

LA TECNICA DELLA PITTURA AD OLIO SU MURO NEL CINQUECENTO: FONTI ED OPERE

Paolo Bensi

Le diverse tipologie cinquecentesche di decorazioni parietali ad olio hanno le loro premesse nelle tecniche pittoriche del XV secolo, e talvolta anche nei secoli precedenti. Possiamo per comodità suddividerle in due grandi categorie: procedimenti diretti e procedimenti indiretti o mediati.

Nelle prime il colore oleoso è steso su intonaci appositamente preparati o su lastre di pietra incastrate nella parete, nelle seconde l'esecuzione avviene su supporti usualmente mobili, come tela e carta, dipinti prima oppure dopo essere stati fissati sull'intonaco¹.

Il trattato di Cennini riporta indicazioni solo sulla prima tipologia: tracciato sull'intonaco un disegno a carboncino ripassato con inchiostro o verdaccio a tempera, lo si ricopre con una stesura a colla o a uovo. Su questa base si dipinge, dopo almeno un giorno, con olio di lino scaldato al sole, servendosi di tutti i colori disponibili: questo è appunto uno dei pregi principali della tecnica nei confronti dell'affresco, oltre all'esecuzione più meditata e minuziosa². In verità l'artista fa un cenno anche all'uso dell'olio su pietra, ma non sappiamo se si riferisca a sculture lapidee o a lastre piane, d'altronde già citate dallo pseudo-Eraclio, francese, due secoli prima, preparate con biacca e olio: tale procedimento è stato riscontrato nel coro della cattedrale di Angers (inizi del Trecento) e nella cappella di Santo Stefano a Westminster (1350-63)³. Cennini non parla dunque di strati di imprimitura a base di gesso o biacca, che invece caratterizzeranno il dibattito sulla tecnica dopo la metà del Quattrocento. La biacca come finitura dell'intonaco è comunque già presente in opere di scuola francese del XIII secolo e nelle parti attribuite al Maestro Oltremontano nella Basilica Superiore di Assisi⁴. Per quanto riguarda il gesso va tenuto conto dell'indicazione nel carteggio del mercante di Prato Francesco Datini, dove, nel 1390, a proposito della decorazione di una loggia con terra verde, viene consigliata l'applicazione del colore su un intonaco "chon gesso"; il pigmento doveva essere steso a secco con tempera d'uovo⁵.

Il Filarete negli anni Sessanta accenna ad una preparazione a base di biacca, nell'ottica di una sostanziale equiparazione tra la pittura su tavola e la pittura su intonaco secco. Aldilà delle generiche annotazioni di Leon Battista Alberti la diffusione della pittura ad olio su muro nel Quattrocento è attestata dai documenti d'archivio e dalle opere sopravvissute; tra queste ultime purtroppo non possiamo annoverare alcuni cicli pittorici ben documentati, come la cappella del Broletto a Brescia di Gentile da Fabriano, la cappella di Belriguardo (Ferrara) di Cosmè Tura o quella di Sant'Egidio a Firenze di Domenico Veneziano ed altri pittori fiorentini⁶. In altri casi i restauri hanno reso problematica l'identificazione della tecnica originale, come nel caso del *Cenacolo* di Leonardo o della *Camera*

picta di Mantegna, tuttavia le campagne di analisi condotte sulla *Leggenda della Vera Croce* di Piero della Francesca e sul *Viaggio dei Magi* di Benozzo Gozzoli hanno posto in evidenza il ruolo fondamentale svolto dai leganti oleosi nei due cicli pittorici⁷.

Recentemente Vincenzo Gheroldi ha studiato la struttura di due pareti del *Salone dei Mesi* a Schifanoia, che prevede uno strato di gesso e colla, sormontato da imprimiture locali a biacca; i leganti sono tempere proteiche, tempere grasse di uovo e olio, olio⁸. Compaiono quindi assieme i due principali sistemi di finitura dell'intonaco utilizzati nel XVI secolo in una tecnica mista, in questo caso per sovrapposizione. Preparazioni di sola biacca sono state invece riscontrate nei dipinti del Boccati nell'appartamento della Jole nel Palazzo Ducale di Urbino (anni Sessanta), nella *Camera picta* (parete della Corte), nel *Cenacolo* e nella cappella Strozzi di Santa Maria Novella a Firenze, dipinta da Filippino Lippi tra il 1484 e il 1502⁹.

