di miniature e tra queste spiccano a volte degli eccezionali capolavori quali ad esempio l'autoritratto del Parmigianino, il ritratto di Clovio, quello di Lavinia Fontana e quello della bella greca del Counis tutte agli Uffizi ed alla Pitti di Firenze. Altro capolavoro è il meraviglioso ritratto del Consigliere Maggi dipinto dal Quaglia il quale trovasi nel museo Gazzola di Piacenza (1), ma soprattutto interessanti per chi ne studia la tecnica sono tutte quelle miniature rimaste incomplete le quali documentano in modo preciso sulle differenti maniere degli antichi maestri: così al Victoria e Albert Museum di Londra si troverà una miniatura del Rossi (1648-1700) che è rimasta allo stato di disegno a matita chiaroscurito leggermente con terra di Siena bruciata, al museo Carnavalet di Parigi se ne vedrà un'altra chiaroscurita con sola terra rossa, alla galleria S. Luca di Roma un'altra ancora preparata a base di azzurro e bianco e poco bruno, in altri musei numerosissime quelle preparate a monocromo di color seppia o d'inchostro di China come pure di quelle nelle quali si è usato del bianco e di quelle nelle quali per chiari si è lasciato l'avorio intatto, ecc.

Era su queste preparazioni che si applicava poi, in un secondo tempo, la colorazione come si può costatare in una miniatura lasciata incompiuta da Pietro Vergine (1800-1863). Tra le malizie, particolari ai miniaturisti ed insospettate dai più si possono annoverare quelle di campire varie parti della faccia posteriore dell'avorio con delle tinte che viste di trasparenza attraverso la diafanità bianca di questo producono degli effetti speciali inarrivabili in altro modo, e per la medesima ragione si applicò anche sul di dietro dell'oro in foglia per rendere la pittura più calda, ovvero delle foglie di argento per renderla più fredda (2). Altre maliziette sono quelle di eseguire i fondi con colori poco gommati affinchè riescano più opachi e nel contempo più ariosi e lontani, oppure di rifinire i capelli ed altre parti con i colori ad olio ovvero a tempera, ecc. (3).

Temendo di insudiciare con segni ripetuti di matita la purezza dell'avorio diversi pittori hanno preso l'abitudine di servirsi ancora della trasparenza per delineare dei segni fatti precedentemente su carta, e che tenuti sotto il foglietto d'avorio si possono vedere sufficientemente in modo da poter dipingere senza disegnare direttamente.

---

(1) Del genere su pergamena se ne trovano esempi antichissimi quali quelli che illustrano le opere di Virgilio e di Terenzio conservate alla Biblioteca Vaticana e poi quelle interessanti della Bibbia di Carlo il Calvo (S. Paolo, Roma), di Borso d'Este (Biblioteca Estense, Modena), quelle che decorano i messali conservati al Museo di S. Marco a Firenze, al British Museum di Londra, ecc.

(2) Così faceva anche Redoute secondo quel che riferisce E. Prevost.

(3) Tra i piccoli segreti di manipolazione potremo accennare a quelli che si trovano in uno dei Mss. armeni di Parigi dove s'insegna a macinare la foglia d'oro con gomma arabica e miele lavando poi questa miscela per togliere il miele ed aggiungendo nuova gomma arabica per potere con essa scrivere e dipingere. Il miele come si vede serviva in questo caso per facilitare la macinazione e l'amalgama. Questi orientali, come del resto i nostri medievali usavano molti colori tratti da fiori, bacche, foglie, ora a mezzo di liscive (sapendo distinguere tra quelle di ceneri di noce da quelle di legno di quercia, ecc.), ora a mezzo di urina, di calce, ecc., poichè non tutti i succhi tolleravano il medesimo trattamento.

LA PITTURA A PASTELLO

Passando a descrivere la pittura a pastello saremo ancora più brevi poichè pure essa non fa che seguire le leggi che già osservammo negli altri generi di pittura. Il pastello sembra una pittura fragile ed effettivamente lo è molto, tuttavia dei La-Tour e dei Rosalba Carriera stanno ancora lì intatti, che paiono finiti ieri, sebbene siano già passati quasi due secoli. La grande maggioranza crede che sia una pittura da usarsi esclusivamente su carta, cartone e tuttalpiù su tela, ma invece vi sono stati degli artisti che coi pastelli hanno decorato delle grandi sale e chi ha paura della tempera o l'esegue maluccio trova nel pastello un surrogato di facile maneggio ed un mezzo che permette un facile ritocco.

Generalmente i colori a pastello si fabbricano con piccole aggiunte di gomma diagrante (1) un po' di latte o di glicerina; ma molti di essi hanno per base della sola argilla (2) (meglio dell'allumina) la quale è sufficiente a dare alle polveri colorate la dovuta consistenza (3).

La superficie più comunemente adottata per dipingere a pastello è la carta bambagina la quale ben riceve il colore così polveroso, ma questa carta essendo alquanto delicata non vi si può lavorar sopra con troppa insistenza senza che si sollevi una fastidiosa peluria. Un letto più solido si ottiene stirando delle tele su di un telaio e dan-

---

(1) La gomma diagrante è in lagrime biancastre attorcigliate a guisa di piccoli vermi. I fabbricanti si servono anche di altre gomme come pure di colla d'amido.

(2) Russel faceva da sè dei pastelli mischiando le polveri colorate con essenza di trementina ma pare che screpolassero ed ingiallissero. Altri pastellisti si fabbricano dei pastelli della durezza che essi desiderano sia macinando i colori con discrete dosi di gomma arabica in soluzione ed insaccando le paste così ottenute entro cannucce, ovvero spremendole fuori come si fa per i maccheroni da un cartoccio ad imbuto. Se insaccati in cannucce quando queste sono asciutte si taglia la canna e si libera il pastello in esse contenuto. Formandone di molto duri si può con essi disegnare sottilmente come con delle matite conte.

(3) In genere i pastelli devono avere poco legame e basteranno quindi soluzioni di gomma arabica o di colla al 3 %. La gomma diagrante molti la diluiscono persino nella dose di 3 gr. per litro d'acqua. La soluzione di gr. 10 di diagrante in mezzo litro di acqua (si può sciogliere la diagrante in alcool e poi diluirla di acqua) è un po' forte e sarà buona per colori come : giallo cromo, il cinabro ed altri metallici; per gli altri colori sarà meglio servirsi di soluzioni più deboli soprattutto per le ocre e la terra di Siena le quali possono anche farne a meno del tutto. I colori come al solito devono essere prima stati macinati con acqua ed averli pronti per amalgamarli al glutine che dovrà dar loro sufficiente consistenza. Mesticate le tinte principali sarà facile formare le varie graduazioni di queste. Mescendo miele o zucchero si impedisce ai pastelli di formare quella dura crosticina che farebbero, ed a questo scopo serve anche una emulsione di cera introdotta in piccole quantità e forse questa è un ingrediente migliore e più sicuro. Nel macinare e mesticare i pastelli ed anche nel lavorare si stia attenti a non respirare polvere di colori velenosi. Una volta ottenuti i pastelli si avvolgono in genere in un foglietto di carta come si fa del tabacco per fabbricare le sigarette.

dovi una mano di colla (1). Mentre questa è ancora fresca vi ci si fa scivolare sopra della sabbia o della pomice in polvere (alcuni anche della segatura di legno) ed è su questo strato asprigno che una volta asciutto, si potrà dipingere a lungo senza inconvenienti. Michetti, Casciaro e tanti altri pastellisti preparano la carta o la tela campendola con delle tempere colorate del tono di base che desiderano (generalmente grigio-verde o grigio-freddo, più raramente con terra gialla, con terra rossa, o con bruno) facilitando così l'effetto e l'esecuzione. La Tour spesso dava alla carta una sfregatina di tempera giallo-ocra che aveva mesticata con un po' di rosso d'uovo ed acqua ed egli faceva ciò per evitare di mettere quello spessore troppo grande di pastello, che sarebbe stato necessario a far sparire il tono decisamente azzurro che avevano le carte di cui si serviva (2).

Gardner preparava i suoi pastelli abbozzando con tinte ad acquarello o con della « gouache », preferibilmente con toni azzurrognoli; Chimeri con « gouache » bianca ottenendo così molta luminosità nelle parti in luce (3) e molti preparano con colori precalcolati, seguendo le ormai note maliziette. Schiacciando il pastello contro la superficie se ne fa aderire una gran quantità e si ottiene naturalmente maggiore intensità di tono, ma questa violenza procura uno spessore malsano che si scrosta facilmente e poi non è bello neanche come espressione pittorica; di fatto quasi tutti i pastellisti sono d'accordo nel raccomandare poco colore e di ottenere gli effetti voluti a tratteggi incrociati, sfumando il meno che sia possibile e riservando le sfumature tutt'al più per ultimo. Certi pittori però sfumano i loro pastelli dal principio alla fine servendosi di uno sfumino di carta, altri delle dita e soprattutto del mignolo, altri ancora si armano di pennelli di setole o di pelo con i quali soffondono le tinte messe a tratti, legandole tra loro, ed amalgamandole continuamente e bisogna riconoscere che fanno ciò a volte con grande abilità, ottenendo a mezzo di veli sottilissimi di polvere colorata delle diafanità delicate e tutt'altro che disprezzabili. Non mancano poi coloro che ad un certo punto del lavoro lo fondono servendosi di pennelli intrisi di alcool, cavandone così un effetto di pittura a tempera su cui poi continuano a lavorare a tratti. L'usare essenze di petrolio con alquanta resina o gomma, ovvero delle essenze di trementina dà al pastello un carattere ibrido che non trovo di buon gusto, e non ammiro troppo il sistema del Cicognara che fissava il pastello e poi lo verniciava per farlo passare come pittura ad olio.

Molti pittori sono del parere che non si debbano fissare i pastelli finiti (e neppure parzialmente nel corso del lavoro) ad ogni modo è bene far notare che sarebbe errore grossolano fissare un pastello soltanto alla fine dell'opera, poichè coloro che vogliono

(1) Però sarebbe assai meglio applicare la sabbia, la polvere di vetro, o la pomice col mezzo di fissativi e di vernici ed evitare le colle, soprattutto la segatura che assorbendo facilmente l'umidità riuscirebbe addirittura deleteria per la conservazione del pastello.

(2) Le carte azzurre facevano cantar bene i rosati ed aiutavano l'artista a ottenere i freddi delle carni ma è indubitato che così le scegliesse anche per ovviare al facile macchinarsi delle carte bianche che col tempo ingialliscono e si punteggiano. Altri preparavano la carta con creta bianca mista a del colore per darle il tono che desideravano, nonchè a della polvere di pietra pomice e della colla di carta pecora.

(3) Alcuni dopo aver così preparata la loro pittura vi fregavano sopra della polvere d'osso calcinato affinchè e polveri colorate dei pastelli vi mordessero meglio.

fissare i loro pastelli devono aver cura di alternare i vari strati di pastello con dei fissaggi lasciando soltanto l'ultimo strato e gli ultimi ritocchi non fissati affinchè il pastello mantenga la sua soffice vaporosità che gli è propria (1).

Per conservare le pitture a pastello ci vuole un certo buon senso e maggior cura che per gli altri generi di pittura, ecco perchè, dovendosi preservare le tele e le carte tese su telaio dalle vibrazioni che facendole tremare procurano la lenta caduta delle polveri colorate, si è adottato il sistema di imbottire il dietro di esse con del vetro filato, della stoffa d'amianto o daltre materie che siano soffici, ma nel contempo impermeabili, e di tenere pressata questa imbottitura a mezzo di una tavoletta inverniciata accuratamente, sempre per timore dell'umido che è il peggiore nemico di questa pittura. Per difendere i pastelli dall'una e dall'altra insidia alcuni incollano le carte su rame e meglio sopra lamine di metallo inossidabile che senza dubbio danno un buon risultato (MEYER SÉE, *Les Maîtres anglais du XVIII siècle*).

