

ARTE E RESTAURO

tecniche artistiche

PITTURA SU PIETRA

Diffusione, studio dei materiali,
tecniche artistiche



NARDINI EDITORE

Mario Casaburo





*Questo volume è pubblicato con il patrocinio del Dipartimento di Lettere
e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania - Luigi Vanvitelli*

Il volume è stato realizzato grazie al generoso contributo di:



Antichità Alberto di Castro
Piazza di Spagna 5, 00187 Roma
www.dicastro.com



Giacometti Old Master Paintings
Via di Monserrato 34, 00186 Roma
www.giacomettiomp.com



Artemia – Associazione di Promozione Sociale
Via Pier delle Vigne 25, Capua (CE)
www.artemiaps.it

Con il sostegno
dell'Istituto di Studi Atellani
Associazione culturale
Piazza Umberto I, Palazzo Ducale,
81030 S. Arpino (CE)
www.iststudiatell.org

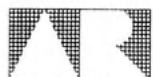


Mario Casaburo

PITTURA SU PIETRA

**Diffusione, studio dei materiali,
tecniche artistiche**

NARDINI EDITORE



ARTE E RESTAURO
collana diretta da
Andrea Galeazzi

ISSN 2283-6020

Mario Casaburo

PITTURA SU PIETRA

Diffusione, studio dei materiali,
tecniche artistiche

ISBN 9788840404516

Copertina Ennio Bazzoni

© 2017 Nardini Editore
www.nardinieditore.it

INDICE

<i>Prefazione di Riccardo Lattuada</i>	»	VII
<i>Una pittura poco meno che eterna di Paolo Bensi</i>	»	IX
Introduzione		
Premesse metodologiche	»	XI
Situazione degli studi e ringraziamenti	»	XIII

PARTE I: ORIGINE E SVILUPPO

CAP. 1: CENNI SULLA PITTURA SU PIETRA

1.1. La scoperta e l'impiego in età classica	»	3
1.2. La tecnica nel Medioevo	»	7
1.3. La reintroduzione nel Cinquecento. Il ruolo di Sebastiano del Piombo	»	10
1.4. La passione per le pietre in epoca moderna: dal collezionismo privato alle Wunderkammern barocche	»	16
1.5. La rinascita del commesso marmoreo tra '500 e '600: da Roma e Firenze al resto d'Europa	»	19

PARTE II: MATERIALI

CAP. 1: ATLANTE DELLE PRINCIPALI AREE ESTRATTIVE TRA CINQUECENTO E

SEICENTO NELLA PENISOLA	»	29
1.1. Le cave di ardesia	»	30
1.2. Giacimenti in area lombarda: la pietra di paragone	»	32
1.3. Estrazione in area tosco-emiliana: calcare alberese, lineato d'arno, pietra paesina	»	34
1.4. Estrazione in Italia centrale e in Sicilia	»	36
1.5. I marmi	»	38
1.6. Alabastro	»	41
1.7. Le pietre dure e il lapislazzulo	»	44

CAP. 2: LA CIRCOLAZIONE DELLE PIETRE TRA XVI E XVII SECOLO IN ITALIA	»	51
---	---	----

PARTE III: DIFFUSIONE

CAP. 1: I DIPINTI SU PIETRA A ROMA TRA CINQUECENTO E SEICENTO:

1.1. Dalla grande pala d'altare ai dipinti di formato ridotto	»	59
1.2. Il mito dell'eternità della materia: i grandi quadri su ardesia per la Basilica di san Pietro	»	70
1.3. La presenza dei quadri su pietra nel collezionismo romano	»	73
1.4. La produzione su pietra di Antonio Tempesta	»	81

CAP. 2: FIRENZE

2.1. Il ruolo di Giorgio Vasari e la decorazione di Palazzo Vecchio	»	88
2.2. Il collezionismo dei Medici: i dipinti della Guardaroba	»	92
2.3. Le maestranze artistiche attive alla corte medicea: Filippo Napoletano	»	94

CAP. 3: GENOVA E LA LIGURIA

3.1. La produzione pittorica a Genova: i dipinti di soggetto religioso e le edicole votive	»	100
3.2. La pittura su lavagna in provincia della Spezia	»	105

CAP. 4: LA REPUBBLICA DI VENEZIA

4.1. Lo sviluppo della pittura su pietra di paragone	»	107
4.2. I pittori della Scuola Veneta: da Jacopo Bassano e Felice Brusasorci ad Alessandro Turchi e Pasquale Ottino	»	110

CAP. 5: NAPOLI, L'EMILIA, L'AREA LOMBARDA

5.1. La produzione pittorica su supporti in pietra a Napoli	»	119
5.2. Per un censimento di dipinti su pietra conservati a Napoli	»	123
5.3. Presenza in altri contesti peninsulari	»	129

PARTE IV: TECNICHE ARTISTICHE

CAP. 1: LE TECNICHE ESECUTIVE DELLA PITTURA SU PIETRA	»	141
--	----------	------------

CAP. 2: CENNI SULLA CONSERVAZIONE ED IL RESTAURO DEI SUPPORTI LAPIDEI	»	150
--	----------	------------

PARTE V: ARTE MIMETICA

CAP. 1: PER UNA STORIA CRITICA DELLA PERCEZIONE NELLA RAPPRESENTAZIONE ARTISTICA: LA PITTURA SU PIETRA	»	157
---	----------	------------

CAP. 2: I CAPOLAVORI DI TULLIA MATANIA: RIFLESSIONI SU UN'ANTICA TECNICA NEL PANORAMA ARTISTICO CONTEMPORANEO	»	162
--	----------	------------

Appendice. Note alla consultazione	»	171
---	----------	------------

Fonti	»	171
--------------------	----------	------------

Repertorio bibliografico	»	175
---------------------------------------	----------	------------

Indice dei nomi e dei luoghi	»	216
---	----------	------------

Indice analitico	»	227
-------------------------------	----------	------------

PREFAZIONE

di Riccardo Lattuada

È possibile una Storia dell'Arte che non sia anche Storia sociale dell'Arte? No, per chi scrive. La trama su cui si dispongono i percorsi esistenziali degli individui, il trascorrere del tempo e l'evoluzione degli assetti sociali non ha nulla di automatico, ed è spesso inestricabile. Dal momento, però, che sappiamo che questa trama esiste, se vogliamo fare storia non possiamo non esplorarne le strutture, specialmente quando tentiamo di dare una interpretazione alla creatività umana applicata ad oggetti costruiti per avere un significato estetico. Ad esempio: nei percorsi dell'arte accade periodicamente che la sperimentazione con un medium differente da quelli tradizionali – o con un medium tradizionale utilizzato in modo extravagante – porti a novità che vanno oltre la pura ricerca tecnica, e riesca a trasformare il bagaglio espressivo di più di una generazione di artisti.

È questo, credo, il caso nel quale rientra il fenomeno della pittura su pietra. Il fiorire, nel Cinquecento, della sperimentazione e della pratica della pittura su supporti litici è il frutto di un intreccio in cui elementi dello spirito del tempo – il ritorno all'antico; una religiosità che si misura in modo sempre più intenso e conflittuale con il tema dell'eternità della memoria; la propaganda della fede cattolica veicolata attraverso le immagini – sfociano in una nuova attenzione verso elementi della natura che appaiono già predisposti per ulteriori elaborazioni. Le bizzarre ed evocative forme della pietra paesina, che descrivono vallate e vedute rocciose dall'aspetto quasi lunare; il lapislazzulo, che una volta liscio e polito è già cielo striato di nuvole o mare mosso; una lastra di ardesia, su cui le figure dipinte si stagliano come in un ambiente in penombra, divengono strumenti per una sfida ad azionare un gioco di potenziamento gestaltico di quanto la natura offre – già pronto ma non ancora completo – alle corde del pittore.

Tutto il Cinquecento è attraversato da un rapporto nuovo con la natura, che è fatto simultaneamente di incanto, di volontà di conoscenza e di elaborazione filosofica ed estetica. Pensiamo alla floromania: alimentata da un febbrile commercio di bulbi provenienti dalle Americhe, dalla metà del secolo si diffonde dalle Fiandre negli orti sperimentali italiani – tra i primi giardini dei semplici d'Italia se ne ricorda uno al Casino Acquaviva d'Aragona a Caserta – e inonda di nuovi colori, di nuove forme floreali l'immaginario estetico dei pionieri della natura morta: prima nel Nord Europa, poi con interpretazioni nuove e come al solito peculiari, a Sud delle Alpi. La natura non è solo più quella del Vecchio Continente, dell'Africa al tempo nota e di ciò che proveniva dell'Oriente; è un terreno di osservazione che attraverso le meraviglie provenienti dalle Americhe trasmette la sensazione che la comprensione della sua grandezza sia appena all'inizio. Una grandezza, quella della natura, che appare ora pressoché infinita, e che inevitabilmente suscita riflessioni di carattere mistico sui doni – fino a quel momento inimmaginabili – che Dio ha dato all'uomo.

La questione non riguarda solo la flora e le pietre; sempre dalle Americhe giungono nel Cinquecento quantità sino ad allora impensabili di metalli preziosi e semipreziosi. Lo sfruttamento delle miniere di rame dell'America latina apre la strada

all'intensificazione dell'uso in pittura di quello che una importante mostra del 1999 definì opportunamente *Copper as Canvas*; sempre dall'oro delle Indie l'oreficeria trae nuova linfa; e l'argento non è più solo metallo per la monetazione, ma diventa un materiale sempre più presente negli arredi di tanti edifici di culto della Controriforma e del Barocco, dai paliotti per gli altari ai corredi di suppellettile per le funzioni liturgiche.

La pittura su pietra pone dunque tutti i problemi interpretativi che suscita una nuova esperienza tecnica: dalla ricognizione dei luoghi di estrazione dei materiali alle modalità della loro lavorazione; dal loro rendimento tecnico quando siano usati per dipingere alla gamma di effetti espressivi che con essi si può conseguire; dal sedimentarsi di un uso ideologico e religioso della pittura eseguita su una materia 'eterna' al maturare di una coscienza critica del suo significato.

La ricerca di Mario Casaburo ha preso l'avvio da questi nodi, ed è stata svolta dal 2010 al 2013 con il tutoraggio di chi scrive nell'ambito del Dottorato di Ricerca di quello che all'epoca si chiamava Dipartimento per lo Studio delle Componenti Culturali del Territorio della Seconda Università degli Studi di Napoli, e che dal 2016 è denominato Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'.

Mario Casaburo è un esponente di punta delle prime generazioni di studiosi dell'entroterra Campano che si sono formati in una Università dalla vita ad oggi ancora giovanissima. Pur muovendosi tra grandi difficoltà ambientali, i docenti che hanno operato ed operano nella sede di Santa Maria Capua Vetere non hanno smarrito la convinzione che si può lavorare ovunque, oggi, nel campo della ricerca e della formazione avanzata, riuscendo ad essere connessi ad una comunità di studi nazionale e internazionale e trasmettendo saperi di alto profilo scientifico e culturale alle generazioni future.

È perciò impossibile nascondere la soddisfazione nel presentare un lavoro scientifico che si annuncia come un contributo di rilievo negli studi sulle tecniche pittoriche, sulla loro funzione nell'evoluzione delle tendenze artistiche del Cinquecento e del Seicento, e anche sull'apporto dell'impiego di supporti extravaganti ai cambiamenti nel gusto estetico in una fase tanto importante della storia artistica europea.

Il lavoro di Mario Casaburo sulla pittura su pietra che qui si presenta poggia su un percorso esistenziale ancora giovane, ma ci si augura che la comunità scientifica possa valutarne appieno l'innovatività.

A chi scrive resta il piacere di veder giunta ad una prima tappa importante una traiettoria di studi vitale e produttiva. L'augurio migliore che si possa fare a Mario Casaburo è che il suo lavoro ed il suo entusiasmo trovino un posto nella difficile arena della Storia dell'Arte. Ed è un augurio ambizioso, dati i tempi che vive il mondo della ricerca nell'Italia dei nostri giorni. L'importante è pensare che niente sia impossibile, e lavorare sodo.

UNA PITTURA POCO MENO CHE ETERNA

di Paolo Bensi

La pittura su lastre di pietra ha nelle pagine di Giorgio Vasari la sua consacrazione come tecnica tipica nella pittura italiana del XVI secolo. Nella *Introduzione alle tre arti del disegno* che apre le *Vite* ne descrive particolareggiatamente le fasi esecutive, insistendo sui dipinti di grande formato, costituiti da diverse lastre di pietra fissate sull'intonaco, mentre attribuisce l'invenzione del procedimento a Sebastiano del Piombo nella biografia dedicata all'artista veneziano.

In realtà anche fonti più antiche ci forniscono le prove, anche se in modo succinto, della diffusione della tecnica già nel Medioevo, e Mario Casaburo ha opportunamente indagato sui precedenti in età classica. Pensiamo al manoscritto, quasi sicuramente francese, del XII-XIII secolo del cosiddetto Pseudo-Eraclio, che descrive come dipingere colonne o lastre di pietra ad olio, e ai capitoli 89 e 94 del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, che pongono i materiali lapidei tra i possibili supporti per la pittura con leganti oleosi.

Come emerge dai testi citati, nel Medioevo il ricorso alla pietra appare legato all'impiego dell'olio, come è risultato dalle analisi effettuate non molti anni fa sulla decorazione delle pareti del coro della Cattedrale di Angers, della fine del XIII o degli inizi del XIV secolo, che è risultata eseguita su lastre lapidee, preparate con biacca, e dipinte ad olio.

Anche una *Madonna* eseguita su colonna della basilica di Santa Maria delle Vigne a Genova, del XIV-XV secolo, sembra essere una esemplificazione delle indicazioni dello Pseudo-Eraclio e di Cennini.

Il testo di Casaburo, frutto di un pluriennale lavoro di ricerca iniziato nell'ambito del suo dottorato presso la Seconda Università di Napoli (ora Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli), – ateneo dove ho avuto modo di conoscere e apprezzare le capacità di studio dell'autore – indaga sulle fonti di varie epoche e le pone a confronto con le opere giunte sino a noi, più numerose di quanto si pensi.

Emerge un quadro cronologico che ha il suo apice nel Cinquecento, con una progressiva caduta di interesse dopo la metà del XVII secolo, dove l'autore ha individuato una distribuzione geografica dei manufatti, che trovano una accoglienza particolarmente fervida in alcuni centri artistici.

A Roma innanzitutto, dove i seguaci di Sebastiano e gli artisti tardomanieristi utilizzano la tecnica in innumerevoli pale d'altare ma anche per raffinati quadri da collezione.

A Firenze, dove hanno una particolare fortuna le "pietre paesine" e gli alabastri, in cui le macchie e le venature delle lastre forniscono un base di paesaggi bizzarri su cui intervengono innumerevoli pittori. Si tratta di una sorta di collaborazione e di gara tra la natura e l'artificio artistico, che nella patria dell'Opificio delle Pietre Dure era sicuramente apprezzata.

Nel Veneto è la provincia, più che la capitale, a mostrare interesse per le

possibilità espressive fornite dai materiali lapidei, soprattutto scuri, quali la "pietra di paragone", marmo nero, prediletto dai pittori veronesi.

L'ardesia o lavagna, pietra tipicamente ligure, consigliata da Vasari, è scelta da alcuni importanti pittori genovesi ancora nel XVII secolo: il supporto scuro, qui come a Verona o nella scuola dei Bassano, si presta naturalmente all'esecuzione di notturni, così amati dalla pittura italiana della fine del Cinquecento e del Seicento.

L'interesse per le lastre di pietra è anche motivato dalla convinzione della loro resistenza nel tempo, ben esemplificata dalla frase del titolo di questa presentazione, tratta dalla lettera del 1530 di Vittorio Soranzo a Pietro Bembo, dove si annuncia la scoperta di "un segreto di pingere in marmo a olio bellissimo il quale farà la pittura poco meno che eterna" da parte di Sebastiano del Piombo.

In realtà, pur essendo indenni – al contrario delle tavole – dall'attacco dei tarli, come notato da Vasari, i supporti lapidei hanno problemi di conservazione non trascurabili, soprattutto dovuti alla non perfetta adesione degli strati di preparazione e di colore alle pietre, a cui l'autore dedica uno dei capitoli del testo.

Le approfondite indagini di Casaburo, che hanno portato alla luce anche opere inedite o poco note, dopo la mostra milanese del 2000 *Pietra dipinta*, curata da Marco Bona Castellotti, si pongono d'ora in poi come un sicuro punto di riferimento per lo studio di una delle più interessanti tecniche pittoriche del passato: sono lieto di aver incoraggiato e stimolato le sue ricerche.

Introduzione

PREMESSE METODOLOGICHE

Questo libro sulla pittura su pietra affronta un tema denso di criticità, associando storia dell'arte, storia delle tecniche, diagnostica applicata alle opere d'arte e mineralogia¹.

Sin dalle prime ricerche era necessario interrogarsi sul concetto espresso da Marco Chiarini nell'introduzione alla mostra di Firenze del 1970, che associava la *Pittura su pietra* ad un "genere" sviluppatosi prevalentemente nel XVII secolo, in cui i pittori erano accomunati da uno stile e una scelta consapevole del supporto, accordando quanto gli offriva la varietà della natura, manifestatasi attraverso la ricchezza cromatica dei materiali, con quanto gli permetteva la propria abilità di artisti.

Gli studi condotti negli anni successivi hanno delineato un profilo molto più complesso del problema da un punto di vista critico e si è constatato come al suo sviluppo abbiano contribuito una serie di fattori – tecniche pittoriche, conservazione, collezionismo, naturalismo, antiquaria, simbologia, estetica, percezione di forme e colori, rappresentazione della realtà – tanto rilevanti da poter considerare la pittura su pietra un vero e proprio "fenomeno" artistico-culturale, con molteplici sfumature, che si diffonde in diversi contesti geografici in tempi relativamente brevi.

In questo lavoro il problema è stato inquadrato, pertanto, avvalendosi di un taglio metodologico desunto dalla ricerca internazionale sulla storia delle tecniche, indagando istanze formali e stilistiche, e riflettendo principalmente sulle scelte operate dagli artisti sul piano esecutivo e nell'utilizzo dei materiali pittorici.

Partendo dall'assunto di Cesare Brandi – secondo cui, siccome l'*immagine* necessita di mezzi fisici per manifestarsi, esiste una assoluta interazione fra questa e la *materia* nell'opera d'arte – si è evidenziato come gli esemplari litici, caratterizzati da sfumature cromatiche formatesi a seguito dei secolari mutamenti morfologici dei loro minerali costitutivi, non siano soltanto un mero sostegno per la pittura ma rappresentino una delle principali forme espressive adoperate per la costruzione dell'immagine stessa, in cui concorrono fattori legati alla percezione, all'estetica e all'acquisizione sensoriale di figure, forme e colori². Le pietre dipinte rappresentano quindi uno dei casi più significativi nella storia dell'arte in cui è possibile associare tutto ciò che rappresenta la "struttura" dell'opera, ossia la parte materiale, col suo "aspetto", cioè tutto quanto sotto il profilo puramente estetico può essere osservato.

Per ordinare l'enorme mole di dati provenienti dalle ricerche si è scelto di trattare i principali aspetti separandoli sistematicamente, per focalizzare l'attenzione sugli argomenti con maggiori criticità, riuniti in quattro differenti moduli di approfondimento: la

¹ Questo studio raccoglie i dati provenienti da una ricerca svolta tra 2010 e 2013 nell'ambito del dottorato in Metodologie Conoscitive per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni Culturali presso il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali della Seconda Università degli Studi di Napoli, oggi Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli".

² BRANDI 1977 (2000), pp. 10-11.

prima e la terza sezione sono riservate a contenuti a carattere storico ed artistico, la seconda e la quarta ad aspetti di natura tecnologica³.

Nella prima parte l'attenzione è focalizzata sul concetto di pittura su pietra, sulle prime manifestazioni a partire dall'antichità, l'utilizzo durante il Medioevo – dove sembra che tale pratica fosse già nota come descrivono le principali fonti, (pseudo Eraclio e Cennini) – fino ad arrivare ad una completa riscoperta nel Cinquecento.

Nella seconda parte vengono analizzate dettagliatamente le caratteristiche delle tipologie litiche più impiegate, ed è stato tracciato un atlante delle loro aree estrattive e della loro circolazione nella penisola – dal reperimento delle risorse alla distribuzione finalizzata alla produzione artistica – tentando così una prima delimitazione geografica. L'idea è quella di impostare le basi per una metodologia nuova di catalogazione dei supporti a seconda della localizzazione delle cave da cui sono stati estratti, in cui l'indagine cristallografica risulterà in futuro un apporto fondamentale per l'approfondimento di questo specifico tipo di lavoro.

La maggior parte degli esemplari pittorici descritti nel testo sono stati esaminati con l'ausilio di tecnologia non complessa (luce radente, riprese fotografiche ad alta risoluzione). Attraverso l'analisi stilistica si è tentato poi di individuare le specie mettendo in rapporto i dati tecnologici con quelli artistici. L'interpretazione dei materiali costituenti risultanti da questo studio, senza il necessario conforto di indagini diagnostiche più approfondite, va considerata nella maggior parte dei casi soltanto un'ipotesi⁴.

Nella terza parte vengono delimitati gli ambiti territoriali in cui questa specifica declinazione di una produzione figurativa assai cospicua ha trovato maggior diffusione, e per quali ragioni di ordine culturale. La capillarità con cui il fenomeno si è diffuso in Italia a partire da Roma e Firenze per coinvolgere centri come Verona, la stessa Venezia, Genova e Napoli, spiega come in tempi relativamente brevi la pittura su pietra abbia raggiunto una dimensione letteralmente europea.

Nella quarta parte, dedicata più specificamente alle tecniche esecutive, vengono esaminate nel dettaglio le interazioni che si instaurano tra i materiali lapidei e quelli pittorici, risultando in tal senso molto utile sia le analisi diagnostiche sia la rilettura critica di procedimenti operativi di preparazioni e leganti nella storia⁵.

L'ultima parte è dedicata ad una delle realtà artistiche contemporanee più interessanti, dove l'arte di dipingere, scolpire o incidere la pietra di tutte le epoche sembra rivivere nelle sperimentazioni dell'artista Tullia Matania, con cui si è voluto approfondire il concetto di percezione ed estetica pittorica associate alla forma e composizione dei materiali costituenti l'opera.

³ Nell'elaborato finale di dottorato erano presenti, oltre ai risultati presentati in questo libro, un saggio di catalogo ed un inventario di tutte le opere trovate.