Alla fine del Quattrocento troviamo anche due esempi di tecniche 'mediate'. Nell'inventario mediceo del 1492 è descritta una "tela appiccata al muro", fissata quindi direttamente sull'intonaco. Nel 1490 il Pintoricchio esegue il soffitto dei *Semidei* nel palazzo dei Penitenzieri a Roma con fogli di carta dipinta, probabilmente a tempera grassa, incollati sulla struttura lignea; un sorprendente antecedente di questa splendida opera sono i quattro ritratti a tempera su carta recentemente scoperti nella volta della camera degli Ospiti in Palazzo Datini a Prato, risalenti al 1408-9¹⁰.

Il XVI secolo vede estendersi e perfezionarsi i procedimenti ereditati dal Quattrocento, cercando di coniugare la grandiosità dell'affresco con la varietà di toni e modulazioni chiaroscurali, la gamma di stesure e la possibilità di ripensamenti tipici della pittura ad olio su supporti mobili. Le fonti sono più dettagliate, in particolare le *Vite* di Vasari: ricordo brevemente le sue indicazioni, su cui altri studiosi avranno modo di intervenire in questo convegno. Sono previsti tre metodi per preparare l'intonaco, inorganico, ad accogliere stesure, anche corpose, di tipo organico: a) la saturazione con olio cotto; b) la stesura di un arriccio con polvere di marmo o mattone pestato, seguito da una mano di olio di lino e da una di vernici resinose calde; c) l'applicazione di due strati successivi di calce con polvere di mattone prima, e calce, polvere di mattone, residui della lavorazione del ferro, bianco d'uovo e olio successivamente. Sopra questi strati occorre ancora stendere una "mestica, o imprimitura" di biacca con giallo di piombo e terre (colori di rapida essiccazione). Vasari consiglia inoltre di mescolare ai colori "un poco di vernice: Perché, facendo questo, non accade poi vernicarla". L'altra tecnica, più mediata, per la quale il biografo riconosce l'importanza del contributo

di Sebastiano del Piombo, consisteva nel fissare varie lastre di ardesia o peperino sul muro e spaltarle della mestica prima descritta. È un peccato che non siano state rese note sinora indagini tecniche sui dipinti murali ad olio di Vasari e dei suoi collaboratori, in particolare in Palazzo Vecchio a Firenze, che consentirebbero un'opportunità unica di confronto con precise fonti scritte¹¹.

Borghini nel *Riposo* riprende quasi in maniera letterale il testo vasariano, con una variante interessante che riguarda la mestica, formata da un impasto di biacca, terra d'ombra e nero, più scura di quella descritta nelle *Vite*, che può essere inserita nella tendenza delle tecniche pittoriche della fine Cinquecento ad impostare i dipinti su basi brune o marroni¹².

La *Flagellazione* di San Pietro in Montorio provoca nel Cinquecento un vivace dibattito tra gli artisti, sia dal punto di vista operativo che conservativo. Paolo Pino nel 1548 sottopone il procedimento esecutivo ad una severa critica, giacché il dipinto "già comincia à guastarsi, imperò che la sodezza della calcina è impenetrabile, e li colori, che si danno in muro secco, ò sia à guazzo, ò sia à oglio, [...] rimangono sì picciolmente fondamentati, ch'il gran caldo li strugge, et il gran freddo gli scorza": sono qui lucidamente esposti i principali difetti del metodo, in primis la scarsa adesione degli strati pittorici all'intonaco. Vasari loda l'abilità del Luciani, posto come erede della tradizione tecnica toscana quattrocentesca – ma iniziata da un compatriota di Sebastiano (Domenico Veneziano) – e sottolinea, in contraddizione e direi anche in polemica con il Pino, l'ottima tenuta dell'opera, che "infino ad hora non hai mai mosso, et ha la medesima vivezza, et colore, che il primo giorno": l'autore ha saputo evitare i difetti delle opere quattrocentesche, scurimento e rapido deterioramento (sono citati anche Andrea del Castagno e i Pollaiuolo), grazie all'applicazione sull'arriccio a caldo di resine, mastice e colofonia¹³. L'Armenini nel 1586, che non si sofferma sulla tecnica in esame, pone la *Flagellazione* come esempio principale delle "miracolose sue pitture" senza fare alcuna osservazione sul suo stato conservativo, ma più avanti scrive che "sul muro si è veduto per isperienza di qualche tempo, nelle opere di buoni artefici, riuscire diffettivo e di poco tempo": pur non nominata esplicitamente è evidente che sta alludendo ad essa, dato che immediatamente dopo è citato Sebastiano¹⁴.