Fissati o no i pastelli devono essere posti sotto un vetro limpidissimo e meglio ancora sotto un cristallo purissimo senza difetti di fusione. I pastelli non fissati si applicheranno contro la faccia di esso in modo che non si producano fregamenti o sbattimenti per evitare che si guastino. Il vetro dovrà essere terso e senza la minima traccia di grasso contro cui la polvere-colore dei pastelli si appiccicherebbe producendo delle sgradevolissime macchie, perciò nel finire di pulire il vetro molti si servono di alcool.

E con questo eccomi giunto alla fine del compito che mi sono assunto. Il compito è stato arduo, potrei dire tremendo, ma l'ho mandato avanti con tutta coscienza utilizzando per quanto mi è stato possibile tutti i mezzi di cui disponevo. Forse l'aver voluto condensare troppo una materia così complessa e delicata, l'aver voluto insistere in troppi minuti particolari, mi ha portato ad un'esposto che come veggo, e come prevedevo, è riuscito alquanto pesante. Non mi pento però, poichè saranno specialmente appunto le meticolose descrizioni quelle che daranno valore al volume e che porteranno una reale utilità.

Certamente fra i tanti requisiti che desideravo a questo mio libro avrei amato che riuscisse oltre che serio, bello, brillante e piacevole; ho preferito invece essere scrupolosamente preciso e ricco delle infinite piccole e grandi esperienze tecniche da me studiate ed attuate, delle inedite osservazioni mie e delle poco o male conosciute altrui.

---

(1) Anche per il fissaggio l'uso di soluzioni di colla sarebbe da evitarsi, ma siccome a quasi tutti non piace il pastello fissato con resine *sciolte nell'alcool, si usano in generale delle soluzioni di acqua*-colla-acido acetico quali sono quelle comunemente in commercio. Anche il fissativo di 15 gr. di caseina, 6 di borace, sciolti in $^3/_4$ di litro d'acqua ed una buona quantità di alcool (che vi si versa poco per volta) forma un buon fissativo per pastelli. Le soluzioni di colla (meglio se di gelatina) hanno per dose il 4 % d'acqua ed aggiunte di spirito. Molti avversano il fissaggio, ma non bisogna dimenticare che anche il celebre pastellista La-Tour fissava i suoi ritratti con soluzioni di colla (alcuni supposero *fosse colla di pesce*) *e le sue opere sono le più* perfette del genere e finora si sono conservate intatte. Un fissativo forte per pastello si ottiene sciogliendo a bagnomaria 2 gr. di resina mastice o di trementina di Venezia o di lacca bianca in 100 gr. di alcool. Uno molto rapido lo si forma sciogliendo della resina Dammar in benzina al 2 %. Un fissativo moderno dall'aspetto trasparente come limpida acqua vien formato con nitrocellulosa sciolta in acetato di anile. Esso non altera le tinte del pastello e fissa bene anche i disegni a matita, ma bisognerebbe osservare se col tempo proprio non si alteri e non corroda carte e colori.

Ogni sistema pittorico avrebbe necessitato una monografia a sè, qualora lo si avesse voluto svolgere esaurientemente, tuttavia spero di non avere omesso nulla di quanto potesse riuscire di capitale importanza, e ciò tanto dal lato pratico dell'esecuzione come da quello culturale. Liberato il campo dalle sventate fantasie e da molte malintese nozioni, si potrà più facilmente spaziare sul panorama tecnico e dirigersi, per quel tanto che oggi è permesso, con più sicurezza e disinvoltura.

So bene che a molti sarebbe piaciuto trovare la spiegazione esatta dei tanti punti ancora dubbi, l'illuminazione perfetta dei tanti punti oscuri, ma tra il fare un romanzo, o fermarmi per scrupolo, ho preferito l'amore della verità.

Come i lettori avranno constatato i procedimenti pittorici si riducono in fondo a pochi malgrado le loro difficoltà ed obbligate complicazioni, ma dal lato chimico-fisico presentano tali problemi a cui soltanto il corso del tempo può dare precisa conferma. Le momentanee apparenze di un dipinto possono riuscire caduche o no, possono perdere o guadagnare in bellezza, per cui, pur governando l'argomento secondo le mie opinioni ed esperienze, sono rimasto il più che mi fosse possibile nell'ombra, mettendo piuttosto in rilievo l'autorità delle vecchie tradizioni, le quali in ultima analisi furono il frutto di secolari esperimenti a cui cooperarono generazioni di pittori. Soltanto quando non ho trovato la documentazione sufficiente mi sono permesso di fare delle più o meno audaci insinuazioni, e formulato delle supposizioni, che rischiarassero i punti più oscuri e promuovessero nuove indagini, nuovi tentativi, nuove analisi, nei dubbiosi, nei riservati e nei scrupolosamente coscienziosi.

So anche bene che per queste, e per altre ragioni, a molti sarebbe piaciuto trovare una più abbondante e comoda citazione di testi, e di fatto, per quanto mi sia dato da fare anche per questo, ciò non pertanto siccome nei primi anni che mi occupavo dell'immensa letteratura che tratta di questo argomento solevo prendere bensì degli appunti, ma per mio solo uso e consumo, ed a scopo essenzialmente pratico, trascurai spesso di annotare il titolo del libro, la data d'edizione ed il numero della pagina dei volumi che leggevo. Non prevedevo che in un lontano futuro avrei intrapreso a scrivere sulla tecnica e che sarebbe stato allora di grande utilità possedere l'indicazione esatta dei testi e precisate le fonti da cui traevo la documentazoine. Avendo però quasi sempre citato l'autore non credo che l'aver omesso le altre particolarità riuscirà troppo grave. Aggiungerò a questo punto che alcune volte, è proprio intenzionalmente che ho evitato di nominare l'autore e l'opera, e ciò per reazione contro i cultori del segreto o per altre ragioni di misistima. Ho però la coscienza di avere lavorato con esattezza nella ricerca della documentazione e di avere condotto con grande amore questa immane fatica; per cui, le non poche indicazioni che si trovano disseminate nel libro, anche se un po' sommarie, saranno più che sufficienti per gli uomini di buona volontà ai quali riuscirà facile ritrovare l'informazione che desiderano.

Lascio ora ai tecnici del futuro di mandare sempre più avanti queste ricerche e questi studi e speriamo che essi sentano lo spirito di solidarietà, nonchè il dovere morale di comunicare sempre ai colleghi le loro invenzioni e le loro esperienze pratiche. Ogni scaglia di quadro da loro sortoposta alle cento prove rivelatrici, ogni crepaccio

ben esaminato in profondità, ogni ben capita frase trovata nei libri, nei manoscritti, nelle lettere antiche ed ogni loro scoperta ci farà avanzare sempre più di un passo verso la base perfetta e quella assoluta sicurezza che da lungo tempo si desidera. Mi auguro che il loro lavoro e la loro abnegazione possano presto aver ragione di tutti i misteriosi segreti che presentano ancora le sostanze che c'interessano talchè l'Arte del pittore non possa più essere così ostacolata ed insidiata come è ora dalla materia, ma libera e serena possa tutta concentrarsi nella vita poetica dello spirito e nella pura creazione.

« Forse dietro a me con miglior voci.... ».

DANTE.

INDICE GENERALE

A

Abbozzo, vedi Preparazioni.
— *su tele bianche*, 220.
Abhilashitartha-Chintamani, 278.
Absidi, 251.
Abuso di colori vivaci, 123, 124.
— di diluenti, vedi Diluitivi.
Accelerare l'asciugarsi dei colori, 281.
Accidentali (ombre), 141.
Accordare le tinte (per), 257.
Acetato d'allumina, 223.
— di anile, 319.
— di piombo, 169.
Aceto, 6, 189, 279, 284.
Acido acetico, 223, 279.
— cloridrico, 244, 275.
— cromico, 223, 284.
— fenico, 284, 286.
— muriatico, 275, 278.
— ossalico, 284.
— (per togliere all'olio l'), 164.
— salicilico, 284.
— solforico, 174, 276, 292.
Acqua, 244, 261, 275, 303.
— di calce, 243, 298.
— — mare artificiale, 297.
— lenta, 283, 305.
— ossigenata, 252.
Acquaragia, vedi Essenza di trementina.
Acquarelline, 305.
Acquarello, 7, 235, 252, 289, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315.
— al fuoco, 314.
Acquavite rettificata, 185, 287.
Acquette, 261.
Adam, 166, 185.
Adesione (mancanza di) ,175, 260.
Aetius, 5, 167, 297, 301.
Aetzflussigkeit, 275, 276.
Affreschi (ripulitura degli), 243.
— (Ritocco degli), 267.
— (verniciatura degli), 268.
Affresco, 17, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 235, 239, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270. Vedi anche Fresco secco, Sgraffito, Falso fresco.
Africana (pittura), 16.
Agata (pietra d'), 290, 294, 309.
Agitatore meccanico, 181.
Aglio (sugo d'), 202, 225.
Agostino dei Musi, 4.
Agrigento, 292.
Aja (pitture citte nel libro e che trovansi all'), 90, 107.
Ajanta (pittura di), 42, 51.
Alabastro, 278.
Alberti L. B., 15, 161, 208, 226, 242, 245, 268, 295.
Albertotti, 15.
Albite, 276.
Albume d'ovo, 186, 280, 283, 284, 293, 294, 298, 303.
Alcerio (De), 5.
Alcool, 164, 175, 180, 183, 186, 187, 237, 252, 273, 283, 284, 292, 309, 311, 318.
Algarotti, 15.
Allume, 187, 280, 307, 313, 314.
Allumina, 162, 192, 285, 317.
Aloe, 86, 188, 190, 191, 236.
Altamira, 16, 17, 18, 21.
Altdorfer, 89, 163.
Alterazioni dei colori, 116, 159, 176, 190, 195, 197, 198, 230, 255.
Alterazione delle vernici, 179, 181.
Ambiente (influenze del colore), 125, 126.
Ambienti notturni, 135.
Ambra, 175, 182, 183.
Ameillon, 15.
Amenothes IV, 24. Sue figlie, 25.
America, 16.
Ametista, 255.
Amianto, 319.
Amido, 278, 311, 317.
Ammoniaca, 214, 216, 226, 284, 285, 297, 314.
Amoghasiddhi, 25.
Amsterdam, 111.
Analisi, 293, 296.
Anastasio, 296.
Andes, 181.
André A., 128.
Andrea del Castagno, 6.
Andrea del Sarto, 7, 88.
Angelico (Beato), 76, 111, 264, 284.
Angelucci, 123.
Annerimenti delle pitture, 164, 165, 169, 175, 176, 177, 182, 193, 197, 230, 290, 296, 301.
Anonimo di Anversa, 208.
Anonimo di Lucca, 5.
Antiputrido, 283.
Antonello da Messina, 7, 88, 160, 209, 214, 232.
Anversa, 81, 83, 84, 89, 90, 91, 92, 100, 108, 230.
Apelle, 3, 32, 42, 172, 188.
Apollodoro, 28.
Appannamento delle tavole a gesso, 108, 220.
Appannarsi dei colori, 114.
— delle vernici, 179, 184.
Appiano, 301.
Arazzi (copisti di), 313.
Arazzieri, 137, 253.
Archetti, 215, 216.
Areografo, 230.
Arezzo, 263, 266.
Argento, vedi Oro.
Argilla, 278, 279, 317.
Aristotele, 30, 33, 41, 164.
Armeni (Trattati) vedi Trattati sulla pittura.
Armenini, 5, 10, 15, 175, 227, 264.
Arnauld, 15.
Arreat, 127.
Arricciato, 241, 244, 245, 247, 248, 250, 259, 266, 295.
Arrotatura di vernici e pitture, 290, 291.
Arte del ben colorire, 86.
— (Studio dell'), 13, 59.
Artemidoro di Caria, 3.
Ary de Vois, 208.
Asbesto, 243, 296.
Asciugatore elettrico, 257.
Asfalto, 86, 89, 161, 188, 191, 198, 264, 296, 297.
Asia Minore, 33.
Assiria, 33.
Assisi, 250, 255.
Assorbenti piani, vedi Tele a gesso, Pittura su muro, ecc.
Astorri, 15.
Atene, 293.
Atramentum, 188.
Attacchi, 248, 258.
Attenuazione di dati colori, 137.

