Zeitschrift: Bollettino dell'Associazione archeologica ticinese
Herausgeber: Associazione archeologica ticinese
Band: 32 (2020)

Artikel: Viaggio nella materia dei dipinti murali
Autor: Regazzoni, Lucia
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-917210

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Viaggio nella materia dei dipinti murali

Lucia Regazzoni
Conservatrice-restauratrice di dipinti murali, stucchi e superfici lapidee

1

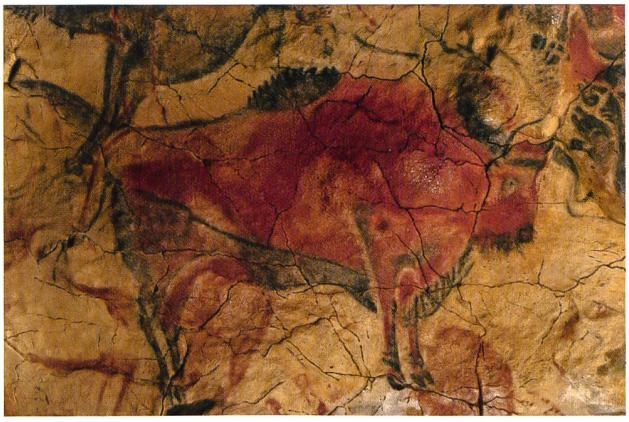
Se ancora oggi i colori di tanti dipinti murali affascinano per la loro vividezza, è soprattutto merito della grande sapienza dei pittori del passato che li hanno realizzati.
La caratterizzazione delle tecniche pittoriche ha ormai assunto un ruolo importante nello studio delle pitture murali poiché aiuta a definire gli stili tecnologici propri delle epoche e a dedurre quelle che sono state le influenze e gli scambi interculturali delle civiltà. Inoltre, studiare i materiali e le tecniche esecutive, anche attraverso indagini scientifiche, è considerato un aspetto fondamentale per la conoscenza delle pitture murali, da cui dipendono le scelte operative finalizzate alla loro efficace conservazione nel tempo e alla loro valorizzazione.

Non tutti i dipinti murali sono affreschi

Trattando i dipinti murali occorre innanzitutto fare un'importante precisazione: il termine affresco definisce una specifica tecnica pittorica. Si distinguono infatti stesure di colore eseguite su intonaco umido, ad affresco, oppure su intonaco parzialmente o completamente asciutto e quindi realizzate con una tecnica a secco. La storia delle pitture murali mostra che l'uso combinato delle due tecniche non era infrequente. La tecnica del buon fresco, usata da Giotto e descritta nel trattato di Cennino Cennini[1], prevede l'applicazione sull'intonaco umido di pigmenti (minerali e terrosi) dispersi in acqua che, sfruttando la carbonatazione della calce, sono in grado di fissarsi al supporto in maniera durevole. I grani di colore rimangono imprigionati fra quelli trasparenti della calcite, responsabile di quella particolare brillantezza che caratterizza le pitture murali. Esistono comunque varianti in funzione del legante pittorico: se i pigmenti sono mescolati a latte di calce si parla piuttosto di affresco a calce, se sono amalgamati a sola calce si tratta di pittura a calce. Le tecniche a secco, definite anche tempere, nascono essenzialmente per poter applicare su muro alcuni pigmenti a base di metalli pesanti (quali piombo, rame e mercurio) che alterandosi a contatto con le proprietà alcaline della calce non sono utilizzabili ad affresco. Ad esempio, il pigmento azzurrite vira dal blu al verde mentre il pregiato rosso cinabro, il rosso minio e il bianco di piombo tendono ad annerire. Ciò nonostante, attraverso sperimentazioni o ricette segrete, alcuni pittori riuscivano comunque ad applicare ad affresco pigmenti non resistenti alla calce. Questi colori vengono dunque fissati all'intonaco asciutto grazie ad un legante organico di natura vegetale, animale oppure oleosa.