⁴ Le maggiori problematiche riguardano l'individuazione delle specie litiche nere, ardesia o pietra di paragone, che non è stato possibile esaminare dal retro del quadro e su cui spesso le fonti storiografiche fanno confusione.

⁵ Le principali fonti esaminate sono: VASARI 1550 (1986); ARMENINI 1586 (1988); DEL RICCIO 1597 (1979); VAN MANDER 1604; SCAMOZZI 1615; MANCINI 1623-24 (1956); SCAMOZZI 1645 (1838); PACHECO 1649 (1956); BALDINUCCI 1681 (1846).

SITUAZIONE DEGLI STUDI E RINGRAZIAMENTI

La pittura su pietra soltanto negli ultimissimi anni sembra abbia cominciato a riscuotere l'attenzione della critica, sebbene persista una ancora scarsa presenza di studi e una lacunosa conoscenza del fenomeno nel suo complesso.

I primi accenni sono del Baltrušaitis e del Caillois, seguiti dalle ricerche di Marco Chiarini negli anni Settanta del Novecento che, nonostante limiti l'indagine alla produzione toscana, conferisce alla pittura su pietra una prima rilevanza critica, sottolineando le implicazioni estetiche e di gusto della pittura di genere che si sviluppò in Italia prevalentemente nel XVII secolo⁶.

Gli studi pionieristici di Paolo Bensi sulla pittura ad olio, partiti dall'indagine delle pitture murali ed estesi ai supporti lapidei, ardesia in particolar modo, apportano un contributo fondamentale alla storia dei materiali e delle tecniche, oltre a porsi come riferimento originale di metodo, anche per il presente studio⁷.

Molto importanti per la conoscenza del fenomeno sono inoltre le ricerche di Annamaria Giusti – che ha fatto luce sugli sviluppi dell'arte delle pietre dure nella Firenze granducale tra Cinquecento e Settecento – di Rodolfo Pallucchini e di Sergio Marinelli sulla diffusione in ambito veronese dei dipinti su pietre nere di paragone⁸.

Nell'ultimo decennio la discussione scientifica si è intensificata; uno dei più recenti contributi è stato fornito dal convegno organizzato dall'Accademia di Spagna di Roma dedicato a Sebastiano del Piombo, in merito alla tecnica e alla situazione degli studi sull'artista, già del resto ampiamente presentati in occasione delle mostre monografiche tenutesi a Roma ed a Berlino nel 2008, e durante il convegno del 2005 di Viterbo⁹. In questa occasione Fabio Ferneti ha effettuato un primo censimento dei dipinti cinquecenteschi romani su pietra o lavagna¹⁰. Negli ultimi venti anni hanno incrementato la quantità di dati disponibili per la conoscenza dell'argomento alcune importanti campagne di restauro su cicli di pittura su pietra nelle chiese romane: esemplificativi sono risultati in tal senso le osservazioni effettuate sulle pale su ardesia di Rubens alla Vallicella o del Sermoneta nella cappella Cesi a Santa Maria Maggiore¹¹.

Attualmente non è chiaro il numero di dipinti su pietra conservati in Italia. Per calcolare la portata della diffusione si possono analizzare gli antichi inventari delle collezioni – che ci danno un'idea della quantità delle opere, molte di ignoto autore a

⁶ BALTRUSAITIS 1957, p. 48 e s.; CAILLOIS 1963, pp. 36 e s.; PITTURA SU PIETRA 1970; MUSEO OPD 1978; CHIARINI 1982, pp. 117-133

⁷ BENSI 1990; BENSI 1996; BENSI 1998; BENSI 2000; BENSI 2005 (A); BENSI 2005 (B); BENSI 2008; BENSI 2010.

⁸ GIUSTI 1994; GIUSTI 1995; GIUSTI 2000-2001; NAPOLEONE 2003. PALLUCCHINI 1981 (A); PALLUCCHINI 1981 (B); MARINELLI 1983; MARINELLI 1991; MARINELLI 1997; MARINELLI 1999; MARINELLI 2000 (A); MARINELLI 2000 (B); MARINELLI 2000 (C).

⁹ LUCCO 1980; HIRST 1981; ROTONDI TERMINIELLO-SEMINO 1985; SPLENDORI DI PIETRE DURE 1988-89; LUCCO 1996; BELLESI 1998; BELLESI 2000; CHIARINI 2000 (B); COLLOMB 2006; CHIARINI 2007; SEBASTIANO DEL PIOMBO 2008; SEBASTIANO DEL PIOMBO 2009; SEBASTIANO DEL PIOMBO 2010.

¹⁰ FERNETTI 2010

¹¹ COLALUCCI F. 1994; COLALUCCI G. 1994; COSTAMAGNA 2005.

dispetto delle poche autografi – in cui l'attribuzione, come sosteneva Federico Zeri, risulta problematica per la stessa singolarità della tecnica, che rende difficoltoso riconoscere elementi stilistici riconducibili ad una scuola o artista. Un primo tentativo di ricognizione fu effettuato da Simona Rinaldi nel 1990.

Un momento cruciale nell'avanzamento degli studi è stato stabilito dalla mostra "Pietra dipinta" allestita nel 2000 a Palazzo Reale a Milano, in cui sono state presentate al pubblico circa duecento opere su pietra della collezione di Vittorio Giulini, la più importante conosciuta in Europa, e forse al mondo, che ho avuto il privilegio di studiare approfonditamente¹².

Negli ultimissimi anni sono stati pubblicati una serie di contributi molto dettagliati da un punto di vista tecnico, che si ha la sensazione stiano aprendo una nuova frontiera per la comprensione dell'argomento imperniata sulla ricerca dei materiali costitutivi. Ad esempio nel 2014 è stato pubblicato un ampio studio sul *Ritratto di Baccio Valori* su lavagna di Sebastiano del Piombo, basato su indagini diagnostiche. Nel 2015 è stato pubblicato un testo in cui vengono indagate esaustivamente le caratteristiche mineralogiche, di provenienza e diffusione in campo artistico dei lapislazzuli.

Angela Cerasuolo ha contribuito in buona parte a diffondere la cultura diagnostica, associando dati scientifici – provenienti da indagini fisiche e chimiche sui materiali costitutivi – e storiografico-documentari, che le hanno permesso di giungere spesso a conclusioni molto interessanti, come ad esempio sulle ardesie di Sebastiano del Piombo a Capodimonte.

Per concludere vanno menzionati gli studi di Anne Laure-Collomb, che per prima ha esaminato l'argomento nel profondo delle sue problematiche storico-artistiche e culturali, ed ha tentato di dare una visione d'insieme del fenomeno. L'autrice, tuttavia, sembra trascurare, forse volutamente, le tecniche esecutive, ignorando così il valore aggiunto che uno studio più approfondito delle stesse avrebbe potuto dare al suo lavoro¹³.

È difficile chiudere una ricerca che ancora oggi continuo a seguire con nuovi spunti e acquisizioni, e che presento adesso senza pretese di esaustività, nella convinzione che sia ancora foriera di sviluppi significativi.

Sicuramente gli anni in cui mi sono dedicato a questo progetto hanno ulteriormente rafforzato in me la consapevolezza di quanto sia fondamentale che esperienze, ruoli e competenze differenti cooperino per una nuova storiografia della critica d'arte, ma soprattutto per la conservazione e valorizzazione del patrimonio, mai come oggi così indispensabili.

Mi scuso, nella parte finale di questa introduzione riservata ai ringraziamenti, con tutti coloro che doversi omettere o dimenticare.

Un ringraziamento speciale alle persone che hanno consentito, con il proprio generoso contributo finanziario, la pubblicazione di questo libro: Alberto Di Castro della

¹² RINALDI 1990, pp. 217-266. BONA CASTELLOTTI (A); BONA CASTELLOTTI (B); BONA CASTELLOTTI (C). PIETRA DIPINTA 2000-2001: nel catalogo vengono elencati i più importanti nuclei collezionistici privati di Roma, Firenze, Verona, Venezia, della Lombardia, bolognesi e napoletani, aprendo così ad un ulteriore tentativo di ricognizione nazionale alla luce dei risultati emersi dagli archivi e dagli inventari.

¹³ COLLOMB 2006; COLLOMB 2009; COLLOMB 2012; COLLOMB 2015

Galleria *Antichità Di Castro* di Roma, che mi ha concesso inoltre la possibilità di studiare i dipinti su pietra di sua proprietà e autorizzato a pubblicarne le immagini; Miriam Di Penta e Umberto Giacometti della *Giacometti Old Master Paintings* di Roma, per l'aiuto nelle ricerche, la stima dimostratami e l'incoraggiamento, per i quali sarò loro sempre grato.

Un grosso ringraziamento va ad Andrea Galeazzi, per aver acconsentito a pubblicare il testo, per tutto l'aiuto e la disponibilità durante le fasi di redazione e stampa.

Mi fa piacere ricordare qui la disponibilità del personale delle Istituzioni che mi hanno ospitato: del Kunsthistorisches Institut in Florenz; della Biblioteca Nazionale di Napoli; della Biblioteca di Storia dell'Arte "Bruno Molajoli" di Napoli, dell'Archivio Storico Capitolino di Roma, dell'Archivio di Stato di Roma, dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma, della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, della Biblioteca di Storia dell'Arte di Palazzo Rosso di Genova; della Biblioteca Cantonale del Ticino e della Biblioteca della Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana (Lugano), dell'Ufficio Catalogo della Soprintendenza di Verona; e soprattutto il personale della Biblioteca della Seconda Università degli Studi di Napoli, in primo luogo la direttrice Rita Persico.

Ringrazio inoltre Stefano Pedrocchi, funzionario della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano; Giacomo Baldaro della Soprintendenza ai Beni Storici, Artisti ed Etnoantropologici della Liguria; Simona Turriziani dell'Archivio Storico della Fabbrica di San Pietro in Roma, che ha favorito le mie ricerche sulle pale pietrine; Gianluigi Colalucci per i suggerimenti bibliografici; Angela Cerasuolo e Lucio Vennitelli, funzionari della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano; Fernanda Capobianco dell'Ufficio Catalogo della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano; Lorenzo Lazzarini della Facoltà di Architettura dell'Università di Venezia, per le indicazioni sulle pietre nere compatte ed i suggerimenti bibliografici; Fabio Fratini del CNR di Firenze; Raffaella Fontanarossa, per i consigli ed il materiale bibliografico; Adelmo Taddei del Museo di Sant'Agostino di Genova; i docenti e ricercatori della Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana, per l'ospitalità concessami durante il mio soggiorno di studio a Lugano, e gli scambi di opinioni sul tema della conservazione e del restauro dei materiali lapidei, Giacinta Jean, Francesca Piquè, Julian James, Andreas Küng, Giovanni Cavallo, Vanessa Frieden; Alberto Felici, Stefania Luppichini e Mariarosa Lanfranchi dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze; Andrea Meregalli della "ATR, Arte e Tecnologia nel restauro"; il direttore José Antonio Bordallo e il responsabile delle attività culturali Maria Luisa Contenta dell'Accademia di Spagna a Roma.

Sono grato a Cristina Seghi dello Scala Archives; a Ettore Napione, responsabile della Direzione Musei d'arte e Monumenti di Verona, per aver concesso e autorizzato la pubblicazione delle immagini in bianco e nero dei quadri di proprietà del Museo di Castelvecchio; Arianna Strazieri per la disponibilità. Ringrazio P. Eduardo Parlato, direttore dell'Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Napoli per aver autorizzato la pubblicazione delle immagini dei dipinti su marmo delle chiese napoletane.

Un ringraziamento va al direttore del Dipartimento di Lettere e Beni Culturali, il Professor Marcello Rotili, e ai docenti: Stefania Gigli Quilici, Alessandra Perriccioli Saggese, Nadia Barrella, Cristina Giannini.

Sono particolarmente riconoscente alla Professoressa Rosanna Cioffi e alla Professoressa Gaia Salvatori, per l'aiuto e l'incoraggiamento.

Vorrei ringraziare, inoltre, colleghi ed amici che hanno anche se in minima parte contribuito alla realizzazione di questo lavoro: Davide Marchese, Stefania Ferrante, Maria Grazia Giuliano, Andrea Improta, Sabrina Mataluna, Maria Teresa Belmonte, Graziana Iadicicco, Tonia Solpietro; Pasquale Barra per le riprese fotografiche di alcuni dipinti qui pubblicati.

Ringrazio Sabina De Cavi, Judy Mann e Piero Donati, per i costanti suggerimenti, per l'interesse e la partecipazione nei confronti dei miei studi.

Sono grato a Vittorio Giulini per lo scambio di opinioni su un tema in cui ha grande competenza, per la gentilezza nel concedermi di studiare la splendida collezione di pietre dipinte di sua proprietà, e di pubblicarne le immagini.

Un sentito ringraziamento va a Tullia Matania, per avermi concesso l'onore di conoscerla, avermi aperto le porte della villa-atelier in cui abita, e mostrato i capolavori che ha realizzato nel corso di tutta la sua vita.

Ringrazio l'Associazione Artemia, tutti i soci e il presidente Gianluca De Rosa; ringrazio l'Istituto di Studi Atellani, in particolare il presidente Francesco Montanaro.

Uno speciale ringraziamento va a Riccardo Lattuada, a cui devo il privilegio di avermi suggerito il tema di ricerca da svolgere, che ha seguito durante gli anni di dottorato con inesauribile interesse e grande disponibilità. Questo libro viene pubblicato principalmente grazie al suo sostegno.

La mia infinita gratitudine va anche a Paolo Bensi, punto di riferimento del mio percorso accademico, da cui ho imparato tantissimo sul piano intellettuale ed umano, e ad Amalia Galeone, per aver sempre creduto in me e nel mio lavoro, per aver revisionato il testo e per i suggerimenti bibliografici.

Infine le persone più care ed importanti, che hanno dato valore con la loro presenza ai miei anni di studio, incoraggiandomi e sostenendomi incessantemente: i miei genitori, dedico a loro questo libro.

PARTE PRIMA
ORIGINE E SVILUPPO

CAPITOLO PRIMO

Cenni sulla pittura su pietra

1.1. LA SCOPERTA E L'IMPIEGO IN ETÀ CLASSICA

Che il dipingere su pietra fosse una pratica molto antica e rivelasse – nella sua funzione descrittiva o magica e simbolica – la preferenza inconsapevole di superfici quasi piane su cui poter stendere la materia colorante, tentando di riprodurre la natura attraverso un linguaggio di segni semplici, è attestato dalla presenza dei dipinti rupestri preistorici.

Le pitture di Lascaux e Altamira sono il primo esempio di creazione artistica, che documentano una discreta conoscenza della consistenza dei materiali e un sapiente utilizzo dei pigmenti per la pittura da parte delle popolazioni primitive, due fattori che sicuramente hanno favorito la conservazione di questi esemplari per così tanto tempo. Nel primo caso sembra che i pigmenti siano stati stemperati nell'acqua per favorirne l'aderenza al supporto poroso, agevolata anche dalla presenza di umidità e dai fenomeni di calcificazione della superficie. Nel caso spagnolo, invece, le grotte – dipinte con ocre gialle e rosse, ossidi naturali di ferro e manganese, bianco ricavato da polveri marnose e carbonato di calcio – sono un precoce tentativo di servirsi delle irregolarità delle pietre calcaree per dare effetti di tridimensionalità ai soggetti raffigurati¹.

Con il passare degli anni la ricerca sulle tecniche della pittura su supporti in pietra – intesa soprattutto come lastre o superfici piane dipinte direttamente senza intonaci o preparazioni spesse – si fa più intensa, e gli artisti cominciano a servirsi dei leganti e di una gamma di colori più vasta, che in qualche modo ricavano dalla più diffusa pratica della pittura murale a fresco o a calce.

Uno dei più antichi esempi di pittura su supporto lapideo risale all'antica Grecia arcaica (VI secolo a.C.), a cui appartengono le stele funerarie in marmo dipinto di Lyseas, di quasi due metri di altezza (Museo Archeologico Nazionale di Atene) che rappresentano simbolicamente il trapasso vita-morte del defunto.

Esistono altri esempi simili nella cultura macedone. Nella tomba di Euridice a Vergina, ritenuta da molti il sepolcro di Filippo II, è conservato un trono in marmo dipinto (340 ca. a.C.) con la raffigurazione di Plutone e Persefone sulla quadriga: sono presenti pigmenti minerali, come la malachite ed il cinabro, artificiali, come il blu egizio ed un colore rosa violetto, forse lacca organica rossa o porpora, mentre il legante è stato identificato nella gomma arabica. Da un punto di vista stilistico sembra che il colore sia stato applicato secondo più strati successivi direttamente sul supporto di marmo, quasi come se l'artista volesse riprendere la tipica tecnica parietale ad intonaco dipinto².

¹ GIANNINI 2009, p. 73. Su Lascaux si vedano anche: BREUIL 1956, pp. 5-16; GLORY 1961, pp. 198-202; AUJOUAT 2004. Su Altamira: CARBALLO-MARCUS 1961.

² KAKOULLI - KOTARIDOU - MINOS 2001, pp. 261-274; PEINTURE ET COULEUR 2007; BRÉCOULAKI 2000, pp. 189-216. GIANNINI 2009, p. 76.

La pratica di dipingere su lastre di pietra si diffuse qualche anno più tardi nel clima culturale della Roma classica, soprattutto tra I e II sec. d. C., come documentato da Plinio il Vecchio nel libro XXXV della *Naturalis Historia*.

Lo storico naturalista latino evidenzia l'importanza in quel periodo della diffusione del marmo in funzione decorativa, reputato insieme all'oro un vero e proprio rimpiazzo della pittura: «Primumque dicemus quae restant de pictura (...) nunc vero in totum a marmoribus pulsa, iam quidem et auro».

Sostiene, inoltre, che questo, non riuscendo con le proprie venature colorate a soddisfare il crescente gusto per lo sfarzo e l'eleganza, venisse addirittura dipinto³. In effetti la funzione estetica del marmo era avvertita già durante lo sviluppo del I stile pompeiano, dove sono diffusissime incrostazioni a stucco ed intonaco dipinto a sua imitazione; durante la fase imperiale, con il III stile, l'uso di lastre di marmo dipinte di una certa grandezza che, dopo essere state lucidate o dipinte, venivano inserite all'interno delle pareti delle abitazioni da ornare, diventa una vera e propria moda.

Plinio costituisce una delle principali fonti per la storia dell'arte e delle tecniche antiche, sia per la conoscenza nella distinzione degli stili pittorici e degli artisti che per la minuzia con cui descrive i colori.

Tuttavia manifesta in più di un passo della sua opera riluttanza per lo sfarzo e l'uso sconsiderato di materiali preziosi, quali il marmo, gli argenti, l'oro, o i nuovi pigmenti giunti dalle Indie, che a suo avviso non dovrebbero supplire all'abilità dell'artista, e cita a tal proposito i pittori greci a lui preferiti, Apelle, Ezione, Melanzio, Nicomaco, capaci di realizzare capolavori immortali anche con limitati strumenti a disposizione e con l'utilizzo di pochi colori (tetracromia, con terre a base di nero, bianco, rosso e giallo)⁴.

In realtà alla base della scelta di fare uso di lastre di marmo su cui dipingere c'erano sostanzialmente due necessità: da un lato, come già ricordato, la possibilità di potenziare artificiosamente la gamma cromatica della pietra; dall'altro di poter celebrare attraverso le lastre, istoriate con i miti dell'antichità e le imprese degli eroi romani, il prestigio sociale ed intellettuale delle famiglie che le commissionavano.

Esse, infatti, potevano essere installate nelle pareti già decorate ad affresco ed eventualmente trasportate da un luogo all'altro, quasi come se si trattasse di veri e propri

³ «Non placent iam abaci nec spatia montes in cubicolo dilatantia: coepimus et lapidem pingere. Hoc Claudii principatu inventum, Neronis vero maculas quae non essent in crustis inserendo unitatem variare, ut ovatus esset Numidicus, ut purpura distingueretur Synnadicus, qual iter illos nasci optassent deliciae. Montium haec subsidia deficientium, nec cessat lux uria id agere ut quam plurimum incendiis perdat», in PLINIO IL VECCHIO I SEC. D. C. (2000), p. 143.

⁴ «Nunc, et purpuris in parietes migranti bus et India conferente fluminum suorum limum, draconum elephatorumque saniem, nulla nobis pictura est. Omnia ergo meliora tunc fuere, cum minor copia. Ita est, quotiamo, ut supra diximus, rerum non animi pretiis excubatur» (Ora, invece, quando la porpora ha emigrato perfino sulle pareti, e l'India ci invia il limo dei suoi fiumi e il sangue dei serpenti e degli elefanti, ora noi non abbiamo più pittura. Tutte le cose migliori si ebbero allora, quando meno risorse v'erano. E così è, perché, come ho detto sopra ora si apprezza il valore delle cose, non quello dell'animo), in PLINIO IL VECCHIO I SEC. D. C. (2000), pp. 168-169.



Figura 1: Pittore ignoto (Alexandros atheaios?), *Giocatrici di Astragali* (Le figlie di Niobe), I sec. d. C., pittura su marmo, 42,5x40 cm, Museo Archeologico Nazionale, Napoli; Inv. 9562.

© 2017. Foto Scala, Firenze – su concessione del Ministero dei Beni e Attività Culturali.

quadri da collezione⁵.

Dagli scavi archeologici di Ercolano provengono un gruppo di nove dipinti su marmo realizzati tra I e II secolo d.C., attualmente conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, che dovevano essere inseriti come veri e propri quadri nelle pareti decorate in III stile. La lastra più famosa del gruppo raffigura le *Giocatrici di Astragali*, firmata "Alexandros athenaios" in alto a sinistra, che le complicate condizioni conservative sin dall'Ottocento fecero ipotizzare dipinta a monocromo con ocre, ma che in realtà è composta da ben quattro colori, bianco, giallo, rosso e nero, localizzati in prossimità delle vesti dei personaggi, confermati da recenti sofisticate analisi all'ultravioletto (Fig. 1).

Nelle cinque figure femminili del dipinto, aiutati dalla presenza delle iscrizioni che le accompagnano, si riconoscono Latona, Niobe e le sue figlie; queste ultime sono accovacciate a giocare agli astragali, dei dadi dalla forma irregolare cuboidea ricavati dalle ossa delle articolazioni delle zampe posteriori delle capre⁶.