Aubert, 5.
Aureole delle tempere, 279.
Aureole luminose, 124, 136.
Aureolina, 191, 193.
Ausonio, 296.
Australia, 16.
Autoclave, 170, 181.
Avanguardia (pittori di), 154, 155.
Avanzi di colore e dello scodellotto dei diluitivi, 230.
Avorio, 304, 315.
Azurite, 255.
Azzurri (pennelli nuovi per i colori), 208.
— speciali, 193.
Azzurro celeste, 189.
— ceruleo, 189.
— di cobalto, 189, 198, 201, 255.
— — lapislazzuli, 189, 255, 256.
— — oltremare, 189, 180, 198, 255, 268, 279.
— — Prussia, 190, 201, 279, 306, 307.
— — smalto, 256, 297.
— per affresco, 255, 256.

B

Bacciccia, 137, 244, 246, 247.
Bachellierè, 300.
Baculus, 296.
Baillit, 15.
Bagnare il muro, 258, 277.
Bagnare la tela, 277.
Bagno di sabbia, 178.
Bagnomaria, 178.
Baldinelli, 4, 7.
Baldinucci, 169.
Baldovinetti, 15, 80, 267.
Baldung, 100.
Balla, 151, 152, 154.
Balsami, 121, 161, 162, 175, 176, 182, 208, 284, 286, 290.
— (Verifica dei), 176.
Banane, 278.
Bardon, 15.
Barna, 15.
Barroccio, 92, 164, 219.
Bartolomeo (Fra), 88, 89, 92, 96, 191, 214, 217, 218, 270.
— Veneto, 100.
Basilea, 80, 219.
Basilio, 5, 296.
Bassano, 109, 116, 208.
Bassiner, 15.
Batoni P., 211.
Battere i fili, 69, 250, 260.
Battistelli, 100.
Battitore per intonaci, 296.
Baudin, 15.
Baudouin, 270.
Bava di lumaca, 286, 308.
Beato Angelico, vedi Angelico.
Beccafumi, 123.
Bellini G., 81, 82, 88, 207, 218, 230.
Bellucci, 15.
Beltramini, 15.
Benzina, 173, 239.
Benzoina, 177.
Berck, 208.
Bergamo, 80, 87, 219.
Berger, 6, 15, 166.
Berlino, 38, 73, 81, 87, 89, 90, 93, 96, 100, 105, 108, 109, 112, 130, 140, 163, 206, 248, 268, 284, 293.
Bersani, 147.
Berthier Candlot, 243.
Bertrand, 15.
Besnard, 41, 130, 153.
Bezold, 15.
Biacca, vedi Bianco d'argento, Cerussa.
— bruciata, 66, 212.
Biaggetti, 245.
Bianchi, 15, 181, 193.
— (pennelli nuovi per usare i), 208.
— speciali, 193.
Bianco ad olio, 168.
— cinese, 193.
— per affresco, 255.
— *Bianco di argento*, 177, 190, 194, 197, 199, 219, 255, 279, 294.
— — Champagne, 274, 277.
— — Cina, 306.
— — Mendon, 224, 277.
— — Spagna, 277, 278, 300, 315.
— misto, 190.
— d'ovo vedi ovo e albume.
— nelle ombre, 211, 212.
— permanente, 190, 193.
— S. Giovanni, 255.
— Solfogeno, 200.
— di titanio, 190, 200, 283.
— — zinco, 190, 193, 194, 197, 218, 279, 283.
— (Uso del) nell'acquarello, 305, 314.
Bianco e nero, 36, 211, 212.
Biancone, 279.
Bibbiena, 96.
Bigari, 219.
Biondo, 15.
Birra, 283, 286.
Bisagno, 15.
Bitume vedi Asfalto.
— bianco, 296, 297.
Bizantina (Pittura), 61, 62, 63, 64, 65, 68, 73, 76.
Bizantini, 160, 202, 216, 217, 256, 264, 268, 290, 297.
— moderni, 68, 69, 70, 71, 297.
Blanc, 7, 14, 15.
Blanche, 116.
Blockx, 15, 182, 183, 197, 223.
Bloemaert, 306.
Blümmer, 15.
Boccaccino, 100.
Boccioni, 15, 154, 155.
Boecklin, 131, 206, 286, 287.
Boigey, 15.
Boisseu, 306.
Boldini, 234.
Bolo, 68, 114, 201, 220.
Bologna, 76, 81, 100, 219.
Boltraffio, 100.
Bonifacio Pitati, 204.
Bonnat, 116, 153.
Bonomi da Monte, 15.
Bonomino, 208.
Borace, 223, 290, 314.
Borghini, 15, 208.
Bosch, 100, 199.
Boschimani, 16, 17.
Boschini, 102, 103, 204, 228.
Botteghe, 4.
Botticelli, 100, 109, 111, 214, 218, 284.
Bottiglia, 259.
Boucher, 100, 112, 289.
Bouddha, 81.
Bouguereau, 6.
Bouts, 100, 206.
Bouvier, 199, 200, 236, 260.
Brageri accesi, 268, 298.
Bramante, 85, 92.
Branzani 270.
Braque, 155.
Breitschedel, 15.
Breton, 15.
Breughel, 89, 10, 199.
Breuil, 17.
Brill P., 306.
Brilli, 41, 43.
Bronzino, 88, 163.
Brown Madox, 140.
Browster, 15.
Bruciacchiare il muro, 241.
— le pitture e gli intonaci, 212, 226.
Brücke, 15, 123.
Brühl, 293.
Bruni speciali, 193.
Brunitura, 290, 315.
Bruno di Marte, 191.
— — robbia, 191.
— trasparente, 191.
— Van Dyck, 191.
Bruschi, 313, 314.
Bruxelles, 89, 91, 108, 112, 130.
Bucherellare i cartoni, 253.
Buchwald, 134.
Budapest, 100, 112.
Budelli, 162.
Buffalmacco, 286.
Bularco, 3.
Bulard, 15.
Bulgara (Pittura), 4, 68.
Burne Jones, 130.
Burns, 301.
Burnet, 15.
Busset, 15, 209.

C

Cairo, 24.
Cagliari, 81.
Calau, 15.
Calce, 169, 239, 242, 243, 244, 248, 258, 262, 316.
— al latte, 243, 272.
— grassa, 243, 244.
— idraulica, 242, 244.
— magra, 243.
— spenta, 242, 256, 297.
— viva, 242.
Calcinacci, 256.

Calcine, 22, 242, 244, 245, 258, 260, 262, 269, 295.
Calcite spatica, 243, 295.
Caldi, 36, 53, 62, 63, 124, 128, 232, 313.
Califano Mundo, 15, 225.
Callot, 219, 225.
Calvaert, 116.
Cambiamento di tono delle tinte, 257, 288.
Campeggio (estratto di), 191.
Campi, 78.
Campire, 18, 44, 63, 76, 296.
Canaletto, 137, 139.
Canfora, 182.
Cantaride (polvere di), 191.
Canti dei tessitori indiani, 5.
Caolino, 277.
Capillarità, 162.
Capitan, 17.
Caracciolo, 15.
Caravaggio, 116, 225.
Carbonatazione, 248.
Carbonato di calcio, 248, 277.
Carcani, 293.
Carcano F., 142.
Carduco, 15, 116.
Carelli, 132.
Cariani, 219.
Carlandi, 304, 313.
Carminio, 286, 294.
Carpioni, 208.
Carracci Agostino, 116, 208, 219, 235.
Carracci Ludovico, 53, 96, 100, 254, 263, 264, 267.
Carrara, 80.
Carriera Rosalba, 317.
Carta colorita per chiaroscuri, 76.
— e pittura su carta, 219, 253, 278, 304, 305, 313, 317, 318.
— asciugante, 305.
Cartailhac, 17.
Cartamo (estratto di), 191.
Cartier, 15.
Cartoni, 98, 250, 251, 252, 253, 260, 269.
Casciaro, 318.
Caseina, 170, 216, 285.
Castellani, 15, 301.
Castillo, 17.
Castras, 42.
Casualità, 12, 230.
Catacombe, 58, 61, 65.
Catrame, 223.
Cautciù, vedi Vernice di Cautciù.
Cavallini, 72, 109.
Cavazzoni Zanotti, 15.
Caylus, 35, 292, 300, 301.
Cecco da Siena, 284.
Celeste, vedi Azzurri.
Celestini, 185.
Cementi, 242, 244, 274, 275, 278.
Cementina Eggen, 278.
Cenere, 217.
Cennini, 5, 6, 10, 63, 71, 72, 73, 74, 76, 78, 80, 86, 107, 109, 118, 167, 169, 172, 195, 204, 208, 216, 217, 224, 241, 256, 267, 278, 279, 282, 283, 284, 285, 289.
Cera, 22, 161, 162, 175, 187, 194, 223, 226, 227, 280, 284, 285, 289, 292, 293, 297, 299, 302, 311, 314.
Cera punica, 297.
— (verifica della cera), 292.
Ceresina, 161.
Ceronis, 187.
Cerussa, 169, 227, 286, 294, 301.
Cesare da Sesto, 132, 171.
Cezanne, 155.
Champaigne, 100, 111.
Chanteney, 243.
Chaptal. 15, 199, 293.
Chardin, 137, 163, 208, 238.
Cherceffski, 292.
Chevreul, 15, 136, 293, 297.
Chiamare i rilievi, 72.
Chiaroscuro, 42, 44, 45.
Ch'-il viian, 108.
Chimeri, 318.
Chiodi di metallo inossidabile, 241.
Chou-la, 25.
Cicerone, 32, 142.
Cicognara, 202, 318.
Cignani, 24, 25, 116.
Cilindratura, 259, 262, 296.
Cimabue, 73, 79, 218, 253, 255.
Cima da Conegliano, 204.
Cimone, 33.
Cinabro, 191, 193, 198, 199, 238, 243, 255, 296.
Cinese (pittura), 70, 71, 81, 105, 108, 202, 209, 217, 220, 249, 250, 251, 268, 312.
Cipolla (sugo di), 204, 225.
Claudio Lorenese, 147.
Clazomene (sarcofagi di), 28.
Cleante, 28.
Cleopatra, 172.
Cloroformio, 177, 180.
Cloruro di calce, 292.
Clovio, 316.
Cobalto, 189, 198, 268.
— ad affresco, 262.
Cocciniglia, 191.
Cochin, 15.
Codde Vos, 100.
Codici manoscritti, 5.
Coffignier, 15, 181.
Colle, 22, 161, 215, 216, 225, 253, 277, 279, 281, 289, 290, 297, 317, 319.
Collins, 15.
Colloquintida, 303.
Colofonia, 173, 175, 185.
Colombini, 183.
Colorazione, 43, 46, 68, 131.
Colore-ambiente, 125, 126.
— (pitture con poco), 230.
Colori artificiali, 193, 195.
— a calce, 267, 270, 281.
— — colla, 206, 279, 280, 281, 289, 313, vedi anche tempere.
— — gomma, 88, 289, 303, 313, 317, 318 vedi anche acquarello, Guazzo, Tempere.
— — cera, 292, 296, 299, 300, vedi Encausto.
— al silicato, 267, vedi anche Pittura Minerale.
— — olio, 161, 162, 163, 164, 165, 193, 194, 208, 209, 210. Vedi Olio.
Colori a olio, come si applicano e modellano, 210.
— — pasta, 36, 121, 144, 210, 233.
— all'uovo, vedi Uovo.
— a velatura, 36, vedi poi Velature.
— ad olio misti a vernice, 162, 172, 182, 186, 209, 210, 220.
— — — conservati nell'acqua. 199.
— applicati in polvere, 53, 267.
— a tratti e puntini, 232, 233.
— base, 126.
— cinesi, giapponesi, africani, ecc. deboli, 109.
— di varia grana combinati insieme, 200, vedi Grand.
— — varie marche misti assieme, 162, 200.
— e loro dosatura, 193, 194.
— estratti dai vegetali, 191, 316.
— che asciugano presto, 170.
— — aumentano di tono, 197, 201.
— — avanzano e colori che arretrano, 53.
— — perdono di tono, 197.
— — si sfarinano, 164.
— — — staccano dalla tela, 162.
— — spandono, 161.
— — stentano ad asciugare, 170, 177, 180, 201.
— — svaniscono, 56, 124.
— — non tollerano di esser toccati con ferro, 165.
— con sabbia, 194.
— (in qual modo asciugano i), 209, 267.
— in tubetti, 161, 162, 176, 288.
— Keim, 193, 272, 273, 274.
— le cui miscele vanno evitate, 199, 200, 201.
— molto liquidi, 230, 237.
— (macinatura dei), 196, 281, 289.
— medievali, 11, 191.
— messi a vario spessore, 165.
— minerali, vedi Pittura minerale.
— misti, vedi Pittura a sistema misto.
— morti, 36, 193, 227.
— (nomenclatura dei), 193.
— (nota dei), 189, 190, 191, 192.
— opachi, 194.
— per l'affresco, 244, 250, 254, 255, 256.
— poveri, 125.
— (purificazione dei), 195, 196.
— romani, 57, 191.
— Schotthauer, 193.
— simbolici, 26, 70.
— smalti, 193.
— (togliere l'olio dai), 194, 209.
— trasparenti, 62, 210, 236.
— (verifica dei), 190, 195, 196, 197, 198.
— vivaci, 33, 62, 125, 126.
Complementari, 131, 136, 137, 143, 144.
Composizione, 102, 241.
Conchiglie bruciate, 278.