La lunga tradizione della pittura murale

Le più antiche pitture realizzate su muro sono quelle rupestri, conservate soprattutto nella regione franco-cantabrica dell'Europa e appartenenti a un insieme temporale che si estende da 30'000 a 10'000 anni fa. Probabilmente spinto da un uso magico-religioso del colore l'uomo dipinge sulla roccia scene di caccia, impronte di mani e figure umane stilizzate, utilizzando la pittura come un linguaggio. Inizialmente monocromatica o bicromatica (come per le più antiche pitture nelle grotte di Chauvet nel Sud della Francia datate a 31'000 anni fa), la pittura si evolve fino a una quadricromia costituita da ocre e da nero carbone (come le grotte di Altamira e le grotte di Lascaux; fig. 2). Il colore viene steso con le dita, a pennello o a tampone, disperdendo talvolta i pigmenti in leganti facilmente reperibili in natura come succhi vegetali, saliva, urina e grasso animale. Occorre aspettare l'epoca della civiltà egizia perché la tavolozza preistorica si arricchisca di nuovi colori: con l'avvento della tecnologia del rame (2700-2500 a.C.) si introducono colori verdi e blu permettendo ai pittori di decorare più realisticamente le pareti degli edifici funerari. La principale innovazione di questo periodo è sicuramente l'invenzione del blu egizio (fig. 3), il primo vero pigmento sintetico che per la sua eccezionale qualità rimarrà uno dei pigmenti favoriti dai Romani. Attraverso gli studi dei dipinti di Karnak e Luxor è noto che gli Egizi fanno un uso prevalente della tempera, applicata direttamente sulla pietra oppure su uno strato di limo argilloso. La tecnica dell'affresco, con l'eccezione dell'Egitto, era comunque già conosciuta dai popoli antichi: frammenti di affreschi d'età minoica e micenea sono stati rinvenuti a Cnosso e Micene (3500-1200 a.C.) e in ambienti ipogei etruschi (ad esempio nelle tombe di Tarquinia). Contrariamente alle antiche civiltà egee, che per circa 2'000 anni sviluppano in modo autonomo le tecniche pittoriche, la cultura greco-romana assorbe le diverse esperienze pittoriche riorganizzandole e sviluppandole in una nuova e complessa struttura tecnologica. Le poche testimonianze pittoriche conservate nelle tombe e negli edifici greci



2

1 Particolare delle pitture murali che ornano le pareti della casa dei *Vettii* a Pompei. (da Wikimedia Commons)
2 Animali rappresentati di scorcio nelle grotte di Altamira. (da Wikimedia Commons)
3 Dipinto murale in un'abitazione di Tell 'Ahmar, Siria. Si osservano dettagli realizzati in blu egizio. (da VERRI *et al.* 2009, p. 61)

3

confermano la persistenza della tavolozza degli Egizi, a cui si aggiungono nuovi pigmenti naturali e artificiali fra cui il bianco a base di calce, il seppia e l'oro usato come pigmento previa macinazione. Anche l'antica Roma, più che proporre nuove tecnologie o nuovi materiali, raccoglie e affina i procedimenti confluiti dai precedenti contesti culturali e geografici, raggiungendo l'apice dell'evoluzione tecnica. A partire dai Romani, la preparazione del supporto di una pittura murale, approfonditamente descritta nei trattati di Plinio e di Vitruvio, si è tramandata nel corso dei secoli senza grandi variazioni. Gli strati preparatori di intonaco a base di calce e sabbia vengono stesi in maniera sistematica dall'alto a sinistra verso il basso, procedendo per pontate, ovvero per fasce orizzontali alte come un piano di ponteggio. Per impostare le parti geometriche e architettoniche del disegno, i pittori si avvalgono della corda battuta, di righe, di squadre e di compassi, abbozzando invece le figure a pennello con ocra rossa o gialla. La pittura viene realizzata soprattutto ad affresco, chiamato *udo tectorio*, sia nella sua versione pura sia associato a pittura alla calce o a pittura a tempera. Dalle analisi eseguite sui mirabili dipinti parietali nelle ville di Pompei (fig. 1), sepolte dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C., si evince che i colori sono stemperati con colla animale ricavata

4

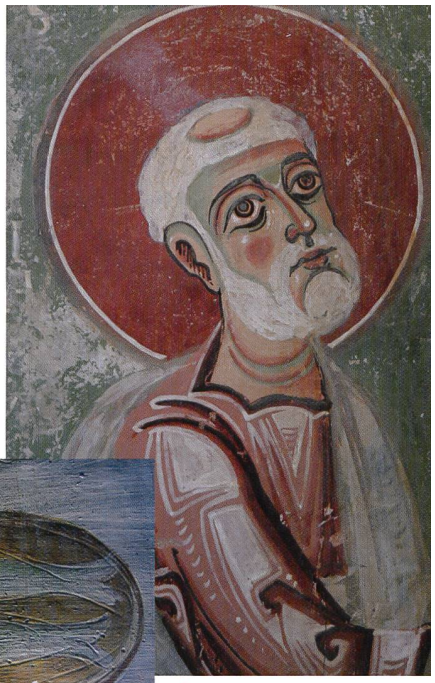
4 Particolare della sinopia del dipinto murale *Nozze di Isacco e Rebecca* (1473-75) di Benozzo Gozzoli. Museo Benozzo Gozzoli a Pisa.
5 Particolare dell'*Ultima Cena* dipinta nell'Oratorio di Sant'Anna a Curogna (Cugnasco). Il disegno preparatorio è stato ottenuto mediante incisione indiretta: il cartone recante il disegno in scala 1:1 è stato applicato sull'intonaco umido e ripassato con un oggetto acuminato lasciando una traccia incisa.
6 Dettaglio del dipinto murale romanico (XI-XII secolo) situato nella parete occidentale della chiesa di San Carlo a Negrentino (Prugiasco).