Gli altri dipinti riemersi dagli scavi ercolanensi sono una *Scena di commedia*, un quadretto con *Sileno stanco* e una *Quadriga con apobate* (alla lastra di marmo in passato fu applicata sul retro una lavagna per ragioni conservative), un'immagine con *Eracle e Idra*, una figura di *Sfinge con corone faraoniche*, due monocromi raffiguranti un altare, *Didone e Ascanio* (danneggiata dal calore durante l'eruzione del Vesuvio del 79 d.C.), facenti parte del larario della casa di Nettuno e Anfitrite.

L'unico dipinto su pietra pompeiano superstite, trovato nel 1872 durante gli scavi condotti in uno degli ambienti della cosiddetta 'Casa del Marinaio', raffigura la *Morte dei Niobidi*, un tema strettamente legato a quello della lastra con le giocatrici⁷. Nello stesso ambiente è stato ritrovato un dipinto con un'altra rappresentazione del mito di Niobe, con lo sterminio dei figli maschi ad opera di Apollo.

Nell'antica Roma sono abbastanza diffusi casi di intonaci dipinti su supporto marmoreo, una variante della tecnica ripresa dalla tradizione greca ed etrusca che prevedeva lastre di marmo o pietra al posto della superficie muraria: nella cripta di Santa Cecilia (catacombe di San Callisto), ad esempio, sono presenti due lastre di marmo lunense, probabilmente della seconda metà del III sec. d. C., coperte da un sottile strato di intonaco bianco decorato da motivi ad affresco, attualmente in cattive condizioni

⁵ CHARBONNEAUX - MARTIN - VILLARD 1969, (1995), p. 312. PLINY NATURAL HISTORY I sec. a.C. (1984), p. 260; per un ed. italiana si rimanda a PLINIO IL VECCHIO I sec. d. C. (2000), pp. 142-143. Federico Guidobaldi ha ipotizzato che la pratica di dipingere lastre di pietra ad imitazione del marmo risalga all'Egitto Tolomaico e dimostri la presenza a Pompei nel I sec. a.C. di maestranze alessandrine: GUIDOBALDI 2003, pp. 15-75, in part. pp. 54-56.

⁶ La vendetta di Latona si consumò con la strage dei figli di Niobe – che per il dolore si tramutò in pietra – per mano di Apollo, mentre le figlie caddero per mano di Diana: OMERO 2002, p. 1029-1031. IGINO 2000, pp. 78-79. PUBLIO OVIDIO NASONE 1982, p. 435; dall'*Antologia Palatina*, XVI, 129: «Viva, mi fecero pietra gli dèi: ma poi dalla pietra viva di nuovo mi creò Prassitele» (ANTOLOGIA PALATINA IV 1981, p. 325). Sull'amicizia profonda che univa Niobe e Latona si veda un frammento della poetessa Saffo, *Frammenti*, fr. 31 (67) (VII sec. a.C.), in LOBEL 1955, p. 249.

⁷ Sebbene la scena sia lacunosa a causa dell'ormai compromesso stato di conservazione, si scorgono su uno sfondo architettonico il profilo di Niobe, che guarda verso l'alto, dove provengono gli strali che stanno sterminando la prole, una giovane Niobide che in cerca di protezione si lancia tra le braccia della madre mentre sulla destra un'anziana nutrice è intenta a sorreggere una delle figlie.

conservative⁸. La pittura parietale su pietra, dipinta direttamente o intonacata, compare già nell'ultimo quarto del IV secolo a.C. nella penisola italiana: sono note le lastre di tufo dipinte delle tombe a cassa, frequenti nell'ambito delle culture lucane e campane⁹.

1.2. LA TECNICA NEL MEDIOEVO

Durante l'alto Medioevo sono rare o pressoché inesistenti testimonianze di pitture su pietra o supporti lapidei sottoforma di lastre piane, a dispetto di una maggiore diffusione di tecniche di pittura murale, nonostante un generale impoverimento dei colori della tavolozza. In realtà si tendeva a prediligere il supporto murario, che poteva essere preparato con più strati d'intonaco e poteva essere dipinto con colori mescolati con la calce o dati a fresco. I trattati medievali cominciano a consigliare l'impiego di nuovi leganti pittorici come l'olio, la cui introduzione in base a quanto sosteneva Giorgio Vasari è stata opera dei fiamminghi, portata in Italia da Van Eyck solo nel Quattrocento¹⁰.

Nel III libro di una delle più importanti fonti medievali, *I colori e le arti dei romani* dello pseudo-Eraclio, in merito alle problematiche di assorbimento dell'olio si evidenzia l'importanza della sua preliminare esposizione al sole durante la fase di preparazione, in modo da potenziarne le proprietà leganti¹¹. Come chiarito dalla Tosatti, il testo Eracliano originario risale all'VIII sec., comprendendo due libri incentrati sulle arti minori – precetti su vetri e ceramiche, incisione di vetro e pietre preziose, metalli e politura dei brunitoi – invece la parte relativa alla pittura compare solo nel III libro pseudo-eracliano compilato successivamente nel XII secolo, quindi contemporaneo, e spesso accostato impropriamente dagli studiosi al *De diversis artibus* di Teofilo¹². In questo libro è citato l'uso dell'olio per la pittura di colonne e lastre di pietra che, come ricorda Paolo Bensi, se unito alla biacca aveva una funzione preparatoria ed impermeabilizzante: «in che modo si prepara una colonna che debba essere dipinta. Se vuoi dipingere su una colonna di pietra, dapprima fai asciugare bene al sole o al fuoco. Poi prendi del bianco (di piombo) e

⁸ KERENYI 1979, pp. 74-78. SCHMIDT 1992, pp. 909-910; DE CARO 1994, pp. 198-199; SAMPAOLO 1998, p. 315; PITTURA ROMANA 2006, p. 144; SAMPAOLO 2009, p. 34. GIULIANI 1998, p. 323; GIULIANI 1994, pp. 303-317.

⁹ Nella tomba del Cavaliere di Sarno il colore è steso su un intonaco sottilissimo; in alcune zone della superficie sono visibili tracce di una preparazione tipica delle tombe etrusche di epoca più antica. GIANNINI 2009, p. 76. ROTA-FERRUCCI-GRATZIU-MOSCATO 2005, p. 110.

Nelle tombe etrusche tra il VI ed il IV secolo a.C., come in quella di Tarquinia, la preparazione è costituita da un conglomerato di argilla e di polvere di roccia tufacea su cui è stesa una mano di calce molto sottile: VLAD BORRELLI 1989, p. 33.

¹⁰ VASARI 1550-1568 (1966), p. 132.

¹¹ I coniugi Mora e Paul Philippot ritengono che lo sviluppo tardivo dell'olio su muro durante il XIV secolo sia dovuto alle difficoltà presentate dall'asciugatura. Riportano la citazione pseudo-eracliana, riconducendola erroneamente all'VIII secolo, e sostengono che le superfici di marmo dipinte citate nel testo fossero riferite a parti esterne di monumenti: MORA-PHILIPPOT 2001, p. 144.

Compagno dei cenni sull'olio, oltre che nel testo pseudo-eracliano, anche nel *De diversis artibus* di Teofilo, cosa che ha attirato l'attenzione di alcuni studiosi settecenteschi come il Lessing, proteso a confutare l'ipotesi vasariana: LESSING 1774; anche in TOSATTI 2007, p. 77.

¹² TOSATTI 2007, p. 40.

tritalo molto finemente sul marmo con olio. Quindi, applica due o tre volte quel bianco con un pennello largo sopra la colonna ben levigata, priva d'ogni incavo e polita. A questo punto spalma con la mano o con una spatola un po' dello stesso bianco denso, e così lascialo per breve tempo. Quando si sarà moderatamente disseccato, stendi il bianco con la mano con vigore, in modo da renderlo tutto uniforme. Lo farai fino a che divenga piano come il vetro. Potrai infine dipingervi sopra con tutti i colori stemperati con olio. Se poi vorrai fingere il marmo, potrai farlo, su un fondo di colore, o bruno o nero o altro, quando la colonna si sarà asciugata. Poi vernicia al sole»¹³.

Due precoci esempi in cui compare tale procedimento si trovano nel coro della cattedrale di Angers degli inizi del Trecento e nella cappella di Santo Stefano a Westminster (1350-63), tra i pochissimi finora rinvenuti¹⁴.

Una rara testimonianza è la lastra in marmo incisa con la raffigurazione della *Crocifissione*, dei primi decenni del Trecento, conservata in uno dei pilastri della chiesa di San Pellegrino alla Sapienza a Siena: la qualità del disegno è talmente alta da far pensare a un vero e proprio quadro, che si differenzia dai marmi delle lastre tombali o pavimentali romaniche, che venivano incise in maniera più semplice e sommaria. Sul marmo bianco le linee della croce, della cornice e del monticello sono segnate con un taglio profondo, riempito con una pasta di pece, mentre sembra che per le altre parti figurate in origine fosse previsto l'utilizzo di paste colorate, che servivano a dare una leggera cromia alle vesti e all'incarnato dei personaggi. Il rosso del manto di San Giovanni è probabile che sia, infatti, il residuo di un'imprimatura, su cui poteva trovarsi una tonalità nera¹⁵.

Tornando alla lettura delle fonti, una testimonianza determinante in tal senso è quella di Cennino Cennini, che cita sia l'olio che il dipingere su pietra nell'edizione del *Libro dell'Arte* di inizio Quattrocento, prima al capitolo LXXXVIII: *Inanzi che più oltre vada, ti voglio insegnare a llavorare di olio in muro o in tavola, che l'usano molto i tedeschi; et per lo simile in ferro e in pietra*, poi al LXXXVIII intitolato *Come dei lavorare ad olio in ferro, in tavola, in pietra*. Cennini però non si sofferma a descrivere il procedimento, facendo solo un sostanziale riferimento al modo di lavorare ad olio su muro, di cui ne accenna qualche capitolo prima: «Et per lo simile in ferro lavora, ogni pietra, ogni tavola, incollando sempre prima; e chosì in vetro, o dove vuoi lavorare»¹⁶.

Questa testimonianza sembra chiarire definitivamente due aspetti molto discussi dalla critica nei secoli: innanzitutto l'utilizzo piuttosto precoce dell'olio come legante pittorico, già citato due secoli prima ed in antico da Vitruvio (VII, 23) per gli intonaci a base di calce ed olio; in secondo luogo la presenza di supporti lapidei dipinti già nel Medioevo, sebbene non sia chiaro fino a che punto si faccia riferimento a sculture o lastre

¹³ ERACLIO XII SEC. (1996), pp. 103-105.

¹⁴ BENSI 2010, p. 63. CASABURO 2010, p. 241.

¹⁵ HUECK 1969, pp. 22-23. Le notizie sulla lastra sono relative alla fine degli anni Sessanta; non è stato possibile visionare l'esemplare da vicino, pertanto non si conosce con certezza l'attuale stato di conservazione e se l'ubicazione sia rimasta la stessa.

Durante il Settecento un grande sperimentatore di incisioni colorate su lastre di marmo, anche nel tentativo di imitarne le venature colorate, fu Raimondo di Sangro (DE SANGRO 1991, pp. 68-69).

¹⁶ CENNINI XV sec. (2009), pp. 129 e 132.

piane¹⁷.

Un assoluto antecedente storico risulta a tal proposito il dipinto del XIII secolo – una delle prime prove sicure dello sviluppo di tal genere pittorico, forse un caso isolato – raffigurante l'immagine della *Madonna*, attualmente conservato nella chiesa di Santa Maria in Via a Roma.

Il piccolo quadretto (32x25 cm), citato dalle fonti come un dipinto "su tegola", viene tradizionalmente considerato lo stesso che fu ritrovato miracolosamente dal cardinale Capocci nel 1256 nella cisterna del suo palazzo. In effetti l'esemplare è originale sia per la tecnica pittorica che per il supporto in ardesia, recuperato presumibilmente da un frammento archeologico. L'opera evidenzia in alto a destra una mancanza della lastra di supporto, come provocata da una spaccatura, forse già presente nel momento in cui fu dipinta. L'osservazione ravvicinata del dipinto permette di distinguere i segni del disegno preparatorio, complice anche un generale sbiadimento del colore, che fu steso in gran parte a tempera a secco¹⁸.

Altro raro esemplare si trova a Genova, nella chiesa di Santa Maria delle Vigne: una raffigurazione della *Madonna col Bambino* dipinta su una colonna di marmo verde di Levanto (XIV-XV secolo), che oggi appare in un tabernacolo in legno e vetro, probabilmente installato più di recente in funzione protettiva. Come molte delle opere eseguite con tecniche miste su supporti lapidei, nonostante le possibili implicazioni simboliche, non è chiara l'intenzione dell'artista rispetto alla funzione conservativa o estetica della pietra.

Caso analogo si osserva nella Basilica dei Fieschi di San Salvatore (costruita nel 1245) nella Liguria orientale, dove la pietra non è stata concepita come fondo su cui dipingere ma su cui stendere uno strato ad affresco con la raffigurazione del Cristo *Salvator Mundi*. L'opera è inserita in un grande tabernacolo in ardesia, dove probabilmente la volontà di creare una struttura che incornici l'immagine si spiega con la necessità di sfruttare le proprietà conservative del materiale, impiegato per isolare il dipinto dalla parete umida¹⁹.

¹⁷ TOSATTI 2007, p. 46.

¹⁸ Il dipinto, incoronato dal capitolo Vaticano nel 1646, reca una corona dorata sicuramente applicata, a causa della pressoché totale scomparsa dell'aureola originale, in epoca posteriore. NEGRO 1995, p. 58.

¹⁹ TERRANOVA 2010, pp. 137-148.

1.3. LA REINTRODUZIONE NEL CINQUECENTO. IL RUOLO DI SEBASTIANO DEL PIOMBO

Il primo interrogativo da porsi per una periodizzazione del genere pittorico riguarda la scoperta ed il primato della tecnica. Vittorio Soranzo, cameriere del papa, in una lettera indirizzata a Pietro Bembo l'8 giugno 1530, sostiene che questa sia un'invenzione ascrivibile all'artista veneziano: «Sebastianello nostro Venetiano ha trovato un segreto di pingere in marmo a olio bellissimo il quale farà la pittura poco meno che eterna. I colori subito che sono asciutti si uniscono col marmo di maniera che quasi impietriscono, et ha fatto ogni prova et è durevole»²⁰. Vasari ribadisce questo concetto nella prima edizione delle *Vite*: «Aveva cominciato un novo modo di colorire in pietra, la qual novità piaceva molto a' popoli, considerando che tali pitture diventassero eterne, così dette da fra' Sebastiano, né il fuoco o tarli gli potessero nuocere»²¹.

Nonostante tali autorevoli testimonianze, vista la presenza di esempi più antichi prim'anzi descritti, si fa largo la convinzione che la sperimentazione inizi, tuttavia, molto prima del Cinquecento, e non vada in definitiva attribuita a Sebastiano del Piombo, cui piuttosto spetta il merito della riproposizione e dello sviluppo della tecnica, oltre al primato sulla produzione di opere, non finite, solo preparate o allo stato grezzo di lavorazione, rinvenute in gran numero nell'inventario degli oggetti del suo studio redatto dopo la morte²².

Vasari descrive con precisione il procedimento di esecuzione della pittura su pietra nel brano dedicato al *Dipingere in pietra a olio, e che pietre siano bone* (1550, XXIII), dividendo le tipologie litiche più levigate – ricavate dalla Riviera ligure, così come le più fini, i marmi, porfidi e serpentini, che possono essere preparate con una sola mano di imprimitura o mestica, sempre ad olio e non a colla – da quelle più ruvide e porose, come il piperno, una specie di roccia magmatica, che prima di essere dipinta necessita d'essere lavorata con una cazzuola infuocata per permettere alla superficie di assorbire meglio l'olio. Inoltre per le opere di maggiori dimensioni prospetta l'unione di più lastre di ardesia, che possono essere incollate fra loro e tenute alla parete mediante dei perni, stendendo bene la mestica nelle fessure di giunzione affinché «venga a farsi per tutto un piano di che grandezza l'artefice ha bisogno»²³. E' chiaro che l'autore delle *Vite* ritenesse che tra le migliori qualità della pietra rispetto alla tavola ci fosse la buona resistenza ai tarli ed al fuoco, oltre alla capacità di risentire di meno i cambiamenti ambientali e i fattori di umidità²⁴. Ma alla base della scelta del supporto da parte degli artisti del Cinquecento esisteva anche una finalità squisitamente estetica, ricercata in almeno un caso paradossalmente proprio dal Vasari, autore di un *Cristo in casa di Marta e Maria*, in cui i personaggi vengono raffigurati in un interno rischiarato solo dalla fiamma di una lampada,

²⁰ *Delle lettere da diversi Re et Principi et Cardinali et altri huomini dotti a Mons. Pietro Bembo scritte* (Venezia, 1560, p. 110), cit. in HIRST 1981, p. 124.

²¹ VASARI 1550, p. 844.

²² STRINATI 2008, pp. 20-23; FERNETTI 2010, p. 57. HIRST 1981, pp. 152-157.

²³ VASARI 1550, pp. 70-71.

²⁴ VASARI 1550, p. 71: «(...) la pietra non prosciuga, cioè non sorbisce quando fa la tavola e la tela, e si difende da' tarli, il che non fa il legname».

in uno splendido gioco di chiaroscuri ed ombre, una soluzione che anticipa di qualche decennio le ricerche di alcuni pittori di estrazione veneta sul finire del secolo²⁵. Tra le altre opere su ardesia del Vasari figura anche la lastra con *Perseo che libera Andromeda* (Inv. 1890, n. 6354), facente parte dello studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio a Firenze²⁶.

Dalla rilettura della descrizione della pittura ad olio su pietra fatta dal Vasari nelle due edizioni delle *Vite*, emerge chiaramente come il biografo aretino dia una interpretazione del tutto personale, forse discutibile, di alcune fonti precedenti, e non tenga in considerazione che tale pratica fosse già conosciuta dagli antichi. Infatti nonostante nel *Libro dell'Arte* di Cennini, datato agli anni Trenta del Quattrocento circa, vengano menzionati i leganti oleosi, pure proprio in riferimento alle superfici lapidee, egli reputa il dipingere ad olio un'invenzione quattrocentesca, ascrivibile al pittore Antonello da Messina. Per chiarire meglio il motivo di questa "omissione" nel testo vasariano potrebbe essere utile un passo della corrispondenza avuta dal biografo aretino con Vincenzo Borghini: sembra infatti che il Vasari fosse a conoscenza dell'esistenza del testo cenniniano, verso il quale forse assunse un atteggiamento superficiale nella convinzione che solo a partire da Antonello da Messina la pittura ad olio poté raggiungere il suo definitivo stadio di compimento e perfezione da un punto di vista operativo. Il Borghini gli scrive nel 1564, in un periodo in cui il Vasari sicuramente stava revisionando il suo capolavoro – le *Vite*, già pubblicate nel 1550 – in vista della nuova edizione che sarebbe uscita quattro anni più tardi: «Magnifico Messer Giorgio, lo pensavo avervi scritto, che l'avevi avere ieri; ma forse l'arete avete, poi che scrivesti. Ora vi dico, che vi aspetto e sarà bene che ci stiamo 2 o 3 giorni insieme, che termineremo molte cose del libro, che voi et io saremo fuor di briga. Et qui è comodità di poterlo fare senza interropimento di tempo o spezzamento di capo. Ebbi il libro del Cennino iersera a 3 ore; et inanzi dormissi, ne lessi 1 2/3 e stamani il resto: È buon vecchio e dice di belle cose antiche, e pur non è male vedere et udire ogni cosa. Solo vi metto in considerazione, che fa menzione del colorire a olio, che costui è pure antico; e per una considerazione de' tempi pare inanzi ad Antonello da Messina. Ma forse m'inganno, e forse era poco in uso e male; e quello Antonello la introdusse più perfetta e risoluta»²⁷.

Dopo il Sacco di Roma (1527), che apportò notevoli mutamenti non soltanto sul piano politico e socio-culturale ma anche degli orientamenti religiosi, la ripresa di una tecnica pittorica antica da parte di Sebastiano del Piombo se da un lato può essere ascritta al desiderio di rinnovamento in ogni campo delle attività umane ed al dibattito letterario sul paragone fra le arti – principalmente incentrato sul confronto pittura-scultura – dall'altro andrebbe riletta anche in chiave formale e stilistica, riflettendo sulle scelte operate dall'artista sul piano delle tecniche e dell'utilizzo dei materiali pittorici²⁸. Sicuramente per Sebastiano lo stimolo a nuove sperimentazioni sul modo di dipingere dovette provenire dalla competizione con un rivale del calibro di Raffaello, generata non solo dall'intento di conquistarsi le principali committenze artistiche del periodo (nel 1517 il

²⁵ CHIARINI 2000 (B), p. 13.

²⁶ Gli altri artisti che hanno decorato lo studiolo sono: Cavalori, Santi di Tito, Macchietti, Maso da San Friano, Alessandro Allori (ALLEGRI-CECCHI 1980, pp. 334-335).

²⁷ FREY 1930, pp. 26-28.

²⁸ PLINIO IL VECCHIO I SEC. D.C. (2000), pp. 142-143. CASABURO 2010, p. 241. CERASUOLO 2010, p. 47.

cardinale Giulio de' Medici aveva chiesto a Sebastiano del Piombo di eseguire una *Resurrezione di Lazzaro*, oggi alla National Gallery di Londra, in concorso con la *Trasfigurazione* di Raffaello richiesta per la stessa chiesa di San Pietro in Montorio) ma anche da un personale modo di interpretare la pittura antica, orientata verso sviluppi e soluzioni tecniche del tutto differenti²⁹.

La pittura di Raffaello, soprattutto nella sua fase più matura – sicuramente ispirata dalla riscoperta della Domus Aurea nel 1480 e dall'eredità dei testi classici (proprio la *Naturalis Historia* di Plinio fu tradotta dal latino da Cristoforo Landino nel 1476 e ristampata nel 1516) – è incentrata sul contrasto chiaroscurale: il pittore parte da preparazioni sostanzialmente chiare su cui definisce con precisione il disegno ed evidenzia la volumetria, tornando gradualmente i contorni delle masse e dei corpi, mediante pennellate dense. Egli fa uso di abbondanti ombreggiature (servendosi del nerofumo, il cosiddetto *Atramentum* di Apelle), che tendono così a scurire la gamma cromatica del dipinto verso la superficie³⁰. Differente il discorso per il Luciani che, memore della lezione Michelangiolesca in cui la costruzione del modellato viene affidata completamente al colore, sviluppa tutte le potenzialità dell'olio come legante, procedendo – a partire da un fondo scabro, generalmente scuro – per continue velature trasparenti, esaltando in questo modo la luminosità in superficie³¹. È chiaro quindi che l'impiego di un supporto quasi tendente al nero come l'ardesia gli fornisse la possibilità di implementare la sperimentazione sugli effetti dati dalla luce, di cui aveva cominciato ad avvalersi già negli anni veneziani, limitandosi per i dipinti della fase matura a preparazioni grigio scure sottilissime o in alcuni casi quasi pressoché assenti³². A questo si aggiunga l'interesse per la pittura ad olio su muro, in cui l'utilizzo della pietra, come dimostrano i dipinti su peperino della cappella Chigi a Santa Maria del Popolo, rappresenta una ulteriore evoluzione in senso tecnico³³.