Nel secolo successivo lo Scannelli metterà in guardia dai pericoli insiti nelle tecniche a secco con termini simili a quelli usati dal Pino: "l'imprimitura sopra muri, come oli, colle, tempere [...] non si incorporano a proportion, ma bene spesso s'arrestano nella sola superficie [...] e poscia ne nasce la rottura in quel dipinto, che viene per lo più a separarsi dal muro"¹⁵.

Il nodo della preparazione dell'intonaco è in genere risolto a favore della biacca ad olio, impermeabilizzante, al contrario dell'impasto di gesso e colla che non isola ma anzi attira l'umidità. Così Vasari e Borghini non parlano del gesso e consigliano la biacca, come De Mayerne all'inizio del Seicento; Armenini lo consiglia solo per la tempera, mentre Volpato (fine Seicento) lo critica esplicitamente e propone applicazioni di olio di lino e imprimiture di ocre. Solo le fonti più tarde consigliano il gesso, come Pozzo, che però non parla esplicitamente dei leganti oleosi, o Pacheco, che opta per una tecnica mista, con un primo strato di gesso e successive stesure di biacca, minio e terre brune¹⁶. Tuttavia, quando sono disponibili, i documenti e le indagini scientifiche in diversi casi contraddicono quello che sembra essere l'atteggiamento prevalente delle fonti del Cinquecento. Leonardo per la *Battaglia di Anghiari* fa acquistare gesso, biacca, olio di lino e pece greca (resina), per creare

una preparazione con una tecnica mista (gesso e biacca mescolati o sovrapposti?); nella *Natività* di Francesco Salviati del Palazzo della Cancelleria in Vaticano (1550 circa), su lastre di peperino, è stata riscontrata una preparazione di gesso, colla, ossido di piombo giallo e terra da campane, che coincide in parte con le indicazioni vasariane, con il gesso al posto della biacca. Anche Simone e Giovan Francesco De Magistris nella *Natività*, ora nella Pinacoteca Comunale di Spoleto (1557), utilizzano gesso e colla, scelta che ha comportato gravi danni al dipinto¹⁷.

Ma è proprio la *Flagellazione* di Sebastiano a smentire il testo del biografo, alla luce di quanto emerso in questo convegno, dato che le analisi hanno rilevato un primo strato di gesso con olio, seguito da un impasto di colofonia (resina), cera d'api e olio di lino: un insieme di materiali che ricorda i metodi vasariani ma anche le sperimentazioni di Leonardo. Compare anche una delle presenze enigmatiche che attraversano la storia delle tecniche pittoriche nel corso dei secoli, ossia la cera, evocata anche a proposito della *Battaglia di Anghiari*.

Nella prima metà del Cinquecento diverse scuole pittoriche continuano a dare il loro contributo allo sviluppo delle tecniche parietali ad olio. Innanzitutto il Veneto, dove Giorgione secondo le fonti aveva eseguito la facciata di Ca' Soranzo a Venezia, molto lodata da Vasari e Armenini ma pressoché distrutta quando scriveva Boschini. Anche Veronese aveva dipinto ad olio su muro la pala d'altare Coccina in San Francesco della Vigna, citata come opera bellissima ma rovinata da Zanetti ed oggi scomparsa¹⁸. Girolamo da Treviso porta a Bologna il procedimento nella cappella Saraceni in San Petronio con le *Storie della vita di sant'Antonio* (1525-6), che Vasari definisce "di marmo, a olio". L'accenno di Vasari, che fa pensare ad una esecuzione su supporti lapidei, non trova conferma nell'osservazione diretta delle opere¹⁹. In Toscana esponenti del Manierismo come Pontormo e Bronzino ricorrono in più di un'occasione ai leganti oleosi nella villa medicea di Castello (non più esistenti), alla Certosa del Galluzzo e nella villa Imperiale di Pesaro²⁰.