Conchiglie pestate, 191.
Constable, 116.
Contorni col chiodo, 260.
Contrasti, 123, 124.
Contrasto, 189.
Convenzionalità, 35, 69, 70, 123, 134, 135, 145, 250.
Copaive, Vedi Balsamo.
Copale, 175, 179, vedi anche Vernice di Copale.
Copisti, 11.
Copley, 130.
Copparosa, vedi Solfato di zinco.
Coquiot, 15.
Corallo pestato, 191, 255.
Corbetta, 78.
Corinto, 33.
Corneille, 211.
Corot, 127, 130, 238.
Corpo (colori a), vedi Colori a pasta.
Corporazioni, 3.
Correggio, 79, 87, 92, 94, 95, 118, 175, 244, 250, 263, 265.
— (Attribuito a), 219.
Correzione dei disegni, 17, 25.
Corrosione delle tele, 223.
Corrosivo, 272, 275, 276, 278.
Cortbumbe, 100.
Cortona, 106.
Costa Lorenzo, 81.
Costantino bibliotecario, 296.
Costruzione di figure, 25, 26, 27.
Counis, 316.
Courbet, 231.
Couture, 15.
Covalanas, 18.
Cranack, 89, 214.
Craesbeeck, 90.
Credi Lorenzo, 209, 214, 253, 284.
Cremona Tranquillo, 91, 103, 105, 115, 233, 305.
Crespi G. M., 100, 116, 219.
Creta, 217, 277.
Creto-Micenea (Arte), 33.
Creuze, 112, 207.
Crisostomo, 296.
Cristallo vedi Vetro.
Cristol, 33.
Crivelli, 79, 81, 218.
Cros, 15.
Croste di colore, 230, 281.
— — pane, 166, 177, 182.
Cubisti, 154, 155.
Curch, 15.
Custetti, 230.

D

Daddi B., 76.
Dagnat, 128.
Dalbon, 15, 160, 161.
Dante, 3, 13.
Darcet, 15.
Daremberg, 15.
David. 128.
Davy, 15, 293.
Daumier, 102, 127.
De Alcerio, vedi Alcerio.
Decalcare, 213, 253, 260, 305.
Decalcomanie (Oro in), vedi Oro.
Decamps, 7, 15.
De Caylus, 15.
De Chirico, 15, 286, 287.
Decolorazione intenzionale, 33.
Degas, 102, 128.
Deina, 28.
De Keghel, 216.
Delacroix, 15, 102, 127, 130, 137.
De Lairesse, 15.
Del Biondo, 163.
Delbon, 15.
Della Francesca vedi Pier della Francesca.
De Maria, 130.
De Mayerne, 89, 166, 171, 173, 175, 176, 183, 187, 199, 202, 231, 236, 290.
Democrito, 33.
Denis, 15.
Densità che devono avere le tinte, 257.
Dente di cinghiale, 290.
Deon, 260.
De Pereira, 186, 207.
De Piles, 15, 169.
Depuratori, 166.
Depurazione degli oli e colori, vedi Purificazioni.
Derein, 155.
Desalme, 15.
Destrina, 311.
De Vild, 15.
De Wint, 307, 313.
Diderot, 15.
Didron, 15, 260.
Diehl, 260.
Di Facio, 6, 160, 161.
Difesa dei quadri, 56.
Diluitivi (Abuso di), 165, 176, 209, 230, vedi Leghe.
D'Incarville, 15.
Dinet, 15, 136, 200.
Diogene Laerzio, 3.
Dionigi di Furna, 5, 68, 248.
Dioscoride, 5, 6, 160, 296, 297.
Dipingere (sistema di), 210.
Discromia, 123.
Disegnatori greci, 30, 71.
— indiani, 71.
Disegno sul muro, 31, 250, 251, 253.
— con tinta bianca, 30, 107, 108.
— con carbone, gesso, matita, sanguigna, 107, 213, 251.
— inciso sulle tavole, 218, 253.
Dissolvente, 308, 314.
Distillazione, vedi Essenze, vedi Olî.
Dita (uso delle), 103, 233, 262.
Divisionismo, 125, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151. 152, 153, 154, 247.
Doerner, 15.
Dolce, 15.
Domenichino, 137, 138, 139, 225, 246, 247, 269.
— (Pseudo), 163.
Dongen, vedi Van Dongen.
Donner, 15.
Doratura, 25, 201, 202, 203, 276 vedi Oro.
— delle carni, 49, 72.
Dosatura, 170, 193, 194, 289, 301, 317.
Dosso Dossi, 100.
Dresda, 85, 88, 90, 96, 107, 111, 163.
Duccio, 73, 76, 214, 284.
Ducompex, 15.
Dufresne, 155.
Dufrensoy, 15.
Dumas, 15.
Dupont, 15.
Durer, 6, 7, 10, 81, 85, 89, 92, 105, 164, 166, 205, 206, 214, 232, 287.
Durosier, 15.
Dyckmans, 196, 197, 199, 200.

E

Eastlake, 9, 15, 160, 161, 207.
Echagüe, 132.
Echione, 32.
Edimburgo, 84, 85.
Efflorescenze, 241.
Egiziana (pittura), vedi Pittura egiziana.
Eibner, 15, 170, 181, 243, 271, 293.
El Amarna, 24.
Elemi, 186.
Eliano. 55.
Elkin, 17.
Eludorica, vedi Pittura eludorica.
Emulsione di cera, 208, 297.
— d'ovo, 161, 205, 208, 286, 288, 289.
— di colla, 214.
Encausto, 22, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302.
Encre a poudrer, 315.
Ensor, 231.
Epoca Neolitica, 20.
— paleolitica, 16, 17, 18, 19, 20.
Eraclio, 5, 199, 207.
Ercolano, 31.
Ercole da Ferrara, 267.
Esagerazioni, 123, 124.
Esaltazioni reciproche dei colori, 137, 139.
Escalopier, 6.
Esecuzioni stentate, 164.
Esperienza d'artisti e fabbricanti, 159.
Esposizione al sole delle pitture, 171, 290.
— alla luce della luna, 172.
Essenza (distillazione dell'), 172, 173.
— di lavanda, 168, 179, 208.
— di mirbana, 290.
— di petrolio, 172, 173, 174, 185, 186, 286, 292, 318.
— di rosmarino, 168, 301.
— di spigo, 161, 168, 183, 231.

Essenza di trementina, 172, 231.
— (verifica dell'), 168, 172, 173, 174.
Essiccanti, 168, 169, 177, 284.
Estate, 258.
Etere, 177, 180.
— acetico, 212.
— di petrolio, 173, 174, 177.
Etrusca (pittura), vedi Pittura etrusca.
Euforbie, 286.
Eufranore, 3.
Eusebio, 5, 296.
Evanescenze, 230.
Eyck (Van), vedi Van Eyck.
Ezio, vedi Aetius.

F

Fabre, 306.
Fabbroni, 15, 294, 301.
Facio, vedi Di Facio.
Falso fresco, 269, 270.
Fango, 249.
Fantin La Tour, 140.
Faraday, 15, 296.
Farina di grano o di segala, 218.
Feichtunger, 243.
Felibien, 15, 117, 118, 119, 211, 219.
Fenditure delle pitture, vedi Screpolature.
— — tavole, vedi Spaccature.
Fernbach, 15.
Feronia elephantum, 278.
Ferrari Gaudenzio, 76, 204.
Ferrari Giulio, 125, 126.
Feti, 100.
Feuerbach, 116.
Fiamminghi, 169, 191, 202, 209. v. anche Van Eyck, Rubens, Van Dyck ecc.
Fiel, 200.
Fiele, 204, 212, 280, 282, 298, 311.
Filacce di cotone o lino, 248.
Filarete, 208, 228.
Fillon, 15.
Filocle, 33.
Filtramento dell'olio, 166.
— delle vernici, 178.
Filtro di carbone, 275.
Fiordalisi (Estratto di), 191.
Firenze, 72, 73, 78, 79, 82, 87, 88, 89, 91, 96, 100, 101, 103, 107, 109, 111, 114, 115, 118, 130, 132, 164, 214, 218, 235, 250, 251, 253, 284, 306, 316.
Fissativo, 252, 253, 319.
— da acquarello, 170, 223, 224, 308.
— — tempera, 207.
— — pittura minerale, 272, 273, 274.
Fixil, 272.
Flinder Petrie, 24.
Flatting Vernis, 180.
Fluosilicati, 271.
Fondo colorato, 40, 43, 54, 149, 164. Vedi anche Tele colorate.
Fontana Lavinia, 316.
Fontanay, 15.
Fontanesi, 126, 131, 211, 286.
Font de Gaume, 17, 19, 20.
Foppa, 100.
Ford, 169.
Forichon, 15.
Formalina, 223, 284.
Fornara, 147.
Fornari, 15, 181.
Fornello regolabile, 182.
Forni, 260, 302.
Fortuny, 288.
Fouquet, 100.
Fra Bartolomeo, vedi Bartolomeo (Fra).
Fragonard, 112.
Fraceschini, 264.
Francia (F. Raiboldini), 81.
— (Grotte paleolitiche della), 16.
Franciosi, 313.
Franken, 91, 100.
Frazzoni, 15.
Freddi, 36, 40, 53, 62, 63, 124, 313, 318.
Fresco vedi Affresco.
— secco, 17, 269, 270.
Frimmel (von), 15.
Frobenius, 16.
Fromentin, 15.
Fuchs (von), 243, 271.
Fuliggine, 241.
Fuorifuoco, 312.
Furini, 115.
Futuristi, 154, 155.