Sebastiano del Piombo ha realizzato numerosi dipinti murali con tecniche miste,

²⁹ VASARI 1550-1568, V (testo), p. 91. VOSS 1994, pp. 43-110; BARBIERI 2005, pp. 141-166; HIRST 1981; DACOS 1986, in part. pp. 22-27. Sull'attività di Raffaello e la sua influenza sulla pittura romana del Cinquecento si vedano: ROSSI 1984, pp. 21-30; CALVESI 1984, pp. 31-42; D'AMICO 1984, pp. 235-243. STRINATI 1984, pp. 39-57. VAHLAND 2008, pp. 31-35. HALL 2009, pp. 27-41.

³⁰ Secondo Ludovico Dolce la tinta bruna è ideale per l'incarnato: «Ma bisogna haver sempre l'occhio intento alle tinte principalmente delle carni, et alla morbidezza (...). Molti le fanno troppo bianche, molti troppo rosse. Io per me bramerei un colore anzi bruno, che sconvenervolmente bianco, e sbandirei dalle mie Pitture quelle guancie vermiglie con le labbra di corallo, perché così fatti volti paiono mascare. Il bruno si legge esser stato frequentato da Apelle», cit. in BARBIERI 2004, p. 63.

³¹ Splendido esempio dello stile e della tecnica operata dall'artista è la *Pietà* di Viterbo (1516) su tavola, che nonostante riveli ancora influenze veneziane nel paesaggio, concentra tutta la sua potenza espressiva nelle due figure della Madonna e del Cristo, che restituite in tutta la loro volumetria vengono investite da potenti fasci luminosi: CALI 2000, pp. 144-146. Per ulteriori approfondimenti si vedano soprattutto: BARBIERI 2004, pp. 55-88; MAROCCHINI 2004, pp. 89-96; RINALDI 2009, pp. 84-121.

³² Indubbiamente una componente determinante nell'evoluzione dello stile e della tecnica del pittore sarà la meditazione su temi sacri particolarmente sentita nel clima religioso del periodo romano e da Michelangelo.

GIANNINI 2009, p. 75. RINALDI 2011, pp. 165-167. Per comprendere la tecnica esecutiva di Sebastiano è esemplificativo lo studio dei dipinti non finiti attribuiti al pittore. Si veda a tal proposito GALEONE 2010, pp. 52-54; CASABURO 2012, pp. 105-120.

³³ HALL 2004, pp. 43-47.

basti ricordare la cappella Borgherini in San Pietro in Montorio a Roma, eseguita in parte a fresco in parte a secco (olio su muro), ma anche dipinti su supporti mobili³⁴.

Vasari descrive accuratamente la tecnica impiegata dall'artista: «usava costui questa così fatta diligenza, che faceva l'arricciato grosso della calcina con mistura di mastice e pece greca, e quelle insieme fondute al fuoco e date nelle mura, faceva poi spianare con una mescola di calcina, fatta rossa ovvero rovente al fuoco: onde hanno potuto le cose reggere all'umido e conservare benissimo il colore senza farli far mutazione: e con la medesima mistura ha lavorato sopra le pietre di peperigni, di marmi, di mischi, di porfidi e lastre durissime, nelle quali possono moltissimo tempo durare le pitture: oltre che ciò ha mostrato, come si possa dipingere sopra l'argento, rame, stagno e altri metalli»³⁵. Il *Ritratto di Baccio Valori* della Galleria Palatina di Firenze dimostra come il procedimento esecutivo terminasse solitamente con la verniciatura della superficie pittorica (Fig. 1, parte IV). Con la medesima tecnica l'artista veneziano ha realizzato le diverse versioni del *Cristo portacroce* (Museo del Prado, Madrid, 1540 ca., Inv. n. 348; Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo, 1531-37, Inv. n. 77; Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1540 ca., Inv. n. 77.1), la *Pietà* di Ubeda (1533-39, Museo del Prado, Madrid), la *Madonna del Velo* (1534 ca., Inv. Q149) ed il ritratto di papa *Clemente VII* (1540-41 ca., Inv. Q141) appartenenti alla collezione Farnese del Museo di Capodimonte (Napoli), il *Paolo III Farnese col nipote Alessandro* (1534 ca.) oggi conservato a Parma (Pinacoteca Nazionale)³⁶.

In merito all'utilizzo dell'olio come legante per dipingere da parte di Sebastiano, Girolamo Amati – erudito, collezionista e mercante ottocentesco a cui si devono sotto lo pseudonimo di *Momo* una serie di articoli sulle arti – nel commento dell'inventario dei quadri rinvenuto in casa del pittore veneziano dopo la sua morte evidenzia la presenza di «moltissime lastre di mischi» dipinte con olio di ghiande spremuto col torchio. In effetti non si ha certezza che l'olio di cui parla l'Amati fosse proprio di ghiande, visto che non è mai stato citato nei trattati della pittura, anche se di recente Roberto Bellucci ha condotto uno studio su basi storiche che tendono a rivalutare questa ipotesi³⁷.

³⁴ AMATI 1872, pp. 74 e ss.; MAROCCHINI-SECCARONI-FALCUCCI-LAZZARINI-CASOLI 2010, pp. 87-93; CERASUOLO 2010, pp. 47-53; BELLUCCI 2010, pp. 58-60; MODUGNO-COLOMBINI-RIBECHINI-BARTOLUCCI-GALEOTTI 2010, pp. 61-62.

³⁵ VASARI 1568, p. 345; cit. anche in CERASUOLO 2010, p. 52, nota 2.

³⁶ Vasari informa della realizzazione di uno dei dipinti dell'ultima fase dell'attività del Luciani, un *Cristo Portacroce*, forse realizzato per uno dei membri della famiglia Grimani: «(...) dico (...) ch'egli condusse con gran fatica, poiché fu fatto frate del Piombo, al patriarca d'Aquileia un Cristo che porta la croce, dipinto in pietra dal mezzo in su, che fu cosa molto lodato»: HIRST 1981, pp. 133.134. P. L. DE CASTRIS in COLLEZIONE FARNESE 1995, pp. 48-50; CERASUOLO 2009, pp. 129-147; Le due lavagne di Capodimonte sono state entrambe consolidate e ripulite nel 1956, ne dà notizia Bruno Molajoli: MOLAJOLI 1957, p. 35.

³⁷ AMATI 1872, p. 77; anche in CERASUOLO 2010, p. 48. La notizia è stata riportata anche dal Milanese nella sua edizione delle *Vite* vasariane: VASARI 1568 (1880), p. 580, nota 2. L'inventario è stato pubblicato in parte da Hirst: HIRST 1981, pp. 152-157. L'ipotesi di Bellucci si fonda sull'analisi di un trattato medico scritto da Leonardo Fioravanti nel 1570, da cui sembrerebbero emergere interessanti testimonianze sulle qualità tecniche dell'olio di ghiande e del suo impiego in pittura. Recenti studi in ambito agronomico hanno evidenziato le buone proprietà di questo prodotto, dotato di buona viscosità, anche se non sono state ancora condotte analisi più specifiche sulle opere dell'artista per comprenderne esattamente la natura: BELLUCCI 2010, pp. 58-60.

Un altro aspetto che, come ha ben evidenziato Angela Cerasuolo, dovette influenzare Sebastiano del Piombo nella reintroduzione dell'antica tecnica, fu il dibattito sul paragone fra le arti, molto acceso in ambito letterario ed umanistico.

Benedetto Varchi in particolar modo richiamerà l'invenzione del Luciani nel commento conclusivo di una delle *Due Lezioni*, in cui si disputa proprio quale fra la scultura e la pittura sia la più nobile arte³⁸. Egli cita le opinioni dei pittori, scultori ed eruditi del tempo tra cui Jacopo Pontormo, il Bronzino, Giorgio Vasari e Michelangelo. Tra i motivi per cui i pittori ritenevano superiore la pittura c'erano l'antichità della stessa, insegnata fin dall'infanzia già ai latini e ai greci, la maggiore diffusione ed il pregio presso mecenati e collezionisti, la capacità di imitare la natura: «Argomentano ancora, la pittura essere molto più universale, cioè potere imitare la natura in tutte le cose; perciocché, oltra il potere contrafare tutti gli animali e tutte l'altre cose che si posson o toccare, fanno ancora [i pittori] tutte quel le che si possono vedere, alle quali non aggiugne la scultura». La pittura, veniva da questi considerata superiore anche sul piano della varietà delle tecniche: «dicendo che, oltra le diverse maniere e modi di lavorare e colorire, in fresco, a olio, a tempera, a colla et a guazzo, la pittura fa scorciare una figura, [le] fa parere tonde e rilevate in un campo piano, faccendolo sfondare e parere lontano con tutte le apparenze e vaghezze che si possono desiderare, dando a tutte le loro opere lumi et ombre bene osservate secondo i lumi et i riverberi, il che tengono per cosa difficilissima».

Ma i dati più significativi che emergono dallo scritto del Varchi riguardano la durabilità della pittura, trovando conforto nella diretta citazione dei versi del Molza in cui si parla del "segreto" del Luciani: «Argomentano ancora dalla lunghezza del tempo, dicendo che la scultura è quasi perpetua, non essendo sottoposta né a piogge, né a fuoco et altri accidenti a gran pezzo quanto la pittura (...) dicono che si può dipignere ancora nei marmi, e così saranno eterne a un modo, allegando l'esempio di fra' Bastiano e quegli i versi del Molza a lui, che dicono: Tu, che lo stile con mirabil cura pareggi col martello, e la grandezza che sola posse dea già la scultura ai color doni e non minor vaghezza, Si che superba gir può la pittura, Sola per te sa lita a tanta altezza, col senno, onde n'apristi il bel segreto, muovi pensoso a l'alta impresa e lieto»³⁹.

In effetti il mito dell'eternità della pittura su supporti duraturi come la pietra era la miglior risposta che i pittori potessero offrire alle considerazioni degli avversari sulla maggiore durevolezza della scultura. In merito alla disputa pittura-scultura, Leonardo da Vinci nel suo *Trattato* sostiene la superiorità della prima sul piano mentale, creativo, e per le infinite possibilità di resa della prospettiva e dei colori che era capace di offrire. Scrive infatti: «La pittura è di maggior discorso mentale che la scultura, e di maggiore artificio; conciossiaché la scultura non è altro che quel ch'ella pare, cioè nell'essere corpo rilevato,

³⁸ CERASUOLO 2010, p. 48. BARBIERI 2008, pp. 53-57.

³⁹ Sulla superiorità della pittura concordavano anche il Castiglione e Leonardo. Per la *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatta da lui publicamente sulla Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima, l'ann o 1546. Due lezioni, di M. Benedetto Varchi, sulla prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelangelo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo e più altri eccellentissimi pittori e scultori sopra la questione sopradetta. In Firenze, appresso Lorenzo Torrentino impressor ducale, MDXLIX*, in cui sono contenuti i versi del Molza: TRATTATI D'ARTE 1960, pp. 3-82, 357-385.

e circondato di aria (...) l'artificio è condotto da due operatori, cioè dalla natura e dall'uomo; ma molto è maggiore quello della natura»⁴⁰. Sorprende tuttavia che un personaggio che conosceva bene le tecniche e le fonti antiche, in risposta alle considerazioni degli scultori, che reputavano la loro arte superiore per ragioni conservative, non menzioni l'esistenza della pratica del dipingere su pietra bensì solo quella su vetro e metallo.

Altro sostenitore della supremazia della pittura è Daniele da Volterra che, sicuramente sugli esempi delle opere di Sebastiano, fu uno dei primi a cimentarsi con dipinti di grandi dimensioni, vere e proprie pale d'altare caratterizzate da più lastre di ardesia, in genere dipinte ad olio, che venivano assemblate per raggiungere il formato desiderato in relazione alla parete da decorare. La lastra di ardesia dipinta con *Davide e Golia* (175x135 cm), attualmente conservata al Louvre, di cui il pittore volterrano è artefice, resta sicuramente un valido esempio di sfruttamento di tutte le possibilità tecniche offerte dal "nuovo" materiale (dipinta su ambo i versi, dello spessore di tre centimetri e del peso di circa duecento chilogrammi), come se il quadro, reso visibile da più punti di osservazione, potesse funzionare proprio quasi al pari di una scultura⁴¹.

⁴⁰ LEONARDO 2009, pp. 45 e 50.

⁴¹ FERNETTI 2010, pp. 54-57, in part. p. 56. CERASUOLO 2010, p. 48.

1.4. LA PASSIONE PER LE PIETRE IN EPOCA MODERNA: DAL COLLEZIONISMO PRIVATO ALLE WUNDERKAMMERN BAROCHE

Durante il Cinquecento la rinata passione per le pietre – adoperate in ogni campo dell'attività artistica, come cimeli di raccolte private con spirito campionario, frammenti di antiche spoglie recuperati per l'ornamento di chiese, palazzi e giardini, tasselli da inserire nelle decorazioni a commesso, nella statuaria o addirittura in funzione di supporto per la pittura – decreta Roma e Firenze come i centri più importanti del collezionismo umanistico d'antichità. Qui lo sviluppo delle tre arti, pittura, scultura e architettura, avviene in perfetta armonia; le pietre dure e i materiali lapidei diventano simboli antichi di nobiltà ed inalterabilità dell'opera d'arte, oltre che strumenti di rinnovamento della tecnica, di stile e di ideali estetici.

A Roma blocchi di pietre monocromatiche venivano utilizzati già in età regia per rivestire palazzi, edifici pubblici o per lastricare la strade, mentre i marmi colorati assunsero un ruolo di primaria importanza in ambito artistico – come universale espressione di prestigio, lusso ed eleganza delle classi aristocratiche – soprattutto a partire dal periodo tardo-repubblicano. Tutta l'architettura si serviva dell'ornato affidato alle policromie di porfidi, di graniti e alabastri egiziani, brecce provenienti dall'Africa o dall'Asia Minore, trasportati per via mare ed affidati al lavoro delle maestranze di scalpellini concentrate sulle rive del Tevere, da cui partiva lo smistamento dei materiali nell'entroterra. Nell'*opus sectile* dei *pavimenta* o delle *incrustationes* parietali e negli arredi scultorei venivano adoperati i marmi pentelico, lunense, pavonazzetto, africano, cipollino, la breccia corallina, la breccia di Skyros, il giallo antico, il palombino, alabastri di vario colore e morfologia, oltre che pietre cavate direttamente nella penisola, come il marmo grigio di Varallo, i bianchi e i neri di Varenna (vicino Brescia), i gialli e i rossi di Verona o le paesine (litomarge)⁴².

Il recupero dei marmi policromi dalla inesauribile cava archeologica romana, utilizzati in maniera intensiva in epoca medievale per la decorazione degli edifici cristiani, diverrà nel Cinquecento una pratica sempre più diffusa anche grazie alle ricerche e agli acquisti dei collezionisti di tutto il mondo, sulla scorta di un rinnovato gusto per la varietà cromatica delle pietre, ultima inestimabile testimonianza del mondo antico⁴³.

Anche nel porto di Venezia venivano scaricati marmi e pietre dure, recuperati dagli edifici, provenienti dalla Grecia, dalla Turchia, dall'Oriente o dalla stessa Roma, che si diffusero velocemente in Italia Settentrionale dando impulso alla creazione di centri di lavorazione specializzati⁴⁴.

⁴² PENSABENE 1998, pp. 333-373.

⁴³ Il riutilizzo dei marmi antichi prese avvio già durante l'Alto Medioevo, quando cioè insieme al tramonto dell'unità politica ed economica dell'Impero Romano d'Occidente era venuta meno anche l'industria marmifera. Il progressivo impoverimento della città eterna porterà i pontefici all'emanazione di nuovi regolamenti per il commercio e l'esportazione dei marmi, che tuttavia riusciranno a limitare solo in parte il fenomeno del loro riutilizzo. Come ha fatto rilevare Enrico Dolci, nel XII secolo si assisterà ad una lenta ripresa dell'attività estrattiva per i materiali lapidei di pregio, anche se il reimpiego dei marmi antichi continuerà ancora per diversi secoli: DOLCI 2003, pp. 105-138, in part. p. 106.

⁴⁴ CAMPORI 1979, p. 29.

Il collezionismo umanistico di oggetti d'antichità si ispirava a una serie di interessi culturali e scientifici, ma era anche spinto dalla curiosità e dal desiderio di possedere qualcosa che permettesse di riappropriarsi, attraverso l'oggetto, della conoscenza del pensiero antico di cui esso ne rappresenta la testimonianza materiale.

Animate da questa passione per la classicità, le principali corti italiane sin dal Quattrocento, da quella di Ludovico III Gonzaga di Mantova a quella di Ippolito d'Este di Ferrara, saranno in gara per impossessarsi dei reperti antichi romani, mentre nel Cinquecento anche gli artisti, gli eruditi, i collezionisti dei marmi e gli impresari nel commercio di pietre dure cominceranno a collaborare sulla traccia di un interesse più spiccatamente naturalistico nei confronti dei materiali, sottoponendo molti dei quali ad una sistematica catalogazione⁴⁵.

Mecenati del calibro di Paolo V Borghese e Ferdinando I de' Medici si serviranno della consulenza di intellettuali dell'epoca, come il porporato Francesco Maria del Monte, per la realizzazione di progetti artistici e architettonici, mentre alcuni trattati scientifici come l'*Historia Naturale* (1599) di Ferrante Imperato, l'*Istoria delle Pietre* di Agostino del Riccio (1597) e le ricerche scientifiche di Michele Mercati – importante naturalista e biologo, autore della *Methalloteca*, nonché fondatore dell'Orto Botanico Vaticano – apporteranno un grandissimo contributo all'avanzamento degli studi dei manufatti lapidei sia in termini di classificazione che di conoscenza geologica⁴⁶.

Tra Cinquecento e Seicento la committenza pontificia avrà grande importanza per l'utilizzo dei marmi in funzione decorativa: gli arredi delle cappelle Gregoriana in Vaticano, Sistina e Paolina in Santa Maria Maggiore, di Clemente VIII a Santa Maria sopra Minerva e a San Giovanni in Laterano saranno, infatti, caratterizzati dalla commistione di una notevole varietà di materiali⁴⁷.

In pieno barocco Gian Lorenzo Bernini realizzò per i Barberini un vero e proprio campionario di marmi colorati nella splendida decorazione della cappella Cornaro a Santa Maria della Vittoria, dove si avvale dell'opera del suo scalpellino di fiducia Gabriele Renzi per i rivestimenti policromi con prodotti di scavo⁴⁸.

Sul suo esempio opereranno altri artisti seicenteschi, mentre il collezionismo antiquario adotterà sempre più un atteggiamento filologico nella raccolta di inventari o di archivi grafici di disegni naturalistici e dell'antico, tra cui risaltano quelli di Giovan Pietro Bellori, di Cassiano dal Pozzo, e del gesuita tedesco Athanasius Kircher, confluiti nel primo vero esempio di museo collegato alla marmologia⁴⁹.

⁴⁵ Nel 1502 il cardinale Ippolito d'Este scrive del ritrovamento a Roma di una pietra «che tiene del diaspro e del calcidonio», e rivolge la propria passione per il pregio di porfidi e serpentini che però «difficilmente si potevano avere perché molte persone se ne diletta vano»: DOLCI 2003 p. 107. Anche in CAMPORI 1979, pp. 28-29.

⁴⁶ NAPOLEONE 2003, p. 176

⁴⁷ Anche nella ripresa della statuaria antica ci sono numerosissime testimonianze, che vanno dalla *Sant'Agnese* (1604) di Nicolas Cordier per l'omonima basilica romana, in cui reimpiegò busti antichi in marmo colorato, alabastro o bigio antico, alla testa di *Vespasiano* di Tommaso Fedeli per Scipione Borghese, e alla serie di coppe e vasche in porfido rosso d'Egitto – ispirate alle urne imperiali – di Lorenzo Nizza per il casino Borghese.. Molte di queste opere saranno prese a modello dai giovani artisti durante il Seicento. SCHWAGER 1983, pp. 241-312; OSTROW 1990, pp. 253-266. NAPOLEONE 2003. p. 180.

⁴⁸ NAPOLEONE 1998, pp. 172-186. GONZALEZ-PALACIOS 2004, pp. 15-16.

⁴⁹ MERZ 1994, pp. 136-141. NAPOLEONE 2003, p. 181; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2000, pp. 131-140.

Sul piano della pittura un grande protagonista del collezionismo romano fu il cardinale Francesco Maria del Monte, protetto dei Medici, di cui si conserva l'inventario dei beni compilato dopo la sua morte, nel 1627. Egli in una lettera al granduca di Firenze Ferdinando I testimonia come in quegli anni l'alabastro venisse comunemente adoperato per dipingere: «(...) ancora vi sono molti pezzi d'Alabastro, di quella sorte che qua usano per dipingere, li quali se le bisognano me ne potrà avisare»⁵⁰.

Lo studio di fonti letterarie edite e inedite assegnano a Firenze, e proprio alla famiglia regnante de' Medici, un ruolo di primaria importanza tra XVI e XVII secolo nella domanda di materiali lapidei per l'arte, sollecitata da un insieme di interessi – umanistici e naturalistici prima di tutto – e una passione per il mondo antico riassunta in chiave fortemente autocelebrativa.