(foto L. Regazzoni)

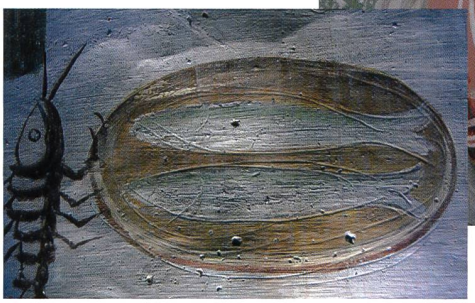
dalla frantumazione di ossa e pellame. Ai pigmenti già noti come il blu egizio si aggiungono il cinabro (il pigmento rosso più ricercato), il rosso pompeiano (di origine vulcanica), il rosso sinopia, la biacca e la terra verde. Si suppone che la straordinaria lucentezza che caratterizza i dipinti pompeiani sia probabilmente dovuta a una lucidatura finale con cera punica liquefatta miscelata a olio.
Nel Medioevo la pittura murale è largamente impiegata per la sua funzione didascalica: monasteri e monarchie commissionano le decorazioni degli edifici secondo un vero e proprio programma iconografico allo scopo di istruire i fedeli. La complessità dei cicli pittorici impone ai pittori una maggior organizzazione nell'impostazione preliminare del dipinto. In questo ambito spetta a Giotto la più grande rivoluzione del periodo: già nel ciclo di Assisi (XIII secolo) l'artista dipinge a grandezza naturale il disegno della composizione sul penultimo strato di intonaco, detto arriccio. I contorni delle figure e dei principali elementi sono tracciati a pennello con un'ocra rossa, ottenendo la sinopia (dal nome della città di Sinope, da cui originariamente proveniva una terra rossa; fig. 4). Sulla sinopia i pittori stendevano l'ultimo strato di intonaco, o intonachino, in una sequenza di giornate, ovvero porzioni di intonaco che si possono dipingere ad affresco in un giorno. Le tecniche elaborate nell'Italia centrale del Trecento, quelle di matrice giottesca che prevedono l'impiego dell'affresco puro con completamenti a tempera o a calce, si riscontrano anche in molte pitture medievali del Cantone Ticino riconducibili al periodo del romanico lombardo[2] (fig. 6). Nel Nord Europa si osserva invece la tendenza a sperimentare sul muro le tecniche della pittura su tavola, tanto che in alcuni casi, come per i dipinti murali della cappella di Santo Stefano di Westminster (dipinti nel 1350 circa), si leggono tutte le caratteristiche e le forme di degrado dei dipinti su tavola. Il pigmento protagonista della pittura medievale è sicuramente il blu, che ben si presta per le tematiche religiose. In particolare sono molto apprezzate le tonalità conferite dal blu azzurrite e dal prezioso blu oltremare naturale[3] (o lapislazzuli), conosciuto dal VI secolo ma impiegato in Europa occidentale soprattutto dal XIV al XV secolo. Per i committenti che non potevano permettersi pigmenti pregiati come il lapislazzuli viene introdotta una variante povera detta falso blu, ottenuto mescolando bianco, nero e poco rosso.
Nel corso del XV secolo si affinano le tecniche del riporto del disegno sul muro: i metodi usati nel Medioevo non erano infatti più sufficienti per eseguire le complesse scene prospettiche introdotte nel Quattrocento. I bozzetti e gli studi prodotti dai pittori, ingranditi con la tecnica della quadrettatura, vengono riportati sul muro mediante alcuni espedienti fra cui lo spolvero e il cartone, tecniche che permettono di lasciare sull'intonaco umido una traccia colorata (spolvero) o incisa (cartone; fig. 5). Raffigurazioni sempre più articolate e ricche di dettagli danno ai pittori del Quattrocento e del Cinquecento un nuovo impulso di sperimentazione che punta sull'impiego di leganti oleosi, da soli o combinati in tempere grasse, per raggiungere quei particolari effetti pittorici riscontrabili nei dipinti su tavola. Anche l'opera di Leonardo da Vinci, instancabile sperimentatore, ha le sue premesse in questo clima: l'*Ultima Cena* realizzata nel refettorio di Santa Maria delle Grazie a Milano tra il 1495 e il 1498 è stata compiuta con procedimenti mutuati dalla pittura su tavola, probabilmente impiegando una tempera grassa costituita da uovo e olio, oppure olio e colla.
Alla fine del Quattrocento l'affresco entra dunque in crisi e lascia il posto ad altre tecniche miste capaci