A Roma le esperienze e i procedimenti elaborati da artisti provenienti da varie regioni italiane si intrecciano creando un clima estremamente favorevole allo sviluppo delle diverse tipologie dell'impiego dell'olio su muro. Svolgono innanzitutto un ruolo fondamentale le grandi personalità impegnate nei cantieri vaticani: Raffaello, Sebastiano, Michelangelo. È documentata l'intenzione di Raffaello di eseguire la *Sala di Costantino* con la tecnica in questione: c'è da chiedersi se in questa scelta abbia avuto influenza la presenza di Leonardo in Vaticano tra il 1513 e il 1516, come mi suggerisce Fabio Farnetti. A causa della morte di Raffaello l'ambiente venne decorato dagli allievi ad affresco, salvo due figure, opera di Giulio Romano e del Penni - *Giustizia* e *Comitas* - che risultano realizzate ad olio: in particolare la *Comitas* ottenuta, secondo Farnetti, incollando su muro e riprendendo un cartone raffaellesco; all'osservazione ravvicinata la presenza di un supporto cartaceo appare indubbia (fig. 1)²¹.

Che Michelangelo abbia rifiutato il suggerimento di Sebastiano di compiere ad olio il *Giudizio* è ben noto, tuttavia la visione diretta delle dense stesure pittoriche michelangiolesche nella cappella Paolina mi fa pensare che il vecchio artista abbia mutato opinione, utilizzando una tempera molto grassa per le rifiniture dei due dipinti, opinione che attende l'esito delle indagini scientifiche per una eventuale conferma²².

La scuola raffaellesca contribuirà a diffondere le tipologie tecniche ereditate dal maestro, da Polidoro da Caravaggio in

San Silvestro al Quirinale, a Perin del Vaga in un soffitto (perduto) per il palazzo di Andrea Doria a Genova, sino a Giulio Romano nel soffitto della sala di Psiche in palazzo Te a Mantova, che imposta i dipinti su una base chiara, con gesso come primo strato e quasi sicuramente biacca al di sopra²³.

Un contributo verrà anche dai pittori nordici, scesi a Roma con un bagaglio che includeva già sicuramente l'uso di leganti oleosi. Già intorno al 1530 Michiel Coxcie se ne vale per la pala d'altare in Santa Maria dell'Anima con la *Presentazione del cardinale Enckevoirt alla Trinità*, nella cappella di Santa Barbara in origine allogata a Sebastiano, e questa forse non è una coincidenza. Allo stesso modo aveva lavorato Spranger nella *Madonna in cielo e santi* in San Luigi dei Francesi (perduta) e Barendsz nel grandioso *Giudizio Universale* della controfacciata dell'abbazia di Farfa (1561)²⁴.

Altri colleghi illustreranno numerosi esempi dell'applicazione della tecnica su intonaco o su materiali lapidei a Roma, personalmente vorrei richiamare l'attenzione su due opere in altre regioni pressoché contemporanee, che recentemente sono state oggetto di accurate indagini scientifiche. Innanzitutto la *Camera dei Baccanali* del Castello Estense di Ferrara, decorata, in base ai documenti da Leonardo da Brescia e Ludovico Settevecchi nel 1562-3; già nel 1569 il Bastianino è chiamato a restaurare con leganti oleosi i dipinti, definiti "a guaço et a olio". Le analisi hanno posto in evidenza la seguente stratigrafia (dall'interno): a) intonaco; b) sottile strato di gesso e carbonato di calcio; c) biacca con CaCO_3 ; d) *priming* di solo olio – inoltre sotto i verdi è presente una imprimitura locale bruna; i colori sono stesi con olio di lino e di noce. Ci troviamo quindi di fronte ad una sequenza stratigrafica molto simile a quella notata a Schifanoia²⁵. Nella *Vergine Annunziata* della chiesa di San Jacopo a Querceto di Michele Tosini (o Michele di Ridolfo del Ghirlandaio), da poco restaurata dall'Opificio delle Pietre Dure, sull'intonaco è stata applicata una miscela giallastra di biacca e minio, una versione semplificata delle procedure di Vasari, con cui l'artista aveva collaborato in Palazzo Vecchio: i verdi stanno su una base grigiastra. I leganti sono tempera grassa (prevalente), tempera magra e velature oleose²⁶.