Sin dal Quattrocento si assiste ad un'intensa attività di mecenatismo con Cosimo il Vecchio e Isabella de' Medici – quest'ultima possedeva una delle collezioni di vasi in pietre dure tra le più imponenti, costantemente ampliata dall'acquisizione di nuovi esemplari. A tal proposito è interessante scoprire la circostanza in cui Cosimo il Vecchio chiese a Leonardo da Vinci, quando l'artista si trovava a Firenze, un parere per l'acquisto di alcuni vasi, riportato dall'agente fiorentino Francesco Malatesta in una lettera, citata dalla Venturelli. Dallo scritto si evince una discreta conoscenza da parte dello scienziato delle pietre dure, in particolar modo i marmi mischi. Leonardo si cimenterà addirittura in un tentativo di fabbricare il diaspro, il calcedonio e l'agata, quest'ultima ottenibile aggiungendo sugo di noci alla chiara d'uovo o alla colla di pesce, suggerite come materiale base dell'impasto. Sicuramente la volontà era simulare artificialmente le venature delle pietre dure, una sorta di imitazione ai limiti della contraffazione, ottenuta da un lato attraverso l'aggiunta di materiali organici, dall'altro mediante la creazione di veri e propri calchi su cui modellare gli impasti.⁵¹

L'attività mecenatistica prosegue con Cosimo I, che dà impulso alla realizzazione del progetto decorativo del Palazzo della Signoria; Francesco I, con cui si sviluppa l'arte del commesso e viene creata la Fonderia del Granduca; Ferdinando I, che pone la prima pietra del grande progetto della cappella dei Principi a San Lorenzo; fino a Cosimo II ed al fratello Carlo, coi quali l'interesse collezionistico si sposta quasi prevalentemente sulla pittura di genere.⁵²

Nel Settecento si moltiplicano i casi di campionamento dei materiali litici – ad

BARROERO 2000, pp. 1-6; WREDE 2000, pp. 7-15. NAPOLEONE 1987, pp. 43-57. NAPOLEONE 1989, pp. 99-107. SOLINAS 2000, pp. 1-11. DOLCI 2003, p. 113. Per l'attività di Kircher si veda RIVISECCHI 1982.

⁵⁰ WĄZIŃSKI 1994, p. 510; LAUREATI 2000 (A), pp. 209 e 211, per la lettera di Francesco Maria del Monte a Ferdinando I.

⁵¹ «Vesti ciascun pezzo della pasta rotta di che tu vuoi comporre il tuo diaspro, vestito di vesta bianca e parrà calcedonio fisso; e questa mista in gelatina di chiara e di colla di pesce, lasciando seccare, a suole a suole. Metti sugo di noci nella colla e chiara, e parrà agatis». Di imitazione delle pietre dure già se ne parla nella *Naturalis Historia* di Plinio, perché ampiamente impiegata dall'industria vetraria romana. VENTURELLI 1998, pp. 449-472, in part. p. 458, nota 6; pubblicato anche in BROWN 1969, p. 199, doc. 4. ROSSETTI 1992, p. 148, n. 169.

⁵² VASARI 1568 (1882), p. 39; CASAZZA 2010, pp. 13-15. CONTI 1893, p. 14. TUENA 1990, pp. 135-147. Per approfondimenti: CAPPELLA PRINCIPI 1979; COLLEZIONISMO MEDICEO 2002; VENTURELLI 2009. Sui molteplici interessi di Francesco I, dall'arte delle pietre dure alla lavorazione del cristallo si veda DI MUCCI 2009, pp. 16-19. MOSTRA POGGIO A CAIANO 1977. FUMAGALLI 2001, pp. 242-245.

esempio il catalogo approntato nel 1720 da monsignor Leone Strozzi, consistente in due volumi in cui le pagine erano costituite da sottilissime lastre di marmo – e le raccolte museali a carattere marmologico. Nel 1738 esce a Vienna la prima edizione di un testo di fondamentale riferimento per la marmologia archeologica e artistica, il *De Antiquis Marmoribus* del napoletano Biagio Garofalo, che nella commistione fra aspetti naturalistici, sociali ed economici del fenomeno lapideo – andando nettamente al di là della mera concezione collezionistico-naturalistica tipica della museologia del suo tempo – può essere ricordato in una dimensione di enciclopedismo documentario squisitamente illuministico⁵³.

1.5. LA RINASCITA DEL COMMESSO MARMOREO TRA CINQUECENTO E SEICENTO: DA ROMA E FIRENZE AL RESTO D'EUROPA

L'arte delle pietre dure deriva dal termine *glyphein* (incidere), e fu introdotta dai greci⁵⁴. Il passaggio dell'arte glittica dall'epoca Ellenistica a quella Classica romana fu molto rapido, conoscendo un grande sviluppo in età Repubblicana, dove si diffusero gemme incise e cammei, alle quali si aggiunse il gusto per il marmo, ampiamente importato dalle provincie, che da subito entrò a far parte dell'architettura pubblica e privata. In un clima di costante crescita artistica e culturale collettiva si sviluppò il commesso marmoreo, caratterizzato da sezioni lapidee incastrate l'una all'altra a formare, per contrasto cromatico, disegni geometrizzanti o strutturate composizioni figurative⁵⁵. Questo genere di decorazioni raggiungeranno una grande complessità durante il IV sec. d.C., sopravvivendo fino all'età paleocristiana negli edifici di culto.

Durante il Medioevo si assiste, al contrario, a una generale decadenza della tecnica, se si eccettuano i *lithostrata* nelle pavimentazioni della chiesa abbaziale di Montecassino, purtroppo distrutti durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale.

Successivamente si svilupperà in Europa tra IX e XIV secolo il mosaico cosmatesco, caratterizzato dall'utilizzo di porfido rosso e serpentino verde – cavati

⁵³ DOLCI 1984, pp. 79-94. DOLCI 2003, pp. 118-119.

⁵⁴ Per la realizzazione di questo paragrafo, che fa una sintesi storica dello sviluppo del commesso marmoreo da Roma al resto d'Europa, gli studi di Annamaria Giusti sono stati un punto di partenza e un costante riferimento. Per approfondimenti su quanto riportato di seguito si veda soprattutto: GIUSTI 2005.

⁵⁵ Ne sono esempio i pannelli conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, provenienti da Pompei; uno di questi, su base di lavagna, presenta una elegante scena dionisiaca con l'intarsio di marmi policromi, il cosiddetto *opus sectile* destinato ad una *incrustationes* parietale. L'immagine di uno dei pannelli è pubblicata in GIUSTI 2005, p. 10. Restano splendidi esemplari anche a Roma, derivanti dalla Basilica di Giunio Basso. Per approfondimenti: GUIDOBALDI 2003, p. 56. GUIDOBALDI-OLEVANO 1998, pp. 223-240. DUNBABIN 1999, pp. 261-266. BONANNI 1998, pp. 261-263 e 272-273: Bonanni cita tre pannelli parietali figurati, due dei quali rinvenuti nel 1845 nella Casa dei Campitelli Colorati a Pompei ed uno di minori dimensioni recuperato nel 1874 nella zona del triclinio della Casa di Volusio Fausto, accumulati dall'adozione della lavagna per la lastra di fondo dell'intarsio. Altri quattro pannelli sullo stesso supporto sarebbero appartenuti alla collezione Hartwig. Secondo lo studioso l'utilizzo dell'ardesia rientra in esigenze di ripresa stilistica delle pitture murali del III e IV stile, essendo necessario un fondo scuro per le figure.

rispettivamente in Egitto e a Sparta, recuperati dalle aree archeologiche riemerse – in unione al giallo e al bianco. La personalizzazione di questa tecnica porterà a differenti varianti compositive: ad esempio in Toscana si diffondono le decorazioni a tarsia bicroma nelle facciate delle chiese, composte da bianco e marmo verde di Prato⁵⁶.

Durante il Medioevo ebbero una grande diffusione anche le pietre preziose come il cristallo di rocca, o quarzo ialino – estratto dai monti svizzeri – per il suo duplice valore simbolico di purezza e sacralità, che oggi viene adoperato in alcune culture con finalità curative.

Il pavimento del Duomo di Siena rappresenta una delle imprese più significative di *opus sectile* tra Duecento e Cinquecento, che recentemente (2016) è stato oggetto di una importante campagna di valorizzazione in occasione del Giubileo della Misericordia.

È stato realizzato con una tecnica molto complessa, prettamente toscana, unendo lastre di marmo tagliate secondo profili coincidenti su una base cromatica bianca, nera e rossa⁵⁷.

Due centri molto importanti per l'arte glittica nella penisola italiana furono, inoltre, la Sicilia, la cui produzione era favorita dalla presenza dei giacimenti di diaspri, e Venezia, che si riforniva di materiali pregiati dalle province bizantine⁵⁸.

Nel XVI secolo la rinascita a Roma dell'intarsio policromo si deve alla riproposizione dei modelli della tradizione classica; le pietre colorate del periodo imperiale si diffonderanno in ambito antiquario e collezionistico e si completerà la riscoperta delle antiche tecniche della lavorazione artistica sostenuta dal recupero dei marmi colorati dalla cava archeologica. Tra i primi maestri del commesso romano vanno ricordati Giovanni Meynard detto "il Franciosino" e Bartolomeo Ammannati. Quest'ultimo, formatosi a Venezia alla scuola di Jacopo Sansovino, fu artefice di una nuova tipologia di arredo, che conobbe grande apprezzamento presso i committenti del tempo: la commissione di marmi in grossi tavoli poggianti su sostegni di marmo scolpito⁵⁹.

Sicuramente sul piano stilistico nel commesso romano emergono due profili caratteristici: la prevalenza dei frammenti di marmi "misti" sulle pietre dure e la predilizione per gli ornati astratti, soprattutto nel periodo iniziale.

È interessante per lo studio della tecnica, ricordare il piano di tavolo ritenuto opera di officine romane nel secondo quarto del XVII secolo, oggi conservato a Palazzo Ducale di Mantova, ottenuto mediante l'intarsio e la commissione di marmi e pietre tenere. L'opera con ogni probabilità è stata realizzata sulla base di un disegno preparatorio a grandezza naturale, in cui erano definite dal maestro intagliatore tutte le sezioni che

⁵⁶ CLAUSSEN 1989, pp. 65-80; GIUSTI 1994, pp. 373-393.

⁵⁷ SANTI 1982.

⁵⁸ GIUSTI 2005, pp. 15-16.

⁵⁹ TUENA 1988, pp. 54-69. TUENA 1989, pp. 84-88. Molti tavoli sono documentati negli inventari delle collezioni di Palazzo Farnese, mentre alcuni celebri esemplari conservati nei musei italiani e stranieri dimostrano come la tecnica ad intarsio fosse pervenuta ad un livello di eleganza e complessità decorativa non ritrovabile nelle coeve tarsie architettoniche. La Giusti riporta ad esempio il tavolo Farnese conservato al Metropolitan Museum di New York, realizzato nei primi anni Sessanta per il cardinale Alessandro Farnese, il cui disegno viene attribuito all'architetto Jacopo Vignola: GIUSTI 2005, p. 26.

avrebbero composto l'insieme⁶⁰.

Anche sul piano dell'architettura monumentale i risultati raggiunti sono notevoli, basti ricordare la cappella Gregoriana in San Pietro, realizzata da Giacomo della Porta fra 1572 e 1583 per volere di Gregorio XIII, composta da intarsi rigorosamente geometrici in linea con la severità ed austerità tipica dei dettami controriformistici. L'artista adopera lo stesso criterio qualche anno più tardi nella cappella Clementina, a differenza di Domenico Fontana – coadiuvato da Carlo Maderno – che nella cappella Sistina in Santa Maria Maggiore imposta un più ricco accostamento dei marmi sul piano estetico⁶¹.

Uno degli ultimi esempi dell'architettura policroma intarsiata del Rinascimento romano è la *Confessione di San Pietro* nella Basilica Vaticana, sepoltura eseguita tra 1615 e 1617 sotto la direzione di Carlo Maderno per volere di papa Paolo V⁶². Lo stesso papa volle decorare con marmi archeologici e pietre dure la cappella Paolina a Santa Maria Maggiore, progettata da Flaminio Ponzio nel 1612, un prestigioso esempio del valore simbolico ricercato dalla committenza nelle pietre pregiate quali immagini di eternità della Vita Celeste⁶³.

Legata alla produzione romana della prima metà del Seicento è la decorazione delle piccole edicole-reliquiario di destinazione privata, costituite da struttura lignea, impiallacciatura lapidea, pietre dure intarsiate, recanti nella parte centrale un dipinto con un soggetto sacro realizzato su lastra di marmo di piccole dimensioni⁶⁴. In questo caso il supporto dipinto nella parte centrale è da ricondurre a una volontà di potenziamento della preziosità del manufatto, già esaltata dagli intarsi di pietre dure dell'elegante struttura.

Altaroli caratterizzati da più elementi decorativi erano frutto di più maestri: solitamente la parte in ebano era affidata ad artisti specialisti nella lavorazione di legni pregiati e resistenti, le parti commesse a medaglisti ed orafi, la parte dipinta veniva lasciata ai pittori⁶⁵.

Durante il Cinquecento i rapporti di Roma con Firenze si intensificarono, sia nello scambio di procedure tecniche di esecuzione che nei frequenti spostamenti di artisti intagliatori, che transitavano continuamente da un centro all'altro. Sembra ormai certo

⁶⁰ Solitamente i marmi policromi, scelti con cura, venivano tagliati in lastre sottilissime di 3 o 4 mm mediante lame di ferro; successivamente le sezioni venivano ritagliate secondo la sagomatura prevista dal disegno attraverso l'azione combinata di un filo di ferro sotteso ad un archetto di castagno e di sabbia decantata ad alta componente silicea, che era applicata ad ogni passaggio del filo entro il taglio. I singoli elementi lapidei una volta tagliati ricevevano una limatura dei bordi per permettere la perfetta connessione al supporto di marmo o lavagna, a cui venivano fissati mediante collanti, cera d'api e colofonia, dati a caldo, con aggiunte di ceralacca e colle di gesso, se necessario. La lucidatura dell'opera mediante sabbie a grana fine e fogli di piombo completava le operazioni. L'opera, che versava in uno stato conservativo precario, è stata restaurata agli inizi degli anni Ottanta del Novecento dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. FRIZZI-GIUSTI-LAZZARINI-RADDI 2009, pp. 59-72.

⁶¹ GIUSTI 2005, p. 35

⁶² GIUSTI 2000, pp. 72-87.

⁶³ GIUSTI 2005, p. 36.

⁶⁴ Annamaria Giusti ricorda l'edicola della collezione Pallavicini, in forma di prospetto architettonico, con timpano in ebano impiallacciato con lastre e ovali di pietre dure, che presenta nel riquadro interno un'Adorazione dei Magi ad olio su lastra di quarzo ametistino: GIUSTI 2005, pp. 33-34. Argomento trattato anche in SPLENDORI DI PIETRE DURE 1988-1989.

⁶⁵ Uno dei pittori più famosi in questo genere fu il francese Jacques Stella.

che, sebbene la riproposizione dell'antica tecnica sia di origine romana, il più antico esemplare di tavola intarsiata documentato – registrato nell'inventario del 1553 di Palazzo Vecchio – vada riferito a Firenze, presumibilmente frutto dell'interesse di Cosimo dei Medici nei confronti della tecnica e del suo amore per le pietre dure, di cui il mecenate verrà costantemente rifornito e informato da Giorgio Vasari⁶⁶.

Con Francesco de' Medici Firenze poté acquisire completa autonomia nella lavorazione delle pietre pregiate: la passione scientifica del mecenate, più che esser rivolta ai marmi archeologici provenienti dai reperti degli scavi, lo portò ad interessarsi alle pietre dure come repertorio della varietà della natura. Durante gli anni della sua Signoria si trasferiranno a Firenze i più importanti intagliatori dell'epoca, provenienti soprattutto da Milano: Ambrogio e Stefano Caroni, Giorgio Gaffurri⁶⁷. Sede dei laboratori artistici e scientifici fu il Casinò di San Marco, ultimato nel 1574, vero e proprio arsenale di materiali ed officina di artisti.

Il successore di Francesco, Ferdinando I, trasferì nel 1588 tutti i laboratori del Casino di San Marco nell'ala Sud degli Uffizi e puntò al potenziamento delle botteghe di pietre dure, in vista della realizzazione del progetto per il mausoleo di famiglia che, avviato solo nel 1604, era stato immaginato dal mecenate fin dall'origine interamente ornato di pietre dure e intarsi policromi. Fondò così la Galleria Medicea, il primo vero esempio di una manifattura di Stato, in cui venne messa a punto la tecnica del commesso, consistente nella realizzazione di un vero e proprio quadro di pietre dure su cui – partendo da una base in lavagna – venivano applicate sezioni lapidee di svariate forme e colori.

Il commesso, definito da alcuni studiosi "pittura di pietra", risultava così molto più raffinato, per i risultati raggiunti, alla tecnica dell'intarsio o del mosaico, essendo incentrato sulla ricerca di rappresentazione dell'insieme variegato della natura attraverso un vasto impiego di materiali lapidei e di una serie quasi illimitata di soggetti. Lo stesso Ferdinando nel 1601, scrivendo all'ambasciatore di Roma, Bardi di Vernio, in merito al mausoleo che voleva erigere a San Lorenzo, parlò di una tecnica di invenzione tutta fiorentina⁶⁸.

Con Cosimo II continueranno i lavori per la cappella dei Principi e si affermerà un gusto più marcato per il paesaggismo, con le vedute toscane raffigurate da un gruppo di pittori chiamati a corte dal granduca, in buona parte provenienti dal Nord Europa.

Il mecenate incoraggerà inoltre le ricerche sul naturalismo di Jacopo Ligozzi, artista universale, dato che fu capace di ottenere risultati importanti non solo nei lavori in commesso ma anche come illustratore, fornitore di modelli e in campo pittorico. Oltre ai quadri conosciuti dell'artista, presenti nella Galleria Palatina e a Palazzo Vecchio, è necessario ricordare la sua partecipazione alla decorazione della Tribuna degli Uffizi, dove pare abbia dipinto lo zoccolo decorativo su pietra⁶⁹.

Con i successori di Cosimo II – Ferdinando II, Cosimo III e Gian Gastone dei Medici – l'arte a commesso di pietre dure, e con essa il gusto per il dipingere su supporti

⁶⁶ GIUSTI 2005, p. 28.

⁶⁷ GIUSTI 2005, p. 52; DI MUCCI 2009, pp. 13-28.

⁶⁸ GUARRACCINO 2009, p. 13. GIUSTI 1992; ROSSI 2002.

⁶⁹ CRESTI 1988.

lapidei, andrà lentamente esaurendosi⁷⁰.

Nell'ultima parentesi di produzione dell'officina granducale tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento va ricordata sicuramente l'opera di Giovan Battista Foggini, attivo come sovrintendente artistico dal 1694 al 1725, e di Giuseppe Antonio Torricelli, di cui si conservano splendide opere a mosaico di pietre dure nel Museo degli Argenti e in Palazzo Pitti a Firenze.

Sull'esempio fiorentino, Rodolfo II d'Asburgo a Praga nella seconda metà del Cinquecento creerà una delle più importanti manifatture specializzate nell'intaglio di pietre dure al servizio della corte. A disposizione dei maestri, chiamati a lavorare soprattutto da Milano, come Ottavio Miseroni, c'era un imponente riserva di materie prime raccolte dai territori boemi – dove erano diffusissimi i diaspri colorati – ma anche dalla Sicilia e dall'Oriente⁷¹.

Un episodio sicuramente interessante dal punto di vista artistico, ma molto più circoscritto da un punto di vista territoriale e temporale, riguarda l'istituzione in Francia del laboratorio di commessi e rilievi ai Gobelins da parte di Luigi XIV, per il quale fu chiamata da Firenze una squadra di maestri specialisti guidata da Ferdinando Migliorini, coadiuvato dal fratello Orazio e da Filippo Branchi⁷².

L'influenza della manifattura fiorentina medicea si farà sentire in Europa sino al granduca Francesco Stefano di Lorena, che succederà a Gian Gastone dei Medici nel 1737. In questi anni molti maestri intagliatori lasceranno la città alla volta di Napoli, per dare vita ad un nuovo laboratorio di pietre dure a San Carlo alle Mortelle. Una seconda manifattura che Carlo III di Borbone dedicherà agli aulici manufatti in pietre dure sarà istituita al Buen Retiro di Madrid (1761-1808), sotto la direzione di maestri sopraggiunti anche in questo caso da Firenze⁷³.

A partire dal XVII secolo anche a Napoli e in Sicilia la decorazione marmorea a commesso raggiunse, in campo monumentale, sebbene ancora in parte debitrice verso la matrice fiorentina e romana, accenti di grande originalità, dovuti anche alla presenza cospicua di giacimenti da cui venivano estratti diaspri teneri, che furono esportati in molti centri artistici della penisola, diventando così i protagonisti della tavolozza litica barocca⁷⁴.

Nell'isola si svilupparono forme decorative cariche di elementi, visibili nei rivestimenti cosiddetti "a mischio" degli sfondi di cappelle e altari, oppure nei paliotti, realizzati con diverse tipologie di materiali, dal ricamo all'argento, dal legno alle pietre dure⁷⁵.

⁷⁰ GIUSTI 2005, p. 95.

⁷¹ GIUSTI 2005, p. 111.

⁷² Purtroppo gran parte dei pezzi realizzati è andata dispersa, smembrata o distrutta a causa dei mutamenti politici e di gusto che interessarono la Francia nel XVIII secolo. GONZALEZ-PALACIOS 1988 (A), pp. 242-245. GONZALEZ-PALACIOS 1993, pp. 19-98.

⁷³ GIUSTI 2005, pp. 103, 188 e 202. VALERIANI 1988, pp. 250-259. Si vedano anche: SPINOSA 1979; GONZALEZ-PALACIOS 1988 (B), pp. 260-266; GONZALEZ-PALACIOS 2003, pp. 129-137 e 157-168. Si veda anche GONZALEZ-PALACIOS 1984.

⁷⁴ Per una descrizione di alcuni cibori napoletani dell'inizio del XVII secolo, che costituiscono degli interessanti precedenti della lavorazione di pietre dure a Napoli si veda RUOTOLO 2008, pp. 105-114.

⁷⁵ DELLE PIETRE ANTICHE 1845 (2001), in nota n. 121, p. 132. BELLANCA 1969; MONTANA-GAGLIARDO

La decorazione ad intarsio di marmi mischi aveva trovato sviluppo nell'isola già a partire dal secondo quarto del secolo.

La suddivisione del lavoro prevedeva che ai marmorari venisse affidata l'esecuzione delle tarsie piane, mentre agli scultori quelle a rilievo, che solitamente erano in marmo di Carrara (putti, angeli, profeti, santi, animali simbolici).