G

Gainsborough, 24, 116, 117.
Galeno, 5, 6, 160, 169.
Galli, 130.
Ganeça, 25.
Ganosis, 293.
Gardner, 15, 318.
Gargy, 243.
Gasperety, 15.
Gaud, 86.
Gaulli, vedi Bacciccia.
Gavarni, 305.
Gaz (Azione dei), 187, 188.
Geiger, 15, 293, 296.
Gelder, 91.
Gelosia di mestiere, 6, 7.
Gentileschi, 168, 183, 227.
Gerard, 25.
Gericault, 231.
Gessetto, 252.
Gesso, 217, 277, 278, 295, 296, 298.
— in pezzi per provare le tinte, 257.
Gesuati (Frati), 166.
Gettare la calcina, 259.
Ghiberti, 160.
Ghirlandaio, 218.
Gialli speciali, 193.
Giallo di bario, 193.
— di cadmio, 191, 197, 198.
— — di cobalto, 193.
Giallo di Marte, 191.
— — mercurio, 189.
— di oltremare, 191.
— Napoli, ovvero giallolino o Giallorino, 177, 191, 219.
— — stronziana, 191, 198.
— trasparente, 191.
Giampietrino, vedi Rizzi.
Giapponesi, 5, 34, 186, 191, 202, 249, 251, 312.
Gigli (Estratto di), 191.
Ginepro (resina), 175, 176.
— (Estratto della bacca), 191.
Giordano Luca, 116.
Giorgione, 101, 207, 232, pseudo Giorgione, 88.
Giotto, 33, 73, 74, 79, 160, 214, 284.
Giottesco quadro della Vaticana, 217.
Giovanni e Nicola pittori, 65.
Girard, 15.
Giulio Romano, 96, 97, 98, 252.
Giunture degli attacchi, 266.
Giuramento degli operai indiani, 5.
Glebe luccicanti, 295.
Glicerina, 180, 186, 217, 223, 280, 286, 290, 297, 303, 308, 314, 317.
Goethe, 15.
Gomma (pittura a), 88, 288, vedi anche Acquarello, Gomme, Quarzo.
Gommagutta, 191.
Gomme, 161, 176, 209, 223, 252, 273, 286, 289, 294, 297, 299, 307, 314, 315, 317.
Gottgetreu, 243.
Goulinat, 15, 144.
Goya, 116, 231.
Graesbeeck, 208.
Graffiature di pitture o pennellate col raschino, 140.
Grana (Importanza della), 159, 217, 244, 245, 293, 295.
Granatura dell'intonaco, 260.
Granulazioni ad acquarello, 310.
Grassello, 243.
Grassi, 153.
Grasso, 16, 161, 273.
Graticola, 251.
Grattamento, 238, 268.
Grebber, 91.
Greci, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 160.
Greco, 116.
Grès, 217.
Grigi per interferenza, 120.
Grigio azzurro di lapislazzuli, 189.
Grigio di carbone, 192.
Gris, 15.
Grisailles, 102, vedi Preparazioni.
Grottaferrata, 217.
Grünewald, 80.
Guaita, 15, 123.
Guasti (riparazione dei), 159.
Guazzo, 288, 289, 313.
Guercino, 116, 118, 208, 217, 264.
Guerlin, 15, 102.
Guerrini, 6, 15, 190.
Guevara, 15, 245.
Guido Reni, vedi Reni.
Guilvert, 15.

Gusci d'ostriche, 256.
— d'ova, 256.
Guttaperca, vedi Cautciù.

H

Hals Franz, 33, 106, 116, 199, 233, 234.
Hamerton, 15.
Harlem (siccativo di), 227.
Harmer, 17.
Hauenschild, 15, 243.
Hayez, 116.
Helbing, 15.
Helmholtz, 15.
Henner, 115.
Henry, 15.
Hering, 15.
Herne S. Hubert, 160.
Herringham, 15, 51.
Heyda, 208.
Hieraukoupoli, 23.
Hildebrand, 123.
Hillig, 15.
Hinares, 15.
Hittorf, 298.
Hodler, 132, 134.
Hogarth, 15, 230.
Holbein, 202, 206, 214, 219, 232.
Hooch, 111, 163.
Hoogstracten, 185.
Hokusai, 5.
Horiuji, 42.
Horus, 24, 25.
Huet, 41.
Hunt H., 220.
Hurst, 15.
Huysum, 214.

I

Igiaino, 28.
Iliade (nome dei colori nell'), 33.
Imbiancamento dell'olio, 6.
Immaginazione sregolata, 13.
Impeciare i mattoni, 241.
Impermeabilità, 289, 290, 294.
Impressionisti, 127, 128, 134, 137.
Imprimiture, 216, 217, 218, 219, 220, 226, 227, 230.
Imputrescibilità, 284.
Inalterabile alla azione dei gas (Pittura), 272.
Incarnazione (tinta d'), vedi Carne.
Incenso, 175.
Inchiostri indelebili, 305.
Inchiostro di China, 34, 305.
— bruciato, 312.
— vivo, 312.
— d'oro, 203.
Incombustibili (Pittura che rende gli oggetti), 272.
Indaco, 191, 301.
Indiana (pittura), 4, 42, 51, 71, 80, 105, 203, 249, 278.
Indorare le carni, 49, 72.
Influenze, 125, 142.
Ingessare le tavole, 216, 217.
Ingiallimento dei colori, 162, 165, 171.
Ingrandimento di un disegno, 25.
Ingres, 137, 163, 211.
Innocenti, 153.
Inossidabili (uso di metalli), 214, 215, 241, vedi Reti di metallo inossidabile, Chiodi di metallo inossidabile.
Inscurimento delle pitture, vedi Annerimento e Ingiallimento.
Insegnamento, 131.
Insolubilità, 290.
Interferenza, 120.
Interstizi, 232, 233.
Intonaco, 29, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 258, 259, 260, 262, 265, 266, 275, 281, 295, 296, 298.
Intonaci colorati, 29, 67, 105.
— per pittura ad olio o a cera, 226.
Invenzione della pittura ad olio, 161.
Inverno, 258, 260.
Irradiazione, 137, 189, 232, 247.
Isolamento degli strati, 288.
Ittiocolla, 215, 216.

J

Janneret, 155.
Jansen, 186.
Janssens, 92.
John, 15, 188.
Jung, 15.

K

Kalì, 25.
Kama, 25.
Karo, 15.
Keim, 15, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 315.
Kickert, 15.
Kiepenhauer, 243.
Kisling, 155.
Knierin, 293.
Kramrisch, 15.
Kuhlmann, 271.
Kyoto, 42.
Kyzil, 105.

L

La Begue, 5, 15.
Lacca cinese, 209, 217.
— di robbia o di garanza, 162, 192, 193, 195, 197, 198, 200, 201.
— (gomma) vedi Gomma lacca.
Lacche, 117, 268.
Lacorière, 243.
Laermans, 231.
La Flemalle, 232.
Lakenhal, 100.
Lamoine, 181.
Lamok, 243.
Lampada ad alcool, 257, 299, 314.
Landerer, 15, 296.
Lanzi, 15, 204.
Lapislazzuli, 189, 268.
Larsson, 132.
Lastre di marmo e di pietra per letto di pitture, vedi Marmo (lastre).
La-Touche, 153.
La-Tour, 121, 317, 318, 319.
Latta arroventata per provare le tinte, 257.
Lattato di calce, 260.
Latte, 17, 243, 245, 253, 280, 317.
Latte di calce, 243.
Latte di Corot, 238.
Latte di fico, 6, 227, 267, 283, 286, 309.
Lauderer, 293.
Laurencin, 155.
Laurent, 153.
Laurie, 15, 161, 170, 205.
Lebasque, 145.
Lebouteux, 208.
Le Brun, 15, 97, 169, 212.
Le Chatelier, 15.
Lefort, 15.
Lega dei colori, 175, 208, 288.
Leger, 155.
Legnano, 208.
Legni di cui si formarono le tavole, 214, 217.
Leighton, 42, 130.
Lembach, 116, 219.
Lemoine, 289.
Lenzi, 15.
Leonardo, 3, 5, 13, 20, 41, 62, 69, 70, 85, 87, 88, 89, 90, 96, 114, 159, 164, 167, 190, 191, 200, 206, 219, 226, 232, 236.
— Pseudo Leonardo, 107, 207.
Le Petit, 15.
Leraux, 15.
Leroux, 15.
Lessing, 160.
Le Sueur, 116.
Letronne, 15, 293.
Lettenmayer, 15.
Letti colorati (pittura su), vedi Intonaci colorati, Tele colorate, Tavole colorate.
Leven, 208.
Leyda, 5.
Liebriech, 123.
Liesegang, 15.
Linee di contrasto, 69, 70.
— d'inviluppo, 69, 70.
Linke, 271, 275.
Lionne, 151, 152, 153.
Lippi, 214, 253.
Liquerizia, 278.
Lisciatura dell'intonaco, 259, 260, 296.
Liscive, vedi Ranno.

Litargirio, 6, 160, 169, 175, 177, 183, 227, 236.
Livache, 181.
Locale (tono), vedi Tono Locale.
Lomazzo, 70, 167, 171.
Londonio F., 219.
Londra, 24, 25, 28, 38, 39, 75, 76, 79, 84, 87, 88, 90, 92, 98, 105, 108, 111, 113, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 130, 140, 164, 230, 231, 249, 316.
Longhi, 208.
Lorenese Claudio, vedi Claudio Lorenese.
Lotto L., 109.
Luca di Leyda, 100.
Lucas, 231.
Lucca, 211, 216, 284.
Luce artificiale (pitture sotto l'influsso della), 135.
Luce, 41, 42.
— riflessa, 114.
— di striscio, 41.
Lucidae, 202.
Lucidatura dell'intonaco o del dipinto, 298, 299, 300.
Ludio, 294, 297, 298.
Luini Bernardino, 78, 79, 109, 110, 254.
Luquet, 17.
Lustramento delle pitture murali, 268.

M

Macchiaioli, 127.
Macchie dei muri, 20.
Macchie nella pittura a fresco, 258.
Macinatura dei colori, 57, 196, 238, 254, 256, 281, 287, 294.
— *vedi anche Grana.*
Mackay, 25, 26.
Madrid, 117, 163.
Maes, 100.
Maestro della Flemalle, 100.
Maestro della Sacra Parentela, 92.
Maffeo da Verona, 171.
Maggi, 147, 149, 154.
Magia, 5.
Magnasco, 116.
Magnesia, 30.
Magnus, 33.
Malattie degli occhi negli artisti, 123.
Malgrund, 275.
Malta, 243, 248, 296.
Manchester, 42.
Mancini A., 134, 230.
Mander (van), vedi Van Mander.
Mani positive e negative, 17.
Manierismi, v. Convenzionalità.
Manometro, 181.
Manoscritti sulla pittura, 5, 6, 166, 171, 172, 176, 185, 187, 190, 199, 202, 205, 208, 212, 294, 297, 316.
Mansaert, 15, 185.
Mantegna, 100, 284.
Mantova, 97, 100.
Mappae clavicula, 5.
Marcantonio, 97.
Marco d'Oggiono, 76, 100.
Marco Gracco, 172.
Marcucci, 220.
Margheritone d'Arezzo, 216, 220.
Mariette, 102.
Markò, 306.
Marmi in pittura, 98.
Marmo (lastre di), 106.
Marmo (polvere di), 217, 242, 244, 245.
— spezzettato, 244.
Maroger, 161.
Martin, 153.
Marsiglia, 112.
Marsoulas, 137.
Marziano, 296.
Masaccio, 214, 253.
Mascheratura di strati di colore, 124, 135.
Masèr (Villa), 137, 263.
Massys, 206.
Mastice, 175, 176, 226.
Matello, 15.
Materiale pittorico degli antichi, 8, 9, 10, 11.
Matite colorate, 311.
Matracci, 181, 182.
Matteo di Giovanni, 100.
Mattone pesto, 241, 295.
— arroventato per provare le tinte, 257.
Maxwell, 15.
Mayer, 15.
Mayerne, v. De Mayerne.
Mazzocchi, 243, 275.
Medio Evo, v. Pittura Medievale.
Medium v. Leghe.
Melanto, 32.
Melanzio, 3.
Melassa, 278.
Melgip, 309, 310, 311.
Melograno (estratti di), 191.
Melozzo da Forlì, 76, 95, 100.
Memling, 199, 284.
Memmi Lippo, 250.
Memoria (Pittura a), 69.
Mengs R., 114, 115, 211, 293.
Merimée, 8, 15, 218.
Merrifield, 6, 15, 205, 255, 294.
Merse von Szynei, vedi Szynei.
Mestiche, 75, 217, 220, 224, 226, v. Tele colorate, Tavole colorate.
Metsijs, 199.
Meyer, 134.
Meyer See, 319.
Mezzamacchia, 37, 281.
Mezzaombra con rosso, 62, 63.
Mezze paste, 36.
Micenea (Pittura), 33.
Michelangelo, 33, 55, 69, 70, 87, 98, 99, 102, 161, 218, 232, 235, 244, 245, 248, 253, 256, 260, 261, 264, 266.
— Scuola di Michelangelo, 74, 84.
Michetti, 130, 318.
Micone, 32.
Midollo, 17.
Miele, 217, 223, 303, 309, 316.
Mieris, 107, 208.
Mignard, 208.
Milano, 76, 78, 80, 85, 90, 92, 100, 105, 109, 110, 112, 132, 140, 141, 145, 146, 150, 207, 218, 219, 254.
Mile, 137.
Millais J. Everett, 140.
Milleottocento (arte del), 35 e vedi Pittura XIX sec.
Millet, 90, 127.
Minard, 243.
Miniatura, 60, 74, 79, 84, 203, 303, 315, 316.
Minio, 169, 294.
Minutoli, 15, 293.
Mirobolano, 278.
Mirto (Estratto di), 191.
Miscele di colori vietate, 165, 199, 200, 201.
Mixtion, 201, 202, 225, 276.
Modulazione, 75, 210, 231, 232, 261.
Modellini di cera o creta per la composizione del quadro.
Modena, 316.
Modificazioni di tono con semplice accostamento di altri colori, 137.
Modigliani, 155.
Molenar, 81.
Mollica di pane, 238.
Monaco di Baviera, 89, 101, 112, 113, 130, 207.
Monet, 137.
Monocromata, monogrammi, monocromi, 33, 44, 49, 128, 263, 316.
Montabert, 294.
Monte Athos (pittura del), 69, 70, 71.
Monticelli, 127, 212, 230.
Montjoiseu, 293.
Moutipetit, 15.
Moor, 91, 208.
Morbelli, 145, 150, 151, 152, 153.
Morcillo, 132.
Mordente, 201, 202.
Mordere, 213.
Moreau, 130.
Moreau-Vautier, 15, 33, 115, 128, 136, 235.
Morel di sale, 255.
Morire dei colori, 193, 231.
Morrel, 15.
Mortaio, 293, 299.
Moucheter, 241.
Mudga, 278.
Muffe, 241.
Mukerji, 5.
Mummia, vedi Asfalto.
Muller, 15, 137.
Müller, 293.
Mulready, 123.
Multe ai pittori cattivi, 2, 53.
Multscher, 89, 163.
Muratori, 6.
Murice, 191.
Muro (pittura su), 63, 76, 226, 239, 257, 281, 304. poi vedi Acquarello, Affresco, Encausto, Pastello, Schizzettare il muro.
— a reparto stagno, 241.
Musaici, 137, 203.