Caratteristiche comuni si riscontrano anche in quattro cicli pittorici degli ultimi decenni del secolo. In palazzo Barbaran da Porto a Vicenza (primi anni Settanta) la decorazione di una sala rimasta incompiuta, attribuibile allo Zelotti e al Fasolo, costituisce una preziosa testimonianza del procedere degli artisti. Nelle lunette sull'intonaco chiaro è stato tracciato con un materiale nerastro un dettagliato disegno preliminare, mentre nella volta in alcune parti è visibile il disegno e in altre figure abbozzate beige e marroni: tutto ciò porta ad escludere l'affresco e suggerisce una tecnica ad olio, che sembra seguire le indicazioni di Cennini. D'altronde la volta della contigua sala dell'Oroscopo è realizzata con leganti oleosi, forse dal Canera. Nel salone dello stesso palazzo (1583) incontriamo invece una tipologia 'mediata': le *Storie degli Imperatori* di Andrea Michieli sono dipinte su tele inchiodate all'intonaco, inserite in un contesto di una esuberante decorazione di stucchi²⁷. Quest'ultimo procedimento, grazie ad un recente restauro, è ben documentato a Roma nella cappella Capranica di Santa Maria sopra Minerva, opera di Marcello Venusti, che esegue i *Misteri del Rosario* (1575-9) parte su tele inchiodate parte ad olio direttamente sull'intonaco: convivono dunque in questo caso tecniche dirette e mediate²⁸. Va collegata a questo ciclo la notizia d'archivio relativa a Francesco Vanni che, tornato a Siena dopo aver tra l'altro collaborato con il De Vecchi proprio nella cappella Capranica, nel 1593 si impegna ad eseguire un



Fig. 1 - Giulio Romano e Francesco Penni, *Comitas* (olio su carta applicata su muro), Palazzi Vaticani, Sala di Costantino.



Fig. 2 - Cesare Turco, *Adorazione dei Magi*, Napoli, San Giovanni a Carbonara, Cappella Somma.

Miracolo di Santa Caterina da Siena nella cappella omonima in San Domenico “a olio su tela da incollarsi nel muro, secondo che si costuma in Roma” – termini come si vede molto significativi – con la clausola che per almeno otto anni la tela non si sarebbe staccata dalla parete: alla mia personale osservazione il dipinto è sembrato però eseguito con leganti grassi direttamente sull’intonaco²⁹. Si tratta comunque di un documento che attesta l’ampia diffusione di una pratica pittorica su cui la trattatistica cinque-seicentesca tace; solo nel Settecento in Francia il procedimento sarà codificato con la denominazione di *marouflage*. A quanto sinora risulta il primo ciclo in Europa realizzato interamente con tele incollate sull’intonaco risale al 1581 ed è quella della chiesetta dell’Annunziata Extra Muros



Fig. 3 – Cesare Turco, *Visitazione*, Napoli, San Giovanni a Carbonara, Cappella Somma.

di Urbino, opera di Antonio Viviani e di altri artisti locali³⁰.

Pochi anni all’aprirsi del Seicento anche la volta della cappella Toschi nel duomo di Reggio Emilia viene decorata da tele del Passignano e del Sorri, giunte da Roma, incollate su assi di legno fissate sulla muratura. Il Passignano nel 1599 era stato coinvolto nella decorazione delle navate piccole della basilica di San Pietro, assieme al Roncalli, al Laureti, al Vanni, al Baglione e a Bernardo Castello, a cui si aggiunsero poi il Lanfranco e il Domenichino, forse la più grandiosa impresa affidata all’olio su lavagna e su intonaco mai tentata, purtroppo oggi in gran parte dispersa³¹.

Da questa rassegna che ho voluto proporre rimane escluso il Meridione, ancora poco studiato nell’ottica delle tecniche alternative all’affresco, tuttavia un importante esempio napoletano è oggetto del contributo di Mario Casaburo, a cui rimando (figg. 2-3).

Note

¹ Per la storia e le caratteristiche della tecnica della pittura ad olio parietale: BENSI 2000; GALLO 2002; BENSI 2003.

² CENNINI 2003, pp. 129-132.