di ottenere effetti di grande raffinatezza analoghi a quelli della pittura a olio, dove si cerca inoltre di impreziosire la superficie con dettagli in lamina metallica dorata. Esistono però eccezioni, ed è il caso della Cappella Sistina di Michelangelo: gli studi compiuti in occasione dei recenti restauri dimostrano infatti che le pitture sono realizzate con complessi giochi di velature a calce e a colla stesi su una base ad affresco. A partire dal XVI secolo, le esigenze di resa a distanza di particolari effetti illusionistici anche cromatici comportano la necessità di sperimentazioni continue fino ad arrivare alla tela incollata sul muro. Tale tecnica libera il pittore dalle difficoltà insite nella lavorazione su superfici architettoniche e permette di realizzare la pittura comodamente in bottega. Nei dipinti murali del Seicento e del Settecento, per soddisfare la poetica della pittura barocca di ampliare illusionisticamente lo spazio architettonico, la tecnica maggiormente impiegata nei dipinti murali è quella a bianco di calce. La densità e la corposità dei colori e delle superfici impongono alcune modifiche rispetto alle formule trecentesche e rinascimentali, l'intonaco liscio e levigato lascia infatti il posto a una superficie rugosa, che favorisce la vibrazione delle tonalità.

Sebbene l'ampio sviluppo dei procedimenti tecnologici delle pitture murali sia stato oggetto di approfondite ricerche, ancora molto patrimonio rimane da indagare meravigliandosi davanti a nuove scoperte sia materiali che di tipo esecutivo. La conoscenza approfondita delle caratteristiche tecnico-materiali delle opere è infatti fondamentale per garantire i migliori presupposti per una mirata e duratura strategia di conservazione nel tempo.



6



5

BIBLIOGRAFIA

ADAM J.-P. 2008, *L'arte di costruire presso i Romani. Materiali e tecniche*, Milano.

BENSI P. 1990, *La Pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall'Alto Medioevo al XIX secolo*, in DANTI C. – MATTEINI M. – MOLES A. (a cura di), *Le pitture murali: tecniche, problemi, conservazione*, Firenze, pp. 81-106.

CASTELNUOVO E. – SERGI G. 2003 (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo, Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Vol. II, Venezia.

CENNINI C. – FREZZATO F. 2003 (a cura di), *Il libro dell'arte*, Vicenza.

COLOMBO L. 1995, *I colori degli antichi*, Firenze.

DANTI C. 1990, *Osservazioni sugli affreschi di Domenico Ghirlandaio nella chiesa di Santa Maria Novella in Firenze - Tecnica esecutiva e organizzazione del lavoro*, in DANTI C. – MATTEINI M. – MOLES A. (a cura di), *Le pitture murali: tecniche, problemi, conservazione*, Firenze, pp. 39-52.

FELLER R. L. 2012 (a cura di), *Artists' Pigments: a Handbook of their History and Characteristics*, Vol. I, Londra.

GILARDONI V. 1967, *Il Romanico. Catalogo dei monumenti nella Repubblica e Cantone del Ticino*, Arte e monumenti della Lombardia prealpina, Bellinzona.

MERRIFIELD M. P. 2000, *The art of fresco painting in the Middle Ages and the Renaissance*, New York.

MORA P. – MORA L. – PHILIPPOT P. 2001, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna.

VERRI G. *et al.* 2009, *Assyrian colours: pigments on a neo-Assyrian relief of a parade horse*, "Technical Research Bulletin", Vol. 3, Londra, pp. 56-62.

NOTE

1. *Il libro dell'arte* di Cennino Cennini scritto alla fine XIII secolo è il trattato di tecnica artistica medievale più famoso in Italia perché riferisce della scuola pittorica giottesca.
2. Le pitture romaniche più antiche riscontrate sul territorio ticinese datano al X secolo e sono conservate nel Battistero di San Giovanni a Riva San Vitale. Esemplari sono anche le pitture romaniche nella chiesa di San Carlo a Negrentino (Prugiasco). A tal proposito si consiglia GILARDONI 1967.
3. Il blu oltremare naturale si otteneva dalla roccia lapislazzuli (silicato di sodio e di potassio). Il minerale proveniva dalle miniere dell'odierno Afghanistan settentrionale. La pietra era molto pregiata, non solo perché rara ma pure perché la sua estrazione richiedeva, a causa della sua durezza, un lavoro molto lungo.