Tra le opere più significative prodotte nelle chiese siciliane del periodo vanno almeno ricordate le due cappelle maggiori della chiesa oratoriana di Sant'Ignazio Martire all'Olivella a Palermo, composte da marmi di vario genere per la gran parte cavati in zona, dove la decorazione a commesso delle due cappelle sembra ispirarsi allo stile coevo della produzione romana e fiorentina⁷⁶.

I marmi mischi si svilupparono a Palermo e Messina con differenti varianti: a Palermo si assiste ad un utilizzo meno raffinato delle cromie litiche e ad una diversa definizione dei particolari.

Nei paliotti palermitani ed in quello di Monreale vengono impiegate, accanto ai marmi policromi, anche pietre preziose come i diaspri e i lapislazzuli.

È ravvisabile nell'azzurro del fondo anche l'utilizzo di alcune pietre cerulee, indicate spesso erroneamente dagli studiosi come smaltini di Venezia: queste non sono altro che scorie vetrose colorate prodotte all'interno della fornace per la calce; sottoforma di grumi venivano tagliate in strati sottili ed usate in luogo del lapislazzuli per decorare gli altari⁷⁷.

Sull'impiego del mischio in Sicilia ebbe un ruolo fondamentale Cosimo Fanzago, attivo a Napoli dal 1608. Nel 1674 un suo collaboratore, Dionisio Lazzari, realizzò l'altare della chiesa di Santa Teresa degli Scalzi, con il paliotto divenuto celebre per la prospettiva architettonica (ora conservato nella cappella di Palazzo Reale di Napoli), forse immediato precedente dei paliotti siciliani.

A Napoli l'arte del commesso sarà diffusissima tra XVII e XVIII secolo; nella seconda metà del Seicento, principalmente nei paliotti d'altare, la tecnica della scagliola rappresenterà una nuova forma espressiva a imitazione degli intarsi policromi di pietre dure sulla scorta di un nuovo mimetismo al limite dell'effimero che tra 1670 e 1690 aveva

BRIUCCIA 1998; NAPOLEONE 2001, pp. 192-203. Per i paliotti d'altare a soggetto iconografico in marmi policromi intarsiati con pietre dure a Venezia si veda: MARCHIORI 1996, pp. 255-267. Per una serie di indicazioni storiche sui materiali estratti nel mantovano ed impiegati per gli altari o i commessi in pietre dure realizzati tra XVII e XVIII secolo si veda: VENTURINI 1997.

⁷⁶ Come ricorda padre Giacinto Ciaccio in uno scritto di celebrazione della cappella del Santissimo Crocifisso del 1664 (*Relazione delle pompe festive ...*), le spese per la sua realizzazione furono ingenti, così come la richiesta e l'utilizzo delle varie specie di pietre, molte delle quali fatte cavare proprio in Sicilia: «... n'ho ritrovato più di ventiquattro (parla delle specie di pietre) di particolar pregio, quasi tutte cavate da varj luoghi della nostra Sicilia, e per dartene notizia d'alcune, e sonovi in gran numero burcatelle di Spagna, Briccie, e Verdi di Francia, Portoveniri, Portesante, Serpentare, e Alabastr Orientali, Paragoni; e per lasciar le molte altre, vi sono pietre Cotognine di raro valore ritrovate nel nostro celebre Monte di S. Rosalia ... ». D'ARPA 2001, pp. 170-183, in part. p. 171. Per una più approfondita analisi dell'impatto dei materiali cavati in Sicilia nella produzione a commesso tra Cinquecento e Seicento, si rimanda alla parte relativa ai materiali (II).

⁷⁷ In Sicilia marmo mischio indica una decorazione a intarsio di pietre colorate su una lastra di marmo bianco come base, che prende il nome di "tramischio". SOLA 2008, pp. 85-102. MONGITORE 1742, in MONTANA-GUAGLIARDO BRIUCCIA 1998, p. 80.

coinvolto aspetti importanti della decorazione plastica⁷⁸.

Come ha rilevato Riccardo Lattuada, su basi prettamente stilistiche sono da ricondurre a maestranze napoletane, o comunque meridionali, i quattro paliotti in scagliola entro telai di marmo bianco di Carrara, collocati cronologicamente tra 1680 e 1690, ubicati nelle quattro cappelle minori di Santa Maria degli Angeli a Roma, intitolate a San Brunone, San Giacinto, al Salvatore ed a San Pietro⁷⁹.

Anche l'arte del commesso in Abruzzo e Molise – spinta dalla presenza abbondante di pietre da taglio di origine calcarea estratta delle cave di Roccaraso e del Monte Pizzalto – è originata sostanzialmente dall'incontro tra marmorari locali e napoletani, ma anche dalla presenza dei forestieri romani e carraresi⁸⁰.

⁷⁸ I lavori in commesso sicuramente richiedevano tutta una serie di rapporti e collaborazioni relative alla realizzazione, anche fra figure professionali diverse. Renato Ruotolo su quest'argomento ha esposto tutta una serie di considerazioni, da quelle di ordine economico a quelle stilistiche e tecniche. In merito all'esecuzione dell'altare maggiore di San Paolo Maggiore – che tra 1775 e 1776 i teatini affidarono alla progettazione dell'architetto Ferdinando Fuga, prima di demandare l'esecuzione definitiva al marmoraro Antonio Di Lucca – fu effettuato prima un disegno piccolo, successivamente tradotto in grande dall'ornamentista Gennaro di Fiore e dal pittore Vincenzo Bruno; poi fu sviluppato il primo bozzetto a grandezza naturale in stucco del Fuga, in modo tale da poter modificare se necessario il colore dei marmi ed i loro accostamenti. Gli scultori Giacomo ed Angelo Viva eseguirono anche dei prototipi delle figure in cartapesta, che sarebbero state poi realizzate in marmo. Gli elementi decorativi furono prima modellati in creta e cera o intagliati in legno, e solo alla fine si provvide alla lavorazione dei marmi, che essendo molto costosi, venivano commessi solo quando c'era la sicurezza della forma voluta nel progetto. Anche un pittore, Giuseppe Bonito, prese parte all'impresa, avendo il compito di sovrintendere alla buona riuscita dei lavori di plastica. RUOTOLO 1995, pp. 88-89.

⁷⁹ In particolar modo Lattuada rileva che nella cappella di San Brunone lo stesso rigoglio dei fogliami dalle ampie volute, oltre alla varietà di specie avicole, i motivi cartilaginei, metallici e marmorei stagliati su un fondale nero ad imitazione della pietra di paragone, siano tutti elementi analoghi a quelli del paliotto della Certosa di Padula, in cui il progetto è da attribuire a Giovan Domenico Vinaccia, mentre le parti in marmo ad Antonio Fontana e Bartolomeo Ghetti.

Nel paliotto della cappella di San Giacinto si evincono invece la maggiore presenza di volute ad imitazione del marmo bianco, che assumono la forma di un'intelaiatura di borchie con il rinforzo a punta di lancia, una caratteristica formale che lo avvicina, secondo Lattuada, al paliotto di Padula, ma anche a quello conservato nella chiesa dell'Immacolata Concezione a Suor Orsola Benincasa a Napoli. Indubbiamente un dato di particolare importanza che lo studioso evidenzia è il tentativo di imitazione – attraverso la scagliola delle decorazioni del paliotto di San Giacomo – delle pietre dure policrome, come il verde antico ai quattro angoli, o le brecce violacee simulate nei bordi bianchi delle quattro cifre lanciformi poste agli angoli, in cui anche per la maggior evidenza delle parti in bianco, sembra riagganciarsi al paliotto ad intarsio policromo della prima metà del Seicento dell'altare del Soccorso della Cattedrale di Gaeta (1664) di Dionisio Lazzari. Va sottolineato come i Paliotti di Santa Maria degli Angeli siano in stretta relazione formalmente e cronologicamente con l'altare della Trinità nella Collegiata di Pescocostanzo. LATTUADA 1995, pp. 81-84. BORRELLI 1987, pp. 73-75.

⁸⁰ CASALE 1995, pp. 117-174.

PARTE SECONDA

MATERIALI

CAPITOLO PRIMO

Atlante delle principali aree estrattive tra Cinquecento e Seicento nella penisola

Fonti storiografiche e documentarie testimoniano un diffuso utilizzo in Italia di giacimenti di estrazione di materiali lapidei, sollecitato sin dal Quattrocento da una rinata passione per le pietre preziose e dalla crescente richiesta di materiali da costruzione e decorazione¹. Sicuramente tra i trattati più significativi figurano l'*Istoria delle pietre* del fiorentino Agostino Del Riccio – edita nel 1597, un vero e proprio catalogo degli esemplari litici adoperati nell'arte, con particolare riferimento all'utilizzo nei monumenti di Firenze – e *L'idea dell'architettura universale* di Vincenzo Scamozzi, una delle principali fonti sulla provenienza e circolazione di marmi e pietre tra XVI e XVII secolo.

Il sottosuolo peninsulare italico si distingue per la presenza di specie litiche che hanno caratteristiche estetiche (colore e forma delle venature, maggiore o minore capacità ad essere lucidato) e conservative (resistenza, durezza, lavorabilità) particolarmente adatte ad un impiego artistico, anche se le pietre più favorevoli alla pittura sono risultate quelle riducibili a lastre piane con una adeguata capacità di assorbimento di leganti e pigmenti².

¹ VASARI (1550-1568) 1966. Si segnalano inoltre le citazioni presenti negli scritti di Karel Van Mander (VAN MANDER 1604), Giulio Mancini (MANCINI 1623-24 (1956)), Giovanni Baglione (BAGLIONE 1649 (1924)), Claudio Ridolfi (RIDOLFI 1648 (1914-1924)), e Filippo Baldinucci (BALDINUCCI 1681 (1985)).

Molto interessanti sono anche le considerazioni di Francisco Pacheco in merito alla scoperta e diffusione della tecnica in Europa, che lo storiografo ascrive ai pittori italiani (PACHECO 1649 (1956)). DEL RICCIO 1597 (1979); SCAMOZZI 1615. Per approfondimenti sull'argomento si veda CASABURO 2014.

² Diversi studiosi sono concordi nel ritenere che da un punto di vista conservativo le caratteristiche che un supporto in pietra doveva possedere per potere essere preferito dal pittore fossero la resistenza al degrado ambientale (proprietà fisiche) e l'immunità da attacchi biologici (proprietà chimiche). Ne parla per primo proprio Vasari nell'edizione del 1550 delle *Vite*, descrivendo il procedimento di esecuzione della pittura su pietra nel brano, divenuto ormai di riferimento per i conoscitori della materia, dedicato al *Dipingere in pietra a olio, e che pietre siano bone* (1550, XXIII), già ricordato in altre occasioni dallo scrivente: CASABURO 2010, pp. 239-258, in part. p. 242.

Diverse considerazioni vengono rivolte dagli storici successivi pure alle problematiche di degrado ambientale; infatti la maggior parte dei quadri su pietra – anche se si è constatato che avessero una buona resistenza all'umidità ed alle variazioni di temperatura (in altri supporti come le tavole in legno e le tele il maggior problema è invece rappresentato dall'assorbimento e rilascio dell'acqua contenuta nell'aria, che favorisce fenomeni di contrazione e deformazione dei materiali) – sono soggetti, specialmente nelle opere costituite da una o più lastre fissate alla parete, allo sviluppo e migrazione di sali, che nelle specie più porose possono insinuarsi in profondità, causare fratture e problemi di coesione, o formarsi in superficie, provocando impedimenti alla leggibilità dell'opera. Si consideri oltretutto che un dipinto non è costituito soltanto dal supporto, ma da altre sostanze facenti parte della preparazione, leganti e pigmenti, che possono essere particolarmente sensibili alle diverse forme di degrado esterno.

Per approfondimenti: CASABURO 2013, pp. 170-174.

Tra i territori più produttivi tra Cinquecento e Seicento vanno segnalati: l'area dell'attuale Liguria, compresa fra il Monte San Giacomo, alle spalle di Lavagna, e Valle Fontanabuona, dove in tempi più recenti si è spostata l'attività estrattiva dell'ardesia; l'area Lombarda, dai monti situati in prossimità dell'odierna Brescia (cave di Salò) fino alla zona settentrionale del bergamasco (Ardesio, Val Seriana, 37 km da Bergamo), dove si estraevano varie tipologie di dolomie, calcari neri compatti e diaspri chiamati in passato anche "neri di paragone", scisti ardesiaci nerastrati, scisti quarzitici, porfidi e tufi laminati; l'area Tosco-Emiliana, con la presenza di calcari di vario tipo (alabastrati, alberese), di cui parlano anche le fonti³.

1.1. LE CAVE DI ARDESIA

In Italia l'ardesia è situata in regioni diverse, sebbene i litotipi sotto il profilo geologico siano tutti sostanzialmente simili; le presenze più significative sono riscontrabili in area lombarda e ligure⁴.

Il termine ardesia deriva dal francese *ardoise*, in vigore nella regione delle Ardenne, dove ancora oggi si cavano rocce argillose e scistose molto simili alla lavagna ligure. Al termine ardesia tuttavia non corrisponde, per tutte le tipologie europee conosciute, identica composizione e stesso grado metamorfico. Le ardesie francesi, gallesi, scozzesi ed irlandesi (*slate*), della Turingia (*schiefer*), spagnole (*pizarra*) e portoghesi, contengono ad esempio, rispetto alle lavagne liguri, una quantità molto bassa di calcite, avendo subito nel tempo fenomeni di ricristallizzazione. Risultano maggiormente resistenti all'azione chimica del dilavamento; da esse è possibile ottenere anche lastre molto sottili (3-4 mm), ma difficilmente lavorabili per il grado di durezza⁵.

L'ardesia ligure è una varietà di roccia metamorfica di origine sedimentaria,

Sulle preparazioni: BENSI 2000, p. 54; BENSI 2003, pp. 337-344; BENSI 2005 (A); BENSI 2010, pp. 63-66, in part. p. 64.

Il Milanese nell'Ottocento, nel commento alle *Vite* del Vasari, faceva notare che il "nitro" scioglie le lastre di lavagna, considerazione successivamente confermata da altri studiosi. VASARI 1568 (1880), p. 189, nota 1. MOREAU-VAUTHIER 1912 (1913), p. 131, nota 1. BAZZI 1956, p. 28: «Le lastre di ardesia furono utilizzate da molti pittori come fondi, ma ben presto si abbandonarono queste materie perché troppo pesanti, fragili e spesso disgregate dal nitro».

³ Un contributo determinante al presente studio è stato fornito anche dai documenti d'archivio, che hanno permesso di tracciare gli spostamenti delle pietre nella penisola tra XVI e XVII secolo per usi artistici. Si veda per approfondimenti PIERI 1966.

⁴ Le ardesie liguri rispetto a quelle lombarde presentano da un punto di vista mineralogico una maggiore quantità di carbonati. A tal proposito si veda GREGNANIN 1980.

Tra le ardesie lombarde figurano quella di Branzi, Carona, Valleve, Cambrembo e Ardesio (PEDRESCHI 1964, pp. 49-83). Pieri menziona anche la zona di Cardoso, una frazione di Strazzema (Lucca), dove di recente si è sviluppata l'attività estrattiva: PIERI 1949, pp. 107-111. Per un approfondimento sulle proprietà fisiche, chimiche e tecniche delle rocce si veda CALVINO 1963.

Faustino Corsi chiama l'ardesia anche "Lavagnone", affermando si trovasse negli scavi romani sottoforma di lastre. Cita inoltre la "Lavagna tigrata", importata in antico da Tebe. DELLE PIETRE ANTICHE 1845 (2001), p. 88.

⁵ SAVIOLI 1988. CANTISANI-FRATINI-RESCIC-SCALA 2006.

classificata come tenera o semi-dura⁶. È costituita da illite e clorite, minerali lamellari disposti in sezioni parallele fra i quali sono compresi cristallini di calcite e granuli di quarzo. La sua natura scistosa ne permette facilmente la divisione in più lastre sottili, fino allo spessore di pochi millimetri, ottenibili mediante la percussione con un cuneo. È una pietra molto compatta, la sua colorazione plumbea, tendente al nero, è dovuta alla presenza di sostanze organiche nel sedimento originario, trasformatesi successivamente in grafite, un pigmento molto fine, che a causa dei processi di ossidazione sulle superfici esposte all'atmosfera tende a scomparire, lasciando progressivamente il posto ad un colore grigio⁷. Vasari è tra i primi storici a fare accenno ai luoghi da cui si estraeva: «Nascono queste nella riviera di Genova in un luogo detto Lavagna, e se ne cavano pezzi lunghi X braccia, e i pittori se ne servono a lavorarvi su le pitture a olio, perché elle vi si conservano su molto più lungamente che nelle altre cose (...)»⁸. Agostino del Riccio ne rammenta l'impiego sottoforma di lastre per dipingervi storie: «La lavagna di Genova, che si trova appresso Genova, è pietra utile ed alla sua cava vi son grandezze di pietra che si possono far vasi grandi per tenervi l'olio ordinario d'oliva, ancora è buona a coprir i tetti, con certe lastre sottili che si trovano alla sua cava (...). Ancora vi si può dipingere su istorie, come è stato dipinto su le dette lavagne nel salon grande ducale da maestro Iacopo Ligozzi»⁹. Vincenzo Scamozzi descrive l'ardesia molto sinteticamente, a dispetto dell'approfondimento dedicato ad altri materiali, ricordando la posizione da cui si cavava e gli impieghi nell'edilizia civile: «Nella riviera di Genova, e specialmente à Lavagna Feudo de' Signori Fieschi 30. miglia scosto dalla Città hanno il Lastrano, il quale è di honesta durezza, &adimandano Chieppa, il quale nelle caue è molto trattabile, e si riffende, e riduce in lastre sottili come un dito, e di honesta saldezza, e grana gentile, e di color berettino, delle quali si seruono comunemente à coprir i tetti: non solo de' Tempij, & edifici pubblici; ma etiando le case priuate, le quali comparono molto bene, stando a vederle nella più alta parte verso i monti di quella Città»¹⁰. Ancora il Baldinucci, alla voce "lavagna" del suo *Vocabolario*, scrive: «Una sorta di pietra nera, che si produce a suolo a suolo, ovvero a falde; si adopera a coprire i tetti; e commettendosi insieme con una certa maestria, serve per far pozzi da olio; se ne vagliono ancora gli Artefici di commesso, per fondo de' loro lavori. Riceve bel pulimento, e si adopera per disegnarvi sopra con gesso, & anche per dipingervi; anzi che il colore dato sopra la lavagna non prosciuga tanto, quanto sopra la tela, o tavola. Trovasi quella pietra dalla riviera di Genova, in un luogo detto Lavagna, dal quale ella piglia il nome»¹¹.

Le tecnologie utilizzate per l'estrazione dell'ardesia vengono ricordate da Remo

⁶ Era diffusa sin dall'epoca preromana, come attestato dalla necropoli ligure di Chiavari, risalente all'VIII-VII sec. a.C.; sembra che durante il Medioevo a Genova circolasse maggiormente la pietra di Promontorio, estratta fino ad esaurimento nel XVII secolo dalle cave di Granarolo e di Lanterna. Si tratta di una pietra simile alla lavagna ma più compatta e facile da lavorare (RAGAZZI 1987, pp. 33-56). Sulla pietra di Promontorio si rimanda anche a: DAGNINO 1992, pp. 192-199. PORCELLA 1987, pp. 15-25, in part. p. 18; DEL SOLDATO 1987, pp. 75-94; TERRANOVA 1996, pp. 1165-1177.

⁷ Per approfondimenti si vedano: CONTE 1966; SAVIOLI 1988; TERRANOVA 2010, in part. pp. 17-19.

⁸ VASARI (1550-1568) 1966, I (testo), pp. 49-50.

⁹ In DEL RICCIO 1597 (1979), cap. XLVII.

¹⁰ SCAMOZZI 1615, p. 197.

¹¹ BALDINUCCI 1681 (1985), p. 80.

Terranova: lo studioso ci informa che le cave di ardesia più antiche, localizzate presso monte San Giacomo, venivano aperte in bancate dai 3 ai 10 metri di potenza mediante un cunicolo stretto, che permetteva di penetrare nello spessore alterato. La coltivazione, in principio, avveniva dallo strato di arenaria al letto: la roccia veniva tagliata mediante picconi, seguendo l'andamento delle superfici di scistosità. Le lastre venivano staccate utilizzando dei cunei affilati infissi in corrispondenza degli scisti, depositate nel fondo della cava e trasportate di volta in volta verso l'esterno. Col passare degli anni l'estrazione comincia ad essere effettuata mediante l'ausilio di perforatrici e picconi, capaci di penetrare maggiormente in profondità. Si procedeva, sempre seguendo l'andamento delle scistosità, secondo piani ortogonali alle superfici, ottenendo dei grossi parallelepipedi di roccia da cui poter ricavare lastre di diverso spessore¹².

Come verrà puntualizzato nei prossimi capitoli, l'ardesia o lavagna sarà il litotipo più utilizzato per dipingere.

1.2. GIACIMENTI IN AREA LOMBARDA: LA PIETRA DI PARAGONE

Una delle principali fonti che descrivono approfonditamente l'attività estrattiva in area lombarda è *L'idea dell'architettura universale* (1615) di Vincenzo Scamozzi: nel Libro VII vengono menzionati alcuni marmi neri "assai vili" estratti "ne gli altissimi monti" – distanti diverse miglia dal Lago Maggiore, dove venivano trasportati i blocchi più grandi e grezzi da cui, "per forza di rote girate dall'acqua", si ricavano lastre di diversa grandezza – ed i cosiddetti "Paragoni", cavati nella riviera di Salò di giurisdizione dello Stato Veneto¹³.

I neri in generale – soprattutto quelli dalla struttura compatta che non presentano striature o discontinuità cromatiche – risultano particolarmente complessi da distinguere solo attraverso un'analisi estetica, anche a causa di fenomeni di degrado che possano averli alterati nel tempo. Tra le specie litiche più impiegate in antichità sono noti i "Neri Antichi" o "Bigi Morati", calcari che hanno avuto un considerevole impiego come elementi decorativi per l'architettura, ed il cosiddetto marmo del Belgio, o Paragone di Fiandra o di Inghilterra. Quest'ultimo da un punto di vista petrografico deve la propria colorazione ad un'abbondante pigmentazione micro carboniosa e ad una sostanza bituminosa¹⁴. Essendo particolarmente adatto alla lucidatura, è stato esportato a partire dal XVI secolo in tutta Europa per essere utilizzato nell'intarsio o nelle lapidi sepolcrali¹⁵.

Tra gli altri neri figurano la "pietra Lidia o di paragone" estratto in area bresciana, il nero di Varenna e il nero di Cazzaniga, un calcare uniforme ben lucidabile.