Mussini (colori), 182.
Mutamenti di parti di quadro, 163.
Muzii, 288.

N

Nafta, 22, 181, 292.
Napoli, 28, 29, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 55, 56, 105, 106, 109, 132, 210, 211.
Nattier, 106.
Nepal (pitture del), 81.
Neolitico, 20.
Neri speciali, 193.
Nero ad affresco, 68, 254, 256, 294.
— — olio (per renderlo più siccativo, 177, 201.
— (*fondo nero per far risaltare* tutti i colori), 55.
— (qualità di neri che si usano in pittura), 192, 198.
Neuburger, 15.
Nevicata di pennellate, 142.
Newton, 15.
Nicchie, 251.
Niccolò da Foligno, 76.
Niceforo, 5.
Nicomaco, 32.
Nitro, 256.
Nitrocellulosa, 319.
Noci A., 153.
— (olio di), vedi Olio di Noci.
Noël Giuseppe, 288.
Noël-Heaton, 15.
Notturni ed effetti lunari, 124, 135, 149.
Novecentisti, 34, 154, 155.

O

Obermaier, 15.
Ocra gialla e ocra d'oro, 191.
Ocre (verifica delle), 198.
Oggiono (Marco d'), 76.
Okakura, 42.
Olandesi, 214, 224, vedi anche Rembrandt, Van Ostade, ecc.
Oleum pretiosum, 169.
Oil (Stand), 170.
Olio acido, 164.
— (pittura ad), vedi Pittura ad olio.
— d'abezzo, 175, 290.
— d'ambra, 177, 183.
— di balsamo, 176.
— — camelia, 217.
— — canfora, 175.
— — Kasci, 290.
— — lino, 6, 160, 161, 162, 166, 169, 175.
— — noci, 160, 161, 162, 166, 175, 226, 297.
— d'olivo, 161, 208.
— d'ovo, 180, 181, 285, 290.
— di papavero, 161, 162, 166, 175, 226.
— — pesce, 161.
— — resina, 181, 183.
Olio di ricino, 184, 287.
— — tè, 217.
— essenziale di lavanda, di petrolio, di spigo, di trementina, di rosmarino, ecc. Vedi Essenza. di lavanda, Essenza di petrolio, ecc.
— essenziale di petrolio, 253.
— e sua dosatura, 193, 194.
— Olio (esposizione al sole dell'), 167, 169.
— (filtramento dell'), 167.
— grasso, 168, 177.
— (imbiancamento dell'), 170.
— in genere, 17, 22, 160, 194.
Olio inspessito, 170, 183, 187.
Olî (cottura degli olî), 168, 169, 170.
— (distillazione degli), 167.
— (per rendere essiccanti gli), 168, 179.
— (purificazione degli), 166, 167, 195.
— (resinificazione degli), 175.
— (verifica degli), 167.
Oltremare, vedi Azzurro di oltremare.
Ombre e grandi ombre, 41.
— occidentali, 141.
Ombreggiatura, 50, 51, 53, 55, 59, 60, 61, 62, 63.
Ombre portate, 41.
— (quali colori si usarono per le), 211, 212.
Opaca (pittura), 194, 288.
Orbetto, 100.
Oricello (estratto di), 191.
Orina, 17.
Oriuji, 42.
Ornamenti d'oro e d'argento, 203.
Oro americano, 203.
— (foglia d'oro), 25, 54, 202, 225, 315.
— giapponese, 203.
— in decalcomania, 202, 315.
— (maniera di applicare l'oro), 201, 202, 203, 268, 292, 297.
— misto di colori, 202.
Orvieto, 106, 248, 262.
Ossa calcinate, 169.
Ossidazione degli olî, 228.
Ossido di cobalto, 223.
— — manganese, 180, 223.
— — piombo, 180, 223.
Osso di seppia (polvere di), 309, 315.
Ostwald, 15.
Oudry, 102, 208.
Overbeck, 293.
Ovidio, 296.
Ovo (bianco d'), 161, 186, 201, 227.
— (per togliere il bianco d'), 186.
— (pittura all'), vedi Uovo.
Oxford, 25.
Ozefant, 154.

P

Pacheco, 161, 166, 218.
Pacioli Luca, 69, 70.
Padova, 104.
Paglia bruciata, 269.
— tagliuzzata, 248.
Paillot de Montabert, 15.
Palco da muratore, 257.
Paleolitica (pittura), 17, 18, 19, 20, 21.
Palizzi F., 132, 208.
Palla (effetto di una luce normale su di una), 40, 41.
Palma il Giovane, 102, 208, 233.
— il Vecchio, 204, 232, Pseudo Palma, 106.
Palmieri, 293.
Palmizzi, 15.
Palomino, 101, 102, 190.
Panaino, 29.
Panizzon, 15.
Papety, 7, 260.
Papiro di Leyda, 5, 195, 315.
Paraffina, 161, 173.
Paratonio, 40, 298.
Parigi, 14, 22, 28, 38, 64, 77, 86, 89, 90, 91, 96, 98, 100, 101, 102, 106, 108, 109, 112, 113, 116, 120, 121, 130, 140, 145, 163, 200, 207, 210, 219, 248, 252, 284, 316.
Paris Bordone, 219.
Parma, 76, 92, 94, 100, 107, 244, 246, 250, 263, 265.
Parmigianino, 92, 100, 175, 246, 316.
Parry, 292.
Passaggi, 40.
Pasta (colore a), vedi Colori a pasta.
Pasta di farina, 218, 219, 304, 311.
Pastello, 121, 212, 252, 267, 277, 294, 317, 318, 319.
Patata (Sgrassamento a mezzo della), 187.
Patine, 188, 204, 205.
Pausania, 5, 32.
Pece, 188, 241.
— greca, 173, 300.
Pecheux, 15.
Pelli di bue o cavallo, 216, vedi anche Pittura su stoffe e pelli.
Pelle abbronzata dal sole, 46.
— femminile, 46.
Pellicola dei colori ad olio, 168.
Pellizza da Volpedo, 15, 131, 145, 146, 147, 148, 150.
Pennacchi, 246.
Penne di gallina per verificare le calorie.
Pennellate, 231, 232, 307.
— come nevicata, 232.
Pennelli, 56, 72, 114, 208, 210, 211, 234, 262, 281, 307, 309, 312.
— sporchi (Uso dei), 159, 234.
Pergamena, 315.
Perneke, 231.
Personalità, 128.
Perugino, 5, 96, 166, 218, 228.
Pestare la calcina, 242.
Pestum, 29.
Petresco, 4, 15, 68, 260, 262.
Petrini, 15.
Petrolio, vedi Essenza di Petrolio.

Petrucci, 20.
Pettenkoffer, 15, 176, 194.
Peyrony, 17.
Piacenza, 78, 96, 150, 264, 316.
Piani di appoggio, vedi Tavole, Tele, Muro, Pittura a fresco, Pittura su rame, su cuoio, ecc.
Piano, 46, 72.
Piazzetta, 116.
Picasso, 154.
Pictura traslucida, 202.
Pier della Francesca, 111, 126, 218, 232, 263, 264, 266.
Piero di Cosimo, 109.
Pierron, 15.
Pietra (lastre di) vedi Marmo (lastre) e Pittura su marmo.
— speculare, 278, 295.
Pino, 15, 175.
Pinturicchio, 284.
Piombo (derivati del), 169, vedi anche Bianco d'argento e Cerussa. Sali di piombo.
— (Fogli di), 241.
Pirografia, 293.
Pisa, 204.
Pittoni, 116.
Pittori mediocri, 2, 53, 55, 63, 74.
Pittura a sistema diretto, 80, 106, 117.
— — — indiretto, 23 e vedi Preparazioni.
— — — misto, 161, 164, 172, 173, 174, 204, 205, 206, 207, 211, 212, 267, 290, 315.
— — acquarello, vedi Acquarello.
— — encausto, vedi Encausto.
— — fresco, vedi Affresco.
— — olio, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235.
— ad olio (Essicamento della), 228, 229.
— a pastello, vedi Pastello.
— — tempera, vedi Tempera.
— al dito, 312.
— Campana, 28, 29.
— cinese, vedi Cinese Pittura.
— con poco colore, 230.
— della Rinascenza, 32, 65, 76, 78, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 207, 244, 270, 276, 287, 292. vedi anche Pittura del XV e XVI sec.
— di eterna vernice, 226.
— egiziana, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 33, 216, 235, 248, 267, 268, 277, 292, 293, 297, 303.
— ellenistico-egiziana, 38, 39.
— eludorica. 225.
— etrusca, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 53.
— fiacca ad affresco, 260.
— Giapponese, vedi Giapponesi.
— greca, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 293, 296.
— liscia, 232, 296.
— medievale, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 244, 292. Vedi anche Pittura dal IV al XV sec.
— minerale, 193, 230, 235, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 315.
Pittura orientale, vedi Armena, Cinese, Indiana, ecc.
— paleolitica, 16, 17, 18, 19, 20, 21.
— romana, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 277, 293, 302.
— del IV sec. 58, 66.
— — V. sec. 58, 59, 66.
— — VI sec. 51, 58, 59, 61, 297, 301.
— — VII, sec., 51, 58, 61, 74.
— — VIII sec., 58, 65, 66, 109.
— — IX sec., 58, 60, 62, 66, 67.
— — X. sec., 59, 62.
— — XI sec., 59, 64, 65, 66, 67, 160, 228, 294.
— — XII sec., 59, 63, 66, 68, 84, 109, 160, 248, 286, 294.
— — XIII sec., 59, 66, 69, 76, 84, 160, 286.
— — XIV sec., 59, 64, 76, 78, 84, 86, 249, 266.
— — XV sec., 59, 75, 76, 78, 81, 94, 86, 105, 203, 205, 209, 217, 284, 291.
— — XVI sec., 59, 78, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 94, 95, 96, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 205, 209, 244, 268, 291.
— — XVII sec., 53, 63, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 138, 139, 140, 210, 211, 217, 244.
— — XVIII sec., 63, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 140, 244, 267, 293, 319.
— — XIX sec., 90, 91, 103, 105, 122, 130, 133, 139, 140, 141, 293.
— — XX sec., 129, 130, 131, 132, 133, 134, 145.
— senz'ossi, 312.
— su cemento, 275, 278.
— — ferro, rame, ecc., 202, 225, 272.
— — marmo, 49, 106, 202.
— — muro, 225, 226, 227, 270, 289, 304, 317.
— — pareti colorate, 40.
Pitture su tela applicate sul muro, 227.
Pittura su tele e tavole, 209, 210, 289.
— — vetro, porcellane, ecc., 225, 272, 315.
— — stoffa, pelli, ecc., 202, 203, 204, 225, 272, 294, 304, 314.
— — carta, 219, 226, 279, 289, 304, 305, 306, 307, 317, 318, 319.
— trasparente, 88.
Plainair, 46, 126.
Platone, 5.
Plinio, 3, 5, 6, 32, 33, 35, 44, 49, 172, 188, 189, 195, 212, 216, 242, 254, 278, 283, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301.
Policromia, 33.
Polignoto, 22, 28, 32.
Polinari B., 210.
Pollaiuolo, 218.
Polluce, 299.
Polvere di marmo, 217, 242, 244, 245, 295.
— — mattone, 183, 278.
Polvere (timore della), 187, 209, 218.
— d'osso calcinato, 318.
Pomice, 169, 218, 225, 243, 245, 294, 296, 314, 318.
Pomiciatura delle pitture, 211, 291, 308.
Pompei, 30, 31, 40, 43, 47, 50,51, 241, 254, 295, 296.
Ponte da muratore, 257.
Pordenone, 6, 78, 264.
Porpora, 31, 255, 256.
Porta A., 208.
Potassa, 287, 297.
Potter P., 116.
Poussin, 15, 102, 186.
Pozzo, 15, 248, 251, 255, 262.
Pozzolana, 244, 245, 281, 295.
Prange, 260.
Prencipe, 132.
Preparazioni, 31, 32, 36, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 59, 60, 61, 62, 66, 72, 73, 78, 80, 81, 85, 86, 88, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 122, 124, 125, 126, 128, 130, 131, 132, 161, 162, 164, 170, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 212, 233, 234, 260, 263, 268, 310, 313, 316, 318.
— per divisionismo, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152.
Preraffaelliti, 220.
Pressatura dell'intonaco, 262.
Previati, 15.
Previtale, 80.
Prevost, 316.
Priene, 296.
Prima (dipingere alla), 132, 209, 234.
Prinet R. X., 102, 214, 238.
Prisse d'Avenne, 15, 25, 292.
Procaccini, 106, 118, 208, 210, 211, 263, 264.
Procopio, 5, 296.
Proiezione (apparecchio da), 251.
Proplasma, 29, 30, 31, 36, 40, 43, 47, 49, 55, 59, 60, 61, 62, 65, 68, 72, 76, 81.
Proporzioni, 69, 70.
Prosciughi, 177, 227, 234.
Prospettiva, 13, 14.
— aerea, 53.
Prospettive e ornamenti (come eseguire), 212.
Protogene, 35.
Prova del sole ai colori, 195.
Prud'hon, 115, 116, 130, 177, 178.
Pula di riso, 249.
Pulizia, 159, 234, 244, 261.
Puntinismo, vedi Divisionismo.
Purezza degli ingredienti, 244.
Purificazione degli olî, vedi Olî.
— delle polveri colorate, vedi Colori (purificazione dei).
Purpurissum, 49, 235.
Putrido, 207, 290.