³ ERACLIO 1996, pp. 22 e 51; SUBES-PICOT 1992; STEFANAGGI 2001, p. 40.

⁴ SUBES-PICOT 1992, pp. 87-91; SANTAMARIA-SANTOPADRE 2001.

⁵ PIATTOLI 1929-1930, XI, p. 538.

⁶ FILARETE 1972, pp. 666-669; ALBERTI 1966, II, pp. 504-505. Per ulteriori notizie sui cicli citati, su altri esempi quattrocenteschi e per la relativa bibliografia cfr. BENSI 1990, pp. 81-84. Per i documenti relativi alla decorazione del Broletto di Brescia cfr. MAZZALUPI 2006. Per le indicazioni del Filarete e per la decorazione di Belriguardo cfr. GHEROLDI 2007, pp. 145, 150-153.

⁷ CAMERA et al. 2002; MAETZKE et al. 2001.

⁸ GHEROLDI 2007, pp. 143-147.

⁹ BENSI 1990, pp. 84-85; DAL POGGETTO 1991; BRAMBILLA BARCILON 1999, pp. 423-444; GAETANI-SOAVI 2002; CONTI et al. 2002.

¹⁰ Si veda rispettivamente: TORRIOLI 1990, p. 59; ACIDINI LUCHINAT 1999, pp. 15-17; GNONI MAVARELLI, pp. 48-49 (ringrazio L. Bigazzi e F. Piquè, che ha curato le indagini scientifiche sui dipinti, per avermi segnalato le opere in oggetto).

¹¹ VASARI 1550, pp. 86-87, 898, 900; VASARI 1568, I, pp. 52-53 e II, pp. 341-342, 343, 345-346 (“quasi infiniti” su pietra, Ivi, I, p. 54).

¹² BORGHINI 1584, pp. 174-177.

¹³ PINO 1548, c. 20r; VASARI 1568, II, p. 345.

¹⁴ ARMENINI 1988, pp. 24-25 e 141.

¹⁵ SCANNELLI 1983, p. 42.

¹⁶ ARMENINI 1988, p. 139; BENSI 2000, p. 54; BENSI 2003, pp. 337-338; BENSI 2005, pp. 91-92.

¹⁷ BENSI 1990, p. 85; MANCINELLI-COLALUCCI 1983; FELICETTI-TULLI 1983. I documenti sui materiali della *Battaglia di Anghiari* sono in VILLATA 1999, pp. 162-169, 179-180, 186-187.

¹⁸ BENSI 2000, pp. 57-59.

¹⁹ VASARI 1568, II, p. 195; BONI 2002, pp. 10 e 23. Ringrazio sentitamente Claudio Seccaroni per avermi fornito informazioni sulla situazione dei dipinti, ottenute da funzionari della Soprintendenza di Bologna.

²⁰ BENSI 1990, p. 89.

²¹ FERNETTI 1997.

²² VASARI 1568, II, p. 347. Ringrazio sentitamente Antonio Paolucci, direttore dei Musei Vaticani, e Maurizio De Luca, capo restauratore dei Musei Vaticani, per avermi consentito di accedere al cantiere di restauro della Cappella Paolina.

²³ TALARICO-VIGLIANO 1994.

²⁴ VAN MANDER 2000, p. 296 (Spranger); DACOS 1995.

²⁵ BEVILACQUA et al. 2005.

²⁶ BUCCI et al. 2006. Il dipinto è stato datato intorno al 1560-70.

²⁷ AVAGNINA 2000.

²⁸ STRINATI 2000; CAPELLI 2002. Il Venusti aveva dipinto intorno al 1560 due figure di santi nella cappella Mutini in Sant’Agostino a Roma a olio su carta fissata su muro: CAPELLI 2001, pp. 25-26 e 30 (ringrazio Simona Capelli per avermi fornito dettagli significativi del restauro operato da Rossano Pizzinelli).

²⁹ GAYE 1839-1840, III, pp. 580-581.

³⁰ Vedasi *Restauro nelle Marche* 1973, p. 445; KOLLER 2005.

³¹ MAZZA 2001. SEBASTIANO DEL PIOMBO E LA CAPPELLA BORGHERINI NEL CONTESTO DELLA PITTURA RINASCIMENTALE