Il paragone bresciano viene collocato dalla maggior parte dei geologi nella categoria dei diaspri (rocce metamorfiche), sebbene nella zona siano presenti in prevalenza cave di calcari. Si tratta di una pietra suddivisibile in prismoidi, composta da

¹² Per approfondimenti si vedano TERRANOVA 1996, pp. 1165-1177 e TERRANOVA 2010.

¹³ SCAMOZZI 1615, p. 188. È plausibile che lo scrittore faccia riferimento alle cave di calcare presenti in zona.

¹⁴ PIERI 1966.

¹⁵ GNOLI 1971, p. 167. *MARMI ANTICHI* 1989, p. 256.

quarzo e calcedonio; deve la sua colorazione alla presenza di sostanze carboniose, ha un aspetto compatto ma microcristallino. Giacimenti estrattivi dei cosiddetti "Neri del Carso" sono localizzati invece nella zona di Trieste¹⁶.

Il paragone viene descritto dalle fonti in maniera piuttosto generica – si tende ad associarlo a tutte le specie litiche di colorazione nera, compatte e facilmente lucidabili, indipendentemente dalla reale natura geologica – prima da Giorgio Vasari, più tardi da Agostino del Riccio e Vincenzo Scamozzi. Ognuno fa riferimento ad una specie litologica diversa, il primo scrive: «Cavasi del medesimo Egitto, e di alcuni luoghi di Grecia ancora, certa sorte di pietra nera detta paragone, la quale ha questo nome perché, volendo saggiar l'oro, s'arruota su quella pietra e si conosce il colore, e per questo paragonandovi su vien detto paragone. Di questa è un'altra specie di grana e di un altro colore, perché non ha il nero morato affatto e non è gentile, che ne fecero gli antichi alcune di quelle sfingi et altri animali (...). La qual pietra è dura a intagliarsi, ma è bella straordinariamente e piglia un lustro mirabile. Di questa medesima sorte se ne trova ancora in Toscana ne' monti di Prato, vicino a Fiorenza a x miglia, e così ne' monti di Carrara (...)»¹⁷. Del Riccio spiega in parte la differenza fra il paragone orientale, quello di Inghilterra e quello di Salò «che è nello stato di Venezia». Sul secondo scrive: «Paragone di Inghilterra detto, ma in vero la sua cava dicono esser in Fiandra, ma si dice d'Inghilterra perché i regi facevano i suoi sepolcri di questo paragone nero bene, e per mezzo della navigazione si potrebbe condurre gran saldezze alla città di Firenze». Descrive il paragone della cava di Salò come: «(...) bel paragon nero morato e fa certe vene bianche nella pietra che gli danno grazia, è pietra soda, non matrosa, piglia buon lustro, si trovano gran saldezze, ama star al coperto, come tutti i paragoni»¹⁸.

Lo Scamozzi associa il termine ad un marmo nero diffuso già in antichità, il "paragonio": «Il paragone, (ò come dicono alcuni) Paragonio era marmo nobilissimo, e tutto morato nero, ouero con alcune venette di color oro sparse per dentro con molta grazia. Dice Pausania, che il Simulacro di Diana Ditimeapraso à gli Ambrossensi era fatto di pietra nera, che debbiamo intender marmo: perche non è verisimil cosa, che le pietre delle quali furono fatte le mura della loro Città fussero buone da far statue, & altre opere antiche di queste sorti di marmi, le quali noi tralasciamo ora per breuità»¹⁹. Il trattatista vicentino indica con precisione, come già accennato, la posizione della cava di

¹⁶ PIERI 1964, p. 213. In PIERI 1966, p. 679, il paragone viene considerato un diaspro nero dal colore intenso. Anche in FONTANA 1994, pp. 124-125, il paragone, presumibilmente quello bresciano, viene incluso nella categoria dei diaspri.

¹⁷ In questo caso Vasari fa riferimento, più che al paragone bresciano, non ancora conosciuto, al marmo nero di Prato e di Carrara: VASARI (1550-1568) 1966, I (testo), pp. 41-42. Di questi scrive Del Riccio: «Il marmo nero di Prato non è molto sodo, ancora che pigli pulimento ed alquanto lustro. Noi ce ne serviamo di questo marmo alle sepolture (...)»; «Gl'artieri praticissimi, che sono stati per monti di Carrara, dicono trovarsi grandissime saldezze di marmo nero in quei monti. È marmo sodo, è in opera nel bellissimo tempio di San Giovanni di Firenze nella facciata sopra le porte, che rigirano i fredi intorno a detto tempio. Detto marmo piglia lustro. Si potrebbero cavare dei monti di Carrara colonne, guglie, tavolini, depositi di che grandezza l'uomo volesse e dar loro il bel lustro». DEL RICCIO 1597 (1979), capp. LXII e LXX.

¹⁸ Al capitolo LXXVII Del Riccio cita anche il paragone dell'Antella (frazione di Bagno a Ripoli vicino Firenze), la cui cava è molto antica: «(...) è pietra soda, piglia buon pulimento e lustro, ma con fatica, è comoda cava alla città». In DEL RICCIO 1597 (1979), capp. XXI, LVI e LXXVII.

¹⁹ SCAMOZZI 1615, p. 185.

queste pietre nere, utilizzate tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento dai pittori attivi in area veneta: «La cava, usata 30. anni in qua, è posta à mezo il monte Gironda, e guarda à Leuante, & hà lunghezze di più di dieci piedi, mà le grossezze solo da due fino à sei oncie, alcune tengono, & altre molano, e si rioffendono in lastre sottili, e talhor sono fallaci di vene»²⁰. Nel XVII secolo Marco Boschini nella *Breve introduzione* premessa alle *Ricche miniere della pittura veneziana* (1674) allude al paragone come supporto ideale a ricevere un notturno del Bassano: «questo eruditissimo Pittore, con il tocco del suo pennello abbia cimentato su la Pietra di Paragone di questa lumeggiante notte il ricco Metallo»; più tardi anche un trattatista francese, André Félibien, nella vita di Jacques Stella scrive: «Il fit plusieurs Tableaux sur de la pierre de paragon, & y feiguait des rideaux d'or par un secret qu'il avoit inventé»²¹.

1.3. ESTRAZIONE IN AREA TOSCO-EMILIANA: CALCARE ALBERESE, LINEATO D'ARNO, PIETRA PAESINA

Nel Granducato di Toscana veniva estratto l'alberese, un calcare stranamente poco impiegato a Firenze nelle costruzioni, se non per la produzione di calce; viene già descritto a metà del Cinquecento da Giorgio Vasari: «Questa pietra, perché tiene d'alberese, piglia bellissimo pulimento e trae in colore di paonazzo rossigno, macchiato di vene bianche e giallicce. Ma le più fini sono nella Grecia e nell'Egitto, dove sono molto più duri che i nostri italiani; e di questa ragion pietra se ne trova di tenti colori quanto la natura lor madre s'è di continuo diletata e diletta di condurre a perfezione»²².

Sul finire del Cinquecento viene ricordato da Agostino del Riccio e poi nel Settecento da Giovanni Targioni Tozzetti (1767). Il naturalista nelle *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana* precisa il motivo che ha dato nome a questo litotipo: «Egli è preso credo io, dalle piccole figure di alberi, che si vedono comunemente in questa sorte di pietra, provenienti da lontane sostanze Piriticose come dirò altrove, parlando di luoghi dove si trovano molte Pietre Dendriti, che così si chiamano anche le

²⁰ SCAMOZZI 1615, p. 189. Lo Scamozzi fornisce inoltre delle utili indicazioni sul trasporto di queste lastre. La pittura veneta, sebbene i primi dipinti certi dell'attività dei massimi esponenti del Cinquecento sembrano essere su lavagna, è contrassegnata da una netta prevalenza di dipinti su paragone, negli anni che vanno dal 1590 al 1630. Jacopo Bassano, Felice Brusasorci, Pasquale Ottino, Marcantonio Bassetti, Carlo Ridolfi e Alessandro Turchi, sono i grandi artefici della produzione di dipinti su paragone veronesi. Per approfondimenti si veda CASABURO 2010, pp. 90-102, con bibliografia di riferimento.

²¹ BENSI 2000, pp. 67, 70, 74. FÉLIBIEN 1688 (1972), p. 267.

²² VASARI (1550-1568) 1966, I (testo), pp. 38-39. Lo storico aretino asserisce che la cava da cui si estraevano i migliori esemplari si trovasse a poche miglia da Firenze: «Ma i più begli e migliori si sono trovati, non a molto, a San Giusto a Monterantoli, lontano da Fiorenza cinque miglia, e di questi me n'ha fatto il signor duca Cosimo ornare tutte le stanze nuove del Palazzo in porte e camini, che sono riusciti molto belli; e per lo giardino de' Pitti se ne sono del medesimo luogo cavate colonne di braccia sette, bellissime, et io resto meravigliato che in questa pietra si sia trovata tanta saldezza».



Figura 1: Filippo Napolitano, *Assalto a una fortezza*, olio su pietra paesina, 20x25 cm. Collezione Giulini, Milano.

Alberesi, co tali figure di piccoli alberi»²³.

L'alberese è un calcare marnoso abbastanza fine, con contenuto di carbonato di calcio dall'80 al 94%. Il colore, normalmente bianco, può variare in certi strati a seconda delle quantità di minerali argillosi presenti, dall'ocra all'azzurrognolo fino al verde oliva. Tra i calcari marnosi si distinguono la "pietra paesina" ed il cosiddetto "Verde d'Arno". Con la prima generalmente si è soliti indicare una varietà di alberese costituito da calcare microcristallino, leggermente marnoso, interessato da numerose fratture di piccolissime dimensioni che lo suddividono in molteplici trapezi irregolari di dimensioni eterogenee, variamente colorati nelle sezioni periferiche, andando dal marrone scuro al marrone chiaro, mentre l'interno, chiamato nucleo, assume tonalità dal verde all'azzurro²⁴. Nelle

²³ TARGIONI TOZZETTI 1767 (1971), pp. 13-14.

²⁴ Proprio la presenza di venature e colori variegati nella pietra favoriva i pittori nella raffigurazione di paesaggi fantastici, si vedano ad esempio i dipinti di Filippo Napolitano, Antonio Tempesta, Stefano della Bella, Cornelis van Poelenburgh, solo per citarne alcuni: BIZZARRIE DI PIETRE DIPINTE 2000-2001; PIETRA DIPINTA 2000-2001

paesine che presentano strutture a laminazioni parallele discontinue con alternanza di colore (marroni chiari o scuri), la pietra assume il nome di lineato d'Arno; qualora invece siano pochi o assenti i contorni con le relative fratture colorate, o sia presente solo la parte interna o il nocciolo dal colore verdolino, bianco-grigiastro tendente a somigliare al cielo, essa prende il nome di Verde d'Arno²⁵. Scrive lo Scamozzi: «In Fiorenza si servono per le macine da grano della pietra Alberese, Albazane, & perché sono biàche come marmi, e durissime, e però sono difficili a lavorare, le quali riescono molto bene per la loro grana sottile, e di esse ritrouano pezzi da due fino à sei piedi, e grosse sino à vn piede»²⁶.

Uno dei maggiori artefici di quadri su pietra paesina sarà Filippo Napoletano, a cui verrà dedicato un paragrafo nelle prossime pagine del libro (Fig. 1).

1.4. ESTRAZIONE IN ITALIA CENTRALE E IN SICILIA

Spostandosi verso l'Italia centrale diminuisce il numero di aree da cui si estraevano materiali per la pittura, se si eccettua Roma, la cui inesauribile cava archeologica continuava a rifornire gli artisti di materiale da reimpiegare, soprattutto alabastro e la cava del cosiddetto "Peperino antico" o "Peperino dei colli albani", che deve il proprio nome ai Latini perché formato da piccole particelle grigiastre somiglianti al pepe.

Il peperino è una roccia magmatica di natura piroclastica, tipica delle zone di Soriano del Cimino in provincia di Viterbo, e dei Colli Albani in provincia di Roma, di colore grigio formata da una matrice cineritica molto fine, inglobante minerali di vario tipo come blocchi di lava, tufi, rocce sedimentarie ed inclusi calcarei. Può avere consistenza variabile, di tipo pozzolanico oppure lapideo: Rodolico ne distingueva due diverse tipologie, una più tenera, di colore più chiaro per la maggiore presenza di minerali isolati nelle ceneri costituenti la matrice, ed una più dura, contenente meno inclusi di calcare e più lapilli nerastri, che influiscono inoltre su una colorazione più scura²⁷.

Del Riccio scrive: «Infra le pietre che si trovano appresso Roma, ci son le pietre che si cavano a Marino fuor della città, son pietre ordinarie, del color quasi del macigno, sono in opera per tutta Roma, ché d'esse si fanno usci e finestre ad altri lavori»²⁸.

È un materiale facilmente lavorabile, ha buona resistenza alla compressione; tuttavia se esposto all'azione erosiva di agenti atmosferici esterni tende a sfarinarsi²⁹.

In Sicilia sono documentate sin dal Seicento cave di diaspri usati per i lavori ad intarsio. A tal proposito in uno scritto del 1664, Giacinto Ciaccio ricorda le ingenti spese per il recupero di pietre e materiali lapidei destinati agli apparati decorativi della cappella del Santissimo Crocifisso nella chiesa di Sant'Ignazio Martire all'Olivella a Palermo, molti dei quali fatti cavare proprio nelle zone limitrofe: «(...) n'ho ritrovato più di ventiquattro di

²⁵ SARTORI 2002, pp. 28-29; SARTORI 2007, pp. 15-20, in part. pp. 16-18.

²⁶ SCAMOZZI 1615, p. 198.

²⁷ RODOLICO 1953. PIERI 1964, p. 13.

²⁸ DEL RICCIO 1597 (1979), cap. L.

²⁹ In PIERI 1966. Anche in: www.italithos.uniroma3.it/scheda7.php

particolar pregio, quasi tutte cavate da varij luoghi della nostra Sicilia, e per dartene notizia d'alcune, e sonovi in gran numero burcatelle di Spagna, Briccie, e Verdi di Francia, Portoveniri, Portesante, Serpentare, e Alabastri Orientali, Paragoni; e per lasciar le molte altre, vi sono pietre Cotognine di raro valore ritrovate nel nostro celebre Monte di S. Rosalia (...)»³⁰. Lo scritto rende l'idea della presenza di una certa vivacità estrattiva in Sicilia durante il Seicento, sollecitata dallo sviluppo del mercato artistico e delle attività nel campo del commesso marmoreo. La parte occidentale dell'isola, ad esempio, era ricca di giacimenti di diaspri e agate: sono note le pietre dure della cava di Giuliana, vicino Palermo, già ricordata nel 1558 da Tommaso Fazello nel *De rebus siculis decades duae* come una delle aree più ricche insieme a quelle dei dintorni di Messina e Taormina; molto produttive furono pure le miniere della piana di Catania³¹. Leonardo Orlandini nel 1614 scriveva: «(...) di qua si cavano diaspri, porfidi, ametisti, calcedonie ed altre bellissime pietre di varie e vaghissimi colori e di molto prezzo. Il granduca di Toscana per abbellire in Fiorenza una sua nuova e reale cappella mandò con grosse spese a cavarle in Giuliana e quindi per aspre e malagevoli vie condurle fino alla marina (...)»³².

A partire dal Settecento, sulla scorta di una crescente richiesta di pietre da collezione, compaiono i primi tentativi di catalogazione delle varie tipologie di marmi e di stesura di elenchi coi luoghi di provenienza. Ad esempio, il canonico Antonio Mongitore, in nota all'edizione *La Sicilia inventrice* dello storico veneziano Vincenzo Auria, raccoglie le prime catalogazioni manoscritte, successivamente integrate da nuove relazioni, che hanno consentito di avere una dettagliata descrizione della provenienza di ogni singola pietra³³.

³⁰ D'ARPA 2001, pp. 170-183, in part. p. 192.

³¹ Infatti, a ridosso di Catania e nel territorio di Giuliana, si contano oltre venti tipologie di diaspri, da quelli sanguigni o fioriti, ai verdi striati di giallo e di rosso, non sempre facili da riconoscere. NAPOLEONE 2001, pp. 193-194.

³² BREVE DISCORSO 1614, p. 7; in NAPOLEONE 2001, p. 194.

³³ AURIA 1704; anche in NAPOLEONE 2001, pp. 200-201.

1.5. I MARMI

Col termine marmo si tende generalmente a considerare qualsiasi categoria lapidea contraddistinta da una raffinata varietà cromatica, brillantezza della superficie e buona capacità a ricevere polimento e lucidatura. Per gli antichi infatti la parola marmo aveva senso esclusivamente esteriore, prescindendo dalla natura della roccia della quale era composto il materiale. Agostino del Riccio descrive un buon numero di marmi, cavati perlopiù in Africa settentrionale o provenienti dall'Oriente, molti dei quali, come il serpentino ed il granito, furono recuperati dalla cava archeologica romana per essere adoperati negli apparati decorativi architettonici di chiese e palazzi di Firenze³⁴.

I marmi rientrano nella categoria delle rocce metamorfiche, raggiungendo la consistenza e l'aspetto loro caratteristico solo a seguito di un lungo processo di trasformazione. La roccia originaria, infatti, essendo di natura sedimentaria calcarea, si arricchisce di fossili in ambienti marini, solidificando il sedimento sciolto attraverso dei lunghi processi chimici e fisici. La successiva ricristallizzazione del carbonato di calcio e la formazione di calcite e dolomite rappresentano una successiva fase in cui il materiale è sottoposto ad alte temperature e forti pressioni. Gli spostamenti della crosta terrestre e gli affioramenti in superficie permettono di estrarlo, potendo servirsi di numerosissime tipologie da ricondursi alla variabilità del processo di trasformazione, a seconda della diversa natura e presenza delle impurità³⁵.

I marmi hanno avuto il più vasto e variegato utilizzo in campo artistico sin dall'antichità, in funzione ornamentale e decorativa, strutturale e costruttiva oppure, più in epoca moderna, come oggetti da collezione. Sono stati utilizzati anche come supporti per dipingere, potendo sfruttare le caratteristiche estetiche delle superfici, costituite da striature variamente colorate (Fig. 2). Tra le principali cause del degrado del marmo ci sono i fattori termici, che possono generare significative alterazioni alla struttura cristallina, in particolare nei marmi anisotropici. In effetti con il caldo i cristalli di calcite non si espandono allo stesso modo in tutte le direzioni, potendo con ciò provocare stress con conseguente formazione di microfratture nel materiale; queste tra l'altro accrescono la porosità del marmo, favorendo la possibilità di assorbimento dell'acqua. Per i monumenti esposti all'aperto tali aspetti sono continuamente presenti, uniti alla formazione di ossalati di calcio, causati dalla reazione fra l'acido ossalico e calcio carbonato: essi si manifestano sottoforma di patina leggerissima, giallognola, favorita anche da trattamenti del marmo con oli o cere spalmati in funzione protettiva³⁶.

Tra le varie tipologie di marmo si ritiene utile citare il marmo palissandro oniciato, individuato fra le categorie di supporti per dipingere, il rosso antico ed il peperino. I diaspri e gli alabastri rientrano invece nella tipologia di rocce sedimentarie calcaree.

Il palissandro oniciato è un marmo dolomitico a silicati di calcio, con presenza di dolomite, flogopite, quest'ultima è concentrata in modo prevalente, presentando anche una maggiore quantità rispetto al Palissandro classico.

³⁴ DEL RICCIO 1597 (1979).

³⁵ Per approfondimenti si vedano: PIERI 1964, PIERI 1966.

Anche su www.marmicusmar.it/geologia_marmo.php

³⁶ KEMP 2006, pp. 222-224.



Figura 2: Pittore del XVII sec. (prima metà), *Cristo cammina sulle acque*, (particolare) XVII sec., olio su marmo, 49x50 cm. Collezione Giuliani, Milano.

Estratto nella zona piemontese di Crevoladossola, in provincia di Novara, il palissandro ha avuto un utilizzo abbastanza variegato nell'arte decorativa di interni, per stele funerarie, iscrizioni commemorative, colonne, altari e balaustre. Da non confondere con l'onice pompeiano o alabastro cotognino di Gesualdo, un alabastro calcareo estratto nella zona avellinese di Ariano Irpino, ampiamente adoperato da Luigi Vanvitelli nella decorazione della Reggia di Caserta³⁷.

Il **rosso antico** è di provenienza incerta, forse ne fa menzione Plinio quando lo descrive come un nero tendente al rosso porpora. In tal caso deriverebbe dall'Asia Minore o più precisamente sul promontorio di "capo Tenaro" nel Peloponneso. Di grana finissima, colore cupo spesso macchiato di bianco livido, presenta quasi sempre lunghe e spesse linee nere; con questo marmo sono stati realizzati i fauni Vaticano e Capitolino, o le due colonne nella camera dell'Aurora a Palazzo Rospigliosi. È possibile che sia stato in certi casi recuperato da antichi rilievi per essere adoperato anche come supporto per la pittura³⁸.

Il marmo rosso antico appartiene alla cosiddetta categoria dei "mischì", ossia delle pietre caratterizzate da un'ampia mescolanza di materiali e da varieghe cromie. Di questi ne parla Giorgio Vasari nelle *Vite*, che ricorda i luoghi della penisola in cui si poteva trovarli, Verona, Carrara, Prato o nei monti dell'Impruneta vicino Firenze, anche se i più raffinati e duri provenivano dalla Grecia e dall'Egitto, dove «se ne trova di tanti colori quanto la natura lor madre s'è di continuo diletta e diletta di condurre a perfezione»³⁹.

³⁷ GIANFROTTA 2000. Anche in: www.pietredelvco.it/html/materiali_view.php?id=62

³⁸ PIERI 1964, p. 18.

³⁹ VASARI 1550-1568 (1966), I testo, pp. 38-39



Figure 3 e 4: Scuola emiliana (Ambito di Annibale Carracci) del Seicento, *Battesimo di Cristo*, olio su agata orientale, ottagono, 18x17 cm. Collezione Giulini, Milano.
Stato conservativo discreto.
Recto: iscrizione da cui si evince che l'opera fu donata dal duca di Lusciano Gaspare Mollo al barone Giuseppe de' Guidobaldi.

1.6. ALABASTRO

Rientra nelle categorie degli alabastrini calcarei il cosiddetto alabastro cotognino, detto anche "lapis alabastrites", "alabastrum" (dal castello chiamato Alabastro presso la città di Tebe in Egitto) o onice (Lapis onyx).