Q

Quadri (difesa dei), 56.
— lacerati, 221.
Quaglia, 316.
Quellin, 116.
Quercia (estratto di coccole di), 191.
Quercitrone (estratto di), 191.
Quinte da teatro, 222, 223.

R

Raccordi degli attacchi, 266.
Raehlman, 15, 161, 293.
Raffaello, 5, 87, 89, 96, 97, 98, 99, 163, 191, 214, 232, 252, 254, 259, 264, 266, 287, 293.
Raffinatura dell'olio, 166, 167.
Rafforzamento delle tavole, 214, 215.
Raggrinzimento della pittura ad olio, 176, 207, 208, 236.
Ranno, 297, 316.
Ranzoni, 90.
Raschiamenti, 116, 149, 150, 308, 310.
Raspe, 6, 15, 160.
Ratnasambhava, 25.
Redoutè, 316.
Regola per costruire teste e figure, 69, 70.
Rembrandt, 89, 91, 93, 140, 164, 171, 185, 205, 208, 214, 232, 238.
Renani, 209, 287.
Reni G., 10, 219, 225.
Renon, 102.
Renoir, 153.
Requeno, 7, 15, 35, 188, 293, 294, 297, 299, 300.
Resine, 22, 161, 177, 178, 179, 180, 297 e vedi Ambra, Copale, Mastice, Sandracca, ecc.
Resinificazione degli oli, 228, 229.
Restauro, 230.
Reti di metallo inossidabile, 241.
Reticolo, 250, 251.
Reymond, 15.
Reynolds, 15, 120, 121, 175, 207, 228.
Ribera, 100, 116, 207.
Ricalcare disegni, 213, 253.
Ricamatori, 137.
Ricci S., 163, 207.
Ricci C. 6, 15, 190.
Ricette, 5, 59, 159.
Richardson, 15.
Ridolfi, 301.
Riffauld, 15.
Rifinire, 211.
Riflessi, 41, 98, 112, 113, 125, 142.
Rigaud, 107, 208.
Rigonfiamenti, 228.
Rinascenza, vedi Pittura della Rinascenza.
Rinzaffo, 242, 245.
Riprese della pittura ad olio, 228.
Ritardatore dell'asciugamento, 283, 287.
Ritocchi, 114, 228, 266, 267, 280.
Rivot. 243.
Rizzi G. P., 80, 100.
Rizzi Marco, 225.
Rizzini, 15, 181.
Robbia, 191.
Robert, 289.
Robin, 15, 238.
Rodhesia (Grotte della), 17.
Roma, 29, 30, 31, 37, 38, 40, 45, 47, 49, 54, 58, 59, 61 63, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 74, 81, 88, 89, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 105, 109, 115, 132, 138, 139, 141, 145, 147, 148, 151, 163, 164, 207, 214, 219, 233, 244, 246, 247, 253, 259, 261, 266, 268, 316.
Rondelet, 243.
Rood, 15.
Rosa L. A., 118, 133, 154, 211.
Rosa Salvatore, 88, 116, 208.
Roslin, 208.
Rosselli, 15, 176.
Rossi speciali, 193.
Rosso d'Azo, 192.
— di Cadmio, 192, 243.
— Cinabro, vedi Cinabro.
— Helio, 192.
— inglese, 192.
— di Marte, 192.
— van Dyck, 192.
— Vermiglione, vedi Vermiglione.
Rotterdam, 100.
Rovite, 276.
Rubencamp. 15.
Rubens, 7, 15, 33, 69, 70, 108, 112, 113, 114, 118, 124, 147, 169, 171, 173, 185, 199, 210, *211, 212, 214, 220, 231, 232.*
Rubino in polvere, 255.
Rullo, 259, 262, 296.
Rumena (pittura), 4, 68.
Ruskin, 15, 137.
Russel, 317.
Russolo, 154.
Ruysdael, 111, 199.
Ryckaert, 208.

S

Sabbia, 175, 242, 244, 259, 278, 318.
— nei colori ad olio, 194.
— nelle imprimitre delle tele e tavole, 194.
Sacca (intonaci che fanno), 260.
Sachs, 15,
Saglio, 15.
Saint-Audemar, 5, 286.
S. Medard des Près, 160, 297.
S. Moritz, 142.
Sai-shiki, 34.
Salazzaro, 15.
Sale di cucina, 297.
Salerno, 275.
Sali di cobalto, 169.
— — manganese, 169.
— — piombo, 169, 182, 183.
— metallici contenuti sul vetro, 182.
Salmeggia, 88, 219.
Salnitro, 241.
Sammonico, 296, 297.
Sandalo (estratto del legno di), 191.
Sandracca, 175, 176, 183.
Sangue, vedi Siero di Sangue.
Sanguigna (si eviti l'uso della), 213.
Sapone, 187, 223, 245, 287, 298, 299, 308.
Sarcocolla, 290, 311.
Sare, 15.
Sargent, 234.
Sartorio, 41.
Sassoferrato, 116.
Saturnismo, 103.
Scagliarsi delle pitture, 8, 225, 228, 281, 291.
Scaldino, 268.
Scarlatto di Marte, 192.
Scenari, 278, 279.
Schäfer, 6, 15.
Schafthäult, 293.
Schegge di Selce, 241.
Scherer, 15.
Schoch, 243.
Schizzettare il muro di calcina, 241.
Schoofs, 160.
Schotthauer, 271.
Schulatschenko, 243.
Schwind, 116.
Scienza (studio della), 13.
Scoppiar degli intonaci, 226, 244.
Screpolature dei dipinti, 8, 10, 164, 165, 170, 175, 177, 185, 187, 232, 236, 281, 287, 290, *291.*
Scrostamenti, vedi Scagliarsi.
Sebastiano del Piombo, 106.
Scco di calce, 17.
Secco-Suardo, 15, 92, 183, 190, 204, 206, 207, 260.
Segantini, 15, 140, 141, 145, 238.
Seger, 243.
Seghers, 163, 200.
Sego, 161.
Segreti, 5, 6, 7, 8, 245.
— di fabbrica, 162.
Seitz, 207.
Selinunte, 293.
Selmi, 15.
Semper, 15.
Seneca, 296, 299.
Senegal, 17.
Seppia (color), 306.
— vedi osso di Seppia.
Sequiossido di ferro, 255.
Sesto (da Cesare), 132.
Seta, 219, 225, 236.
Seurat, 149, 154.
Sfarinatura del dipinto, 164.
Sfregature, 261, 281.
Sfumati, 230.
Sgraffito, 269.
Sgrassamento dei colori, 197, 281, 297.

Sgrassamento di una pittura ad olio, 187.
— delle tele, *218*, *228*.
— dell'avorio, 315.
— della pergamena, 315.
Siccativi, 160, 170, 180, 223, 227. Vedi Olî (per rendere essiccanti gli).
Siena, 217.
Siero di sangue, 17, 18, 280.
Sigirirya, 42.
Signac, 149.
Signorelli, 33, 106, 123, 248, 262.
Signorini, 307.
— T., 286.
Silexore, 272.
Silicato, 271.
— idrato d'allumina, 277.
Silinfarben, 193, 272.
Simbolismo dei colori, 26, 70.
Simone dei Crocefissi, 76.
Sindone (Santa), 230.
Silparatna, 278.
Siringa, 260.
Sironi, 155.
Sisley, 145.
Slingelandt, 111.
Smaltato (come si forma nelle pitture quell'aspetto), 229.
Smaltino, 53, 193, 256, 306.
Smeraldo in polvere, 255.
Smith, 15.
Snyders, 108, 112.
Soda, 287, 297.
Sodoma, 92, 163, 260, 263.
Soffitti, 259.
Soffragazioni, 231.
Soffusione, 211.
Sole (effetti della luce del), 171, 258.
Solfato di zinco, 169, 175, 255, 298.
Solimena, 116, 270.
Solomon J., 15, 131.
Song-Ti, 20.
Sorolla, 132.
Sottopittura, vedi Preparazione.
Sovrapposizioni (ordine delle), 10, 48, 54, 124, 131, 200, 308. Vedi anche *Preparazioni e Strati*.
Sovrastrutture. Vedi Sovrapposizioni.
Soutin, 155.
Spaccatura delle tavole, 160.
Spada, 208.
Spadini, 128, 145.
Spagna (grotte dipinte della), 17.
Spagnoli, 169.
Spalmatura bruna giallastra della tavola, 86, 113.
Spanci, 260.
Spatola (colori messi con la), 122, 134, 223, 231.
Spatole, 57, 231.
Spazzole, 281.
Specchio (pezzi di), 230.
Spegnere la calce (modo di), 242.
Spettro (disposizione a stella dello), 143.
— Studio dello), 150.
Spie, 245.
Spirito. Vedi Alcool.
Spolvero, 250, 252, 260.
Sporcizia (perchè si deve evitare la), 156.
Spruzzatori e spruzzature, *230*, 268, 273, 281.
Spugne, 57, 308, 314.
Staccarsi delle pitture ad olio, 185, 228.
Stanchezza dell'occhio, 123, 134.
Stand-oil, 170.
Statue in pittura e altri marmi, 98.
Stazo, 296.
Steen, 100, 111.
Sterco di vacca, 249.
Stevens, 130.
Stile, 128.
Stingl, 243.
Stiramento delle carte e pergamene, 304, 305.
— — tele, 23, 221.
Stoppa, 248.
Strati di colore, 10, 35, 39, 233, 234, 281, 287.
Strozzi B., 116.
Stuccature dei muri, 226.
Stucco, 242, 268.
Stuccolustro, 298.
Succo di calce, 263, 264, 266.
Sulplicio Severo, 296.
Sumi-ye, 34, 46, 47.
Sutter, 15, ..
Swanevelt, 306.
Szynei (von) Merse, 132, 134.

T

Taine, 15.
Talco, 177.
Tampone, 236, 237.
Tamponare la pittura, 213, 236, 237, 252.
Tanaglie per stirare le tele, 223.
Tantras, 42.
Tarli (come liberarsi dai), 214.
Tarquinia, 28, 29, 31, 32, 153.
Tartaro (Sal di), 298, 300.
Tasselli delle tavole, 214.
Taubenheim, *15*.
Taurocolla, 297.
Tavola, 22, 38, 113, 205, 209, 216, 217, 224.
— (pittura su), 63, 76, 113, 209.
Tavole colorate, 86, 105, 106, 107.
— (circa il legno delle), 214.
— preparate con vetro pestato o sabbia, 194.
— dipinte esposte al sole, 160.
— (rafforzamenti delle), 214, 215.
— rivestite d'oro o di argento, 202.
— spalmate di bruno, 86.
Tavolozza, 280, 287, 299, 303.
— (come pulire la), 212.
Tecnica mista, vedi Pittura a sistema misto.
Tedeschi, 169, 202.
Telai, 221, 222, 223, 304.
Tele, 22, 87, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224.
— (modo di stirare le), 23, 81, 278.
Tele a gesso, 162, 164, 209, 216, 217, 278.
— *con sabbia o vetro pestato*, *194*.
— a olio, 162, 209.
— con cera, 162.
— colorate (pittura su), 105, 106, 107, 108, 113, 115, 116, 119, 130, 132, 142, 143, 149, 164, 220.
Telefane, 28.
Tempera, 6, 22, 73, 75, 107, 204, 205, 206, 207, 211, 224, 235, 252, 253, 267, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 297, 298, 303.
— su letti d'oro, 202.
Tenebra, 42.
Tenier, 106, 225.
Teofilo, 5, 6, 66, 109, 160, 171, 176, 202, 206, 216, 228, 255, 270, 286, 294.
Teofrasto, 5.
Terborch, 164.
Terebinto (olio di), 188.
Termometro, 181, 182.
Terra, 249.
— di campane, 219, 226.
— — Cassel, 177, 191, 201.
— gialla, 191.
— d'ombra, naturale, 169, 177, 191.
— — bruciata, 191.
— — in pezzo per provare le tinte, 257.
— di Siena naturale, 191.
— — — bruciata, 191.
Terra rossa di Pozzuoli, 192.
— — — Venezia, 192.
— verde, 192, 254.
Tertulliano, 5, 296.
Tessitori, 137.
— indiani, 5.
Tetmayer, 243.
Thamar, vedi Dammar.
Thénard, 258.
Thoma, 116, 219.
Tiarini, 96.
Tibetana (pittura), 23, 70, 81, *221*, *250*.
Tiepolo G. B., 37, 38, 41, 116, 119, 120, 121, 126, 256, 270.
Tingry, 15.
Tinte (maniera di fare le), 75, 256, 257, 280.
— (come si provano le), 257.
— offuscate, 261.
Tintoretto, 37, 79, 100, 102, 116, 169, 204, 218, 219, 220, 287.
Tischbein, 116..
Tito E., 130.
Tivoli, 63.
Tiziano, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 118, 119, 163, 171, 207, 208, 212, 218, 219, 220, 224, 233, 234, 263, 264.
Toma G., 134.
Tommaselli, 25.
Tono locale, 31, 39, 125, 225, 234.
Toni caldi e freddi, vedi Caldi.
— sfiatati, 270, 281.

Torino, 22, 24, 25, 112, 116, 118, 121, 159, 207.
Torri, 15.
Traslucidi (corpi), 114.
Trasparenza dei colori, 31, 32, 76, 114, 162, 163.
— (fenomeno di), 114, 163.
Trattati sulla pittura, 3, 5, 6, 8, 51, 59, 66, 76, 77, 161, 203, 206, 248, 297, 316. Vedi anche Manoscritti. Vedi anche Cennini, Dionigi, Teofilo, De Mayerne, Berger, Leonardo, Lomazzo, Vasari, ecc.
Tratteggio, 44, 47, 76, 97, 263, 264, 269.
Trementine, 175, 182, 286, 287.
Tripolo, 290, 298.
Trotter, 15.
Troyon, 116, 126.
Tubetti per paste di colore vedi Colori in tubetto.
Turfan, 42.
Turkestan, 105, 220.
Turner, 122, 123, 124, 126, 194, 212.
Turquet, 15.

U

Uccello Paolo, 76, 79, 284.
— sua scuola, 251.
Ulieric, 171.
Umettature, 234.
Umidità (effetti dell'), 171, 176, 184, 187, 188, 241, 245, 319.
Umido (pittura a sistema), 211.
Uovo, 6, 22, 161, 186, 205, 206, *207, 235, 267, 281, 282,* 283, 285, 289, 293, 298, 303.
— secco, 283.
Urina, 17, 316.

V

Valadon, 155.
Valencienne, 102.
Valpole, 15, 160.
Valter, 15.
Vandalismo, 18.
Van Cortkumbe, 100.
Van de Velde, 199, 207.
Van de Venne, 100.
Van der Goes, 100.
Van der Meulen, 306.
Van der Weyden, 199.
Van Dongen, 132.
Van Dyck, 91, 100, 112, 164, 166, 186, 199, 204, 205, 208, 216, 287.
Van Eyck, 6, 7, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 109, 160, 161, 169, 172, 199, 232.
Van Keueln, 111.
Van Mander, 81, 209.
Van Mool, 112.
Van Ostade, 91, 208.
Vapori colorati, 155.
Vaporizzare e Vaporizzatori, 230, 237, 280, 281, 289.
Vaporosità, 281, 316, 319.
Vaquelin, 15.
Varrone, 5, 296.
Vasari, 7, 10, 15, 73, 74, 85, 88, 89, 106, 160, 169, 171, 172, 185, 200, 218, 228, 251, 267, 277, 287, 289, 293.
Vasellina, 173, 273.
Vecchio Testamento (nome dei colori nel), 33.
Vejo, 28, 33, 137.
Velasquez, 33, 92, 117, 118, 126, 163, 164.
Velature, 36, 47, 49, 53, 54, 72, 74, 96, 109, 114, 116, 119, 120, 121, 122, 124, 161, 235, 236, 237, 238, 261, 264, 268, 281, 283, 288, 290, 308.
Venezia, 88, 100, 104, 105, 106, 116, 120, 130, 150, 151, 152, *153, 207.*
Venturini Paperi, 15, 263, 295.
Verde di barite, 189.
— Celadonia, Verde Collart, Verde Cobalto, ecc., 192, 198.
— rame detto anche verde Paolo Veronese, 188, 190, 192, 193.
— smeraldo, 192, 193, 198, 201.
Verdi speciali, 193.
Vergnaud, 15.
Verde terra, vedi Terra verde.
Vergine P., 316.
Verifica degli oli, 167.
— dei colori, 195, 196, 197.
— dell'essenza di spigo, 168.
— — di trementina, 173.
— delle vernici, 182.
Vermeer, 92, 106, 107, 111, 126.
Vermiglione, 162, 192, 193, 197, 198, 199, 269, 286.
Vernet, 15, 208, 238, 314.
Vernice (alterazioni della), 179, 184, 209.
— ad alcool, 177, 184, 185, 290.
— all'acqua, 290.
— all'uovo, 314.
— Cautciù, 178, 223.
— comune, 175.
— copale, 177, 179, 182.
— d'abezzo, 175.
— da falegname, 183.
— d'ambra, 177, 182, 183.
— Dammar, 178.
— degli allievi di Rembrandt, 185.
— *dei Bizantini, Greci e... Veneziani* (??), 188).
— del Correggio, 175.
— — Durer, 6.
— — Van Dyck, 186.
— d'Italia, 175, 185.
— eterna (pittura leonardesca di), 226.
— fiamminga, 185.
— grossa, 175.
— liquida, 176.
— mastice, 178, 286, 288.
— nera d'Apelle, 188, 298.
— sandracca, 178.
Vernice Sochnè, 177, 228, vedi anche Vernice ad alcool.
Vernici a cera, 161, 175, 185, 187, 268, 289.
— (arrotatura delle), 290.
— da acquarello, 314.
— — dipingere, 173, 177, 185, 209, 288.
— — ritocco, 173, 177, 185, 186, 209.
— d'asfalto, 188.
— dorate, 184.
— grasse, 160, 175, 176, 177, 178, 179, 187, 290.
— in genere, 22, 160, 177, 178, 184.
— magre, 175, 176, 177, 178, 179, 185, 187, 290.
— opache, 186, 290'.
— per quadri, 173, 177, 181, 185.
— — tempere, 289, 290.
— — velature, 236.
— (verifica delle), 182.
Verniciatura degli affreschi, 268.
— dei quadri, 77, 184, 186, 187, 188, 218, 289, 290.
— col bianco d'ovo, 186.
— degli eucausti, 301, 302.
— (La) in Cina e nel Giappone, 186, 290.
Vernis a l'eau, 290.
Vero (pittura dal), 125, 126, 127, *128.*
Veronese Paolo, 13, 14, 102, 119, 125, 137, 163, 204, 206, 220, 225, 263, 287.
Verri, 175.
Verrocchio, 96.
Versailles, 128.
Vetriolo, vedi Solfato di zinco.
Vetro (applicazione di un vetro di difesa), 187. 188, 226, 319.
— filato, 319.
— pesto, 182, 194, 318.
Vetusti Marcello, 132.
Vezes, 15.
Vibert, 15, 180, 196, 226, 227, 235, 283, 284, 290, 314.
Vicenza, 163.
Vien, 208.
Vienna, 101, 113, 163, 204.
Villa Adriana, 293.
Villard d'Honnecourt, 27, 29.
Villeneuve, 243.
Vino, 283, 286.
Viola d'Azo, di Cobalto, di Marte, ecc., 192, 201.
Violacciocche (estratto di), 191.
Viola speciale, 193.
Violette, 181.
Vishnu, 95.
Vishnudharmottara, 4, 51, 278.
Viti Timoteo, 100.
Vitruvio, 5, 33, 160, 195, 198, 241, 243, 256, 293, 295, 296, 297, 298, 303.
Vivarini, 88.
Vivat, 243.
Vogels, 231.
Volpato, 15, 169, 195, 196, 216, 218, 236.
Volpedo (Pellizza da), 146.

Volte, 251.
Vrddhasàlabhaûjikà, 51.
Vulca leggi Tuchulcha.
Vulci (pitture etrusche di), 31.

W

Wagner, 234.
Wallace, 243.
Walpole, 15, 160, 161.
Ward, 15.
Watelet, 15.
Watteau, 120.
Watts, 231.
Wibelitz, 15.
Wiegmann, 15.
Wigand, 15.
Winter, 15.
Winterthur, 134.
Wistler, 130.
Wolfensberger, 306.
Wolters, 243.
Würnsts, 15.

Y

Yackson, 15.
Yalisos, 35.
Yantras, 42.
Yin e Yang, 70, 71.

Z

Zacht, 208.
Zafferano (estratto di), 191, 278.
Zampieri D. vedi Domenichino.
Zenzero (estratto di), 191.
Zeusi, 24, 28, 30.
Ziurek, 243.
Zorn, 132, 234.
Zuccari, 107.
Zucchero, 217, 278, 286, 290, 303, 309.
— candito, 315.
Zuluaga, 116.