Da un punto di vista estetico presenta un fondo giallo con macchie nuvolate color miele o biancastre, con in certi casi striature rossastre, che hanno un andamento ondulato, più o meno curvilineo, con sfumature talvolta concentriche. Veniva estratto lungo la Valle del Nilo, introdotto a Roma alla metà del I secolo a.C (Fig. 5).⁴⁰

Il dipinto inedito (Fig. 6), con gli *Episodi della vita di Santa Caterina da Siena* (56,5x39,5 cm) – di proprietà della GOMP (Giacometti Old Master Paintings, Roma) – rappresenta uno degli esemplari più interessanti di pittura su alabastro cotognino finora rinvenuti, anche per il discreto formato e la qualità pittorica, che a buon diritto consente di riferirlo alla mano di Carlo Saraceni, di cui già si conoscono dipinti di gusto raffinatissimo, su tavola e rame, secondo una tradizione nordica che il pittore dovette presumibilmente apprendere a Venezia, prima di giungere a Roma nel 1598.

L'alabastro lasciato a vista offre al pittore la possibilità di scompartire la scena in tre diversi episodi, focalizzati nei punti di maggiore presenza di venature: l'assistenza che la Santa offre a una lebbrosa nella parte inferiore; il bacio della ferita del costato di Cristo nella parte centrale; la Santa nella Gloria Celeste in alto.

Non ci sono elementi spaziali o prospettici concreti, l'unico accenno alla tridimensionalità è nella figura di Santa Caterina che "affonda" il piede destro nella nuvola nell'episodio centrale e nello sgabello in primo piano. Nel complesso, infatti, le figure sembrano fluttuare in una dimensione celestiale, e la componente spirituale viene rafforzata dal colore intenso dell'alabastro, ancora in perfette condizioni conservative.

Le dimensioni dell'opera suggeriscono l'ipotesi che in origine fosse destinata ad una cappella privata, o ad una piccola chiesa, dove poteva trovare posto come pala d'altare.

Esistono altre differenti tipologie di alabastro: il fiorito o alabastro di Volterra, una particolare specie gessosa traslucida a grana molto fine e dalla tessitura isotropa, macchiata, zonata, o venata. La sua notevole varietà sul piano estetico è dovuta alla presenza di banchi evaporitici in cui s'intercalano molti materiali detritici sia in senso orizzontale che verticale. Veniva cavata nel complesso neoaustro-toscano suddiviso in cinque gruppi di terreni, presso Castellina Marittima nella zona del torrente Marmolaio e nei dintorni di Volterra.

Sugli alabastrini di Volterra sempre Del Riccio li descrive: «(...) bianchi ed ulivigni, che si cavano appresso Volterra, son teneri, pigliano gran lustro, si trovano pezzi di saldezze ragionevoli e si lavorano con gran facilità»⁴¹.

⁴⁰ PIERI 1964, pp. 25-26. BELLI 1842, p. 177; DELLE PIETRE ANTICHE 1845 (2001), p. 130; GNOLI 1971, pp. 186-187; GNOLI 1988, pp. 215-218; MARCHEI 1989, pp. 140-141.

⁴¹ DEL RICCIO 1597 (1979), cap. XCI.



Figura 5: Rubens, seguace di, *Conversione di San Paolo*, XVII sec., olio su alabastro, 27x37 cm. Collezione Giulini, Milano. Stato conservativo buono.

La sua facile lavorabilità è garantita dalla capacità di assorbire in modo uniforme i liquidi, proprio grazie alla presenza di minerali come il gesso od il solfato di calcio anidro, un fattore che può averne favorito l'utilizzo come supporto per la pittura.

La sua scarsa attitudine a resistere all'azione degli agenti atmosferici esterni ne ha da sempre privilegiato l'impiego per decorazioni di interni; tra i difetti vanno ricordati quelli che nel gergo tecnico dei cavaatori vengono definite "mandorle" o "mandragole" (concentrazioni eccessive nelle venature dei composti di ferro), gli "specchi d'asino" (grossi cristalli sfaldati che pregiudicano l'omogeneità della massa) e le "case" (screpolature e fenditure interne)⁴².

⁴² In PIERI 1952. Anche in: www.italithos.uniroma3.it/scheda7.php?ID=11



Figura 6: Carlo Saraceni (attr. a), *Episodi della vita di Santa Caterina da Siena*, olio su alabastro egiziano, 56,5x39,5 cm. Giacometti Old Master Paintings, Roma. Stato conservativo ottimo.

1.7. LE PIETRE DURE E IL LAPISLAZZULO

«Le pietre dure son materia che vi si intaglia drento ogni sorta di lavoro, e per quelle si conserva più l'antichità e le memorie, che in altra materia, come s'è visto ne' porfidi e ne' diaspri, e ne' cammei, e nelle altre sorte di pietre durissime, le quali, quando sono alle ripe del mare o nelli solinghi scogli, reggono a tutte le percosse dell'acque, de' venti, e degli altri accidenti della fortuna e del tempo; che tale si potrebbe dire del duca nostro, che, per cosa che segua avversa nella sua azioni dei governi, con la costanza e la virtù dell'animo suo resiste e risolve con temperanza a ogni pericolosissimo accidente»⁴³.

È evidente che in questo passo le pietre dure ed i materiali lapidei in genere, accostati da Giorgio Vasari alla figura del sovrano de' Medici, vengano esaltate – oltre che per le caratteristiche intrinseche di lavorabilità e per la possibilità di adoperarle in ogni sorta di lavoro artistico, specialmente ad intarsio – per una eternità e nobiltà insita nella materia⁴⁴.

Più o meno negli stessi anni, nello stabilire i criteri delle perfette proporzioni nell'arte del disegno, Vincenzo Danti descrive le finalità delle pietre dure e la loro riconoscibilità rispetto alle altre cose della natura: «Il fine principale di tutte le pietre è propriamente l'essere dure e colorite: dure, perch'el le sieno permanenti; e colorite, perché si riconosca l'una sorte dall'altra (...) E non ha dubbio alcuno che, quanto più è lustrante e colorita sarà alcuna pietra, tanto più sarà bella nel genere suo. Adunque nella durezza e nel colore apparisce la bellezza delle pietre di questo genere solido. E se la durezza e colorita è il fine a che è fatta la pietra, ogni volta che più dure e colorite saranno, meglio conseguiranno il fine loro nelle specie che si trovano»⁴⁵. Ricompare dunque il binomio estetico-conservativo che caratterizza la considerazione nei confronti delle pietre come frutto della varietà e bellezza della natura, una varietà ed una bellezza che molti pittori tenteranno di emulare per avvicinare la propria arte alla perfezione.

Agostino del Riccio, oltre ad una catalogazione puntuale dei marmi, dei calcari o misti, offre un'ampia campionatura delle pietre dure – diaspri, coralli, gioie, diamanti, perle, smeraldi, zaffiri, rubini, topazi, ametiste, cristalli, coralli, lapislazzuli, agate, alabastri e calcedoni – con una descrizione sul modo di lavorarle e lustrarle⁴⁶.

I **diaspri** sono variopinti aggregati di quarzo, tutti opachi, molto resistenti e compatti, che assumono una intensa lucentezza se lucidati; i pigmenti sono a base di idrossidi di ferro e manganese. I diaspri mostrano dall'aspetto una frattura irregolare nella massa, scheggiata ed opaca. I principali giacimenti sono in India e Russia, ma possono essere rintracciati anche in Egitto, Germania e Sicilia⁴⁷.

Del Riccio li distingue in orientali, italici (diaspri Toscani e Siciliani) o dalla Corsica⁴⁸. Faustino Corsi (1845) sostiene che questi marmi abbondassero nelle cave

⁴³ VASARI 1568 (1882), p. 39

⁴⁴ Per una analisi sulla rinascita della passione per le pietre dure in epoca moderna e sugli sviluppi del commesso marmoreo tra Cinquecento e Seicento in Italia si rimanda alla I parte di questo lavoro.

⁴⁵ DANTI 1567 (1960).

⁴⁶ Naturalmente la fonte cinquecentesca è stata utilizzata tenendo conto esclusivamente delle pietre dure adoperate come supporti per la pittura.

⁴⁷ FONTANA 1994, pp. 124-125.

⁴⁸ DEL RICCIO 1597 (1979).



Figura 7: Ambito francese del XVII sec. (?), *Educazione della Vergine*, olio su agata, ovale, 11x8 cm. Collezione Giulini, Milano. Stato conservativo buono.

siciliane di Taormina⁴⁹.

Il diaspro viene spesso citato negli inventari delle collezioni del XVI e XVII secolo, come supporto di piccole scenette dipinte da artisti nordici o fiamminghi, come i due ovali su diaspro rinvenuti nell'inventario della collezione Borghese, riconducibili alla maniera di Adam Elsheimer, raffiguranti *La lotta di Giacobbe con l'angelo* e *Lot e le figlie che fuggono da Sodoma*, già citati dal Manilli nel 1650: «Gli altri due quadretti di diaspro, dove è dipinta, in uno la lotta di Giacobbe con l'Angelo e nell'altro, l'Incendio di Sodoma, sono d'un Pittore Fiammingo». L'inventario del 1693 ripete: «di due quadretti dipinti in diaspro in uno l'Angelo con 4 figure con l'Incendio di Sodoma, nell'altro la lotta di Giacobbe con l'Angelo, alti un palmo in circa con cornice d'avorio e nera con rabeschi dorati, e molti ne mancano del N ... Incerti»⁵⁰.

L'**ametista** è una varietà di quarzo colorata in viola con qualche riflesso rossastro, in antichità proveniente dalle regioni orientali o dalla Germania, da cui, come racconta il Del Riccio si cavavano i pezzi più grandi. È stata adoperata anche in pittura, ne esistono testimonianze alla Staatliche Gemaldegalerie di Dresda dove si conserva una *Lapidazione di Santo Stefano* (24,5x32,5) di Alessandro Turchi, oppure diversi esemplari del XVII secolo nella collezione Giulini a Milano (Fig. 13)⁵¹.

Il **calcedonio** è un minerale dalla struttura cripto cristallina, presenta le fibrille di quarzo in insiemi paralleli, immerse in una matrice silicea. Il materiale è più poroso del quarzo stesso, fattore che gli permette di avere un maggiore assorbimento di coloranti. Si può trovare sia in rocce magmatiche che sedimentarie, possiede una discreta resistenza potendo oltretutto, se lavorata, assumere una lucentezza cerosa⁵². Del Riccio gli dedica l'ultimo capitolo della sua opera, ricordandone il colore pallido tendente al bianco ed i

⁴⁹ DELLE PIETRE ANTICHE 1845 (2001), p. 84. Per approfondimenti BELLANCA 1969 e MONTANA-GAGLIARDO BRIUCCIA 1998.

⁵⁰ L'attribuzione alla cerchia dell'Elsheimer è del Longhi: OPERE IN MOSAICO 1971, p. 39.

⁵¹ RINALDI 1990, p. 236; Per un approfondimento sugli esemplari si rimanda a PIETRA DIPINTA 2000-2001.

⁵² FONTANA 1994, p. 126.

principali luoghi di estrazione, Germania ed Etiopia⁵³.

Appartenenti alla classe dei calcedoni sono le agate e gli onici, celebri per colorazioni che possono passare dal beige all'azzurrognolo, arancio, rossiccio e bruno (Figg. 3 e 4)⁵⁴.

Del Riccio riteneva la Sicilia terra particolarmente fertile di agate, di cui i mecenati della penisola italica potevano servirsi insieme a quelle importate dall'Oriente, dall'Egitto, Cipro o dalla Boemia.

Fu particolarmente ricco di decorazione ad intarsio di pietre preziose il tavolino commissionato dall'imperatore Rodolfo di Boemia nel 1597, che il Del Riccio si sofferma a descrivere.

Ma l'agata ha avuto altri svariati utilizzi, non soltanto per motivi estetici o perché soda e facilmente lavorabile, ma per le sue proprietà simboliche come così bene riferito da Del Riccio: «Queste così belle e vezzose pietre hanno virtù di scaricare i veleni, legate in su le carni, o vero trite e ridotte in fine polvere e prese col vino: anco giovano a guardarle, posciaché fortificano la vista ed ancora si deve dir che smorzano la sete (...)». Facilmente lucidata mediante l'ausilio dello smeriglio, poteva essere ridotta in sottili lastre che, attaccate con una mistura su basi in lavagna, servivano per la decorazione di tavolini di pietre commesse, oppure ad adornare cibori, altari e reliquiari⁵⁵.

Su **agata** si conoscono numerosi dipinti – naturalmente caratterizzati da dimensioni ridotte e da una pittura minuta e preziosa – di artisti anche celebri come Antonio Tempesta (*Passaggio del Mar Rosso*, 38x55,8 cm, Museo di Belle Arti, Budapest), Johan Konig (*Giudizio Finale*, 1632 ca., 43x35,5 cm, Gabinetto di Gustavo-Adolfo, Uppsala, *Passaggio del Mar Rosso*, 1632 ca., 43x35,5 cm, Gabinetto di Gustavo-Adolfo, Uppsala), Jacques Stella (*Assunzione della Vergine*, 1624 ca., Altare Collegiata, Pastrana, Guadalajara), o di pittori di scuola francese (Figg. 7-8)⁵⁶.

Indubbiamente la pietra preziosa più utilizzata nella produzione artistica ad intarsio tra Cinquecento e Seicento è il **lapislazzulo**, un silicato solfifero di alluminio, sodio e calcio.

Si tratta di una roccia metamorfica dura, composta da lazurite, calcite, pirite, oltre a minerali accessori come la flogopite, sodalite, plagioclasti, wollastonite, scapolite, afghanite. Ha lucentezza vitreo-ceroide, una colorazione prevalente blu, con lievi venature di calcite bianca e granuli di pirite simili a oro⁵⁷.

Se tritata può essere adoperata come pigmento (blu oltremare), sebbene gli altissimi costi di reperimento ed acquisto – per il fatto d'esser ricavata dall'oro – ne abbiano limitato l'impiego a pochi pittori e la richiesta ai mecenati più facoltosi.

Del Riccio asserisce che il lapislazzulo provenisse dall'Armenia, fatto raccogliere in grandi quantità dai Medici, in particolar modo da Francesco I per la decorazione della

⁵³ DEL RICCIO 1597 (1979).

⁵⁴ FONTANA 1994, pp. 131-132.

⁵⁵ In DEL RICCIO 1597 (1979).

⁵⁶ RINALDI 1990, p. 238; Per approfondimenti si rimanda a PIETRA DIPINTA 2000-2001.

⁵⁷ FONTANA 1994, p. 167.



Figura 8: Ambito francese del XVII sec. (?), *Immacolata con Bambino e angeli*, agata e diaspro (lastrina di lavagna sul retro), 18x12 cm. Collezione Giulini, Milano. Stato conservativo discreto.

Tribuna agli Uffizi⁵⁸.

Vincenzo Scamozzi così lo descrive: «(...) hà il color del Cielo, e però è detto ceruleo con le nubi biache, e pietra opaca, e non trasparente: mà di molta durezza; onde riceue bellissimo pulimento, e lustro; hà per entro alcune venette, e puntini del color dell'oro: resiste al foco, e per la sua bellezza, e chiamata celeste e stellata». Sulla sua provenienza: «Dioscoride dice, che nasce nelle minere del Rame in Cipro, e di esse habbiamo veduto vasi, e coppo di assai conueneuole grandezza, lauorati con grandissima maestria, e de' suoi fragmenti se ne fa color azurro finissimo oltre marino»⁵⁹.

Recenti studi hanno evidenziato una provenienza prevalentemente Afgana (Badakshan) del lapislazzulo, sebbene sia stata riscontrata anche in Russia (Siberia), Cile, Tagikistan (Pamir), o addirittura in Italia, (alto Lazio fino alla Campania), presente in contesti vulcanici che non si possono definire veri e propri giacimenti; infatti gli episodi sporadici di ritrovamento

non hanno di conseguenza prodotto estrazioni per fini ornamentali e artistici⁶⁰.

L'importanza della presenza della lazurite per determinare la qualità del supporto è testimoniata dalla serie di quadretti di piccolo formato appartenenti alla collezione Di Castro (Figg. 9-12): gli ovali con l'*Annunciazione* (Ambito dell'Italia centrale, XVI sec., 6x9 cm) e la *Chiamata di San Pietro* (Ambito romano, prima metà del XVII sec., 11,4x9,2 cm), il quadretto con la *Natività* (Ambito dell'Italia Centrale, XVII sec., 8,25x6,35 cm) e il tondo (inedito) con l'*Estasi di Santa Chiara* (Ambito romano, seconda metà del XVII sec., 16,8 cm di diam.), dimostrano anche come tali oggetti fossero destinati alla devozione privata di una committenza di alto rango⁶¹.

⁵⁸ In DEL RICCIO 1597 (1979).

⁵⁹ SCAMOZZI 1615, p. 193.

⁶⁰ PARODI 2015. PRATESI-LO GIUDICE-RE-ANGELICI 2015.

⁶¹ COLLOMB in LAPISLAZZULI 2015, pp. 344, 349. Appartenenti alla stessa collezione il *San Giovanni* (Ambito dell'Italia centrale, prima metà del XVII secolo, olio su lapislazzulo, ovale, cm 11,4x8,8) e il *San Girolamo* (Ambito romano, metà del XVII sec., olio su lapislazzuli, ovale, cm 6,2x4,9): LAPIS LAZZULI 2013.

Per concludere va spesa qualche parola su una pietra che è stata utilizzata come supporto per dipingere in pochissime occasioni; si tratta della cosiddetta "avventurina", una varietà di calcedonio (quarzo) traslucido in aggregati granulari caratterizzata da una colorazione lucida, quasi trasparente che la rende molto simile al vetro. Ha una colorazione tendente dal marroncino al rosso chiaro, proviene dalla Russia e dalle Indie. Due esempi conosciuti di pitture su pietra avventurina sono l'*Adorazione dei Pastori* di Pietro da Cortona del Prado di Madrid (olio su avventurina e ardesia, 1658 ca., 51x40 cm), ed un medaglione con l'immagine di *Santa Teresa di Gesù* di piccolissime dimensioni (7,4x5,6 cm) del Museo delle arti Decorative di Madrid⁶².



Figura 9: Ambito romano, seconda metà del XVII sec., *Estasi di Santa Chiara*, olio su lapislazzuli, diam. 16,8 cm (senza cornice). Collezione Alberto Di Castro, Roma. Stato conservativo buono.

⁶² CENALMOR BRUQUETAS-MORA SANCHEZ 2008, pp. 23-33.



Figura 10: Ambito Romano della prima metà del XVII sec., *Chiamata di San Pietro*, olio su lapislazzuli, 11,4x9,3 cm (senza cornice). Collezione Alberto Di Castro, Roma. Stato conservativo buono.

Figura 11: Ambito dell'Italia centrale, seconda metà del XVI sec., *Annunciazione*, olio su lapislazzuli, 6x9 cm (senza cornice). Collezione Alberto Di Castro, Roma. Stato conservativo buono.



Figura 12: Ambito dell'Italia centrale, metà del XVII sec.. *Natività*, olio su lapislazzuli, 8,25x6,35 cm (senza cornice). Collezione Alberto Di Castro, Roma. Stato conservativo buono

CAPITOLO SECONDO

La circolazione delle pietre tra XVI e XVII secolo in Italia

Firenze, a partire dalla seconda metà del Cinquecento, grazie al mecenatismo dei Medici, diventerà uno dei principali poli di smistamento di pietre e materiali lapidei destinati soprattutto ai cantieri di Palazzo Vecchio, degli Uffizi e di San Lorenzo. Nel territorio del Granducato si assiste alla nascita di nuovi siti di estrazione di marmi bianchi, marmi bigi (impiegati per gli stipi e gli architravi delle porte delle abitazioni) oppure dei cosiddetti mischi, che per la varietà delle venature e dei colori erano particolarmente richiesti per la decorazione di interni e per l'intarsio⁶³.

La pietra più diffusa in pittura a partire dal terzo decennio del Cinquecento è l'ardesia: questa poteva essere reperita a Roma, presente in parte nelle antiche vestigia dei monumenti emersi di volta in volta dagli scavi archeologici, oppure era fatta arrivare direttamente da Genova, dove dopo l'estrazione veniva imbarcata su grosse navi deputate al trasporto delle merci. Dal porto ligure partivano anche pezzi di marmo proveniente da Carrara, grezzo o già lavorato, destinati ai cantieri di città italiane e europee⁶⁴.

Uno dei maggiori artefici della diffusione della lavagna in pittura, sulla scorta delle prime sperimentazioni romane di Sebastiano del Piombo, fu Giorgio Vasari, che era interessato soprattutto alle proprietà conservative della pietra.

L'analisi della corrispondenza intessuta dallo storico aretino con mecenati, scalpellini, scrittori, artisti e consulenti – conservata nell'Archivio Spinelli di Arezzo, pubblicata dai Frey in diverse edizioni tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento – è fondamentale per la ricostruzione degli spostamenti e delle richieste del materiale. Sono molto numerosi, ad esempio, gli scambi epistolari che Vasari intrattenne con Giovanni Caccini – personaggio non ancora ben noto agli studi – in merito all'ordinazione ed al trasporto di marmi ed ardesie alla volta di Pisa, città che durante gli anni Sessanta del Cinquecento divenne un polo di smistamento delle merci nel Granducato di primaria

⁶³ SCAMOZZI 1615, p. 187: «Fiorenza si serve da molte parti de' marmi, e misti fini, così de' suoi proprij del paese, come etiando d'altrove condotti per via d'arno, ò su le carra, e si possono dir quelli di Cerbara il quale si cava a Marmorara nel Senese, e si tiene quasi simile à quello di Carrara. I marmi bianchi, che si cavano al monte di San Giuliano in quello di Pisa, tiene dell'Alberese. Hanno il marmo di Pietra santa del quale alle volte in certe occasioni se ne servono per statue: & altre cose delicate, e parimente servono del marmo di Seravezza, in quello di pietra Santa, e Căpiglia del quale si possono servire per far lavori di quadro, si come de' marmi bianchissimi, e finissimi, e lattati se ne servono per statue, & intagli de' fogliami, & altre simili delicatezze. I marmi biggi, cioè non molto bianchi, e tendenti al bruno servono per ornamenti di Porte, e simili altre cose. De' mischi, e congelati di diversi colori insieme, 'e de' rossi', e de' altri ne hanno qualcheduno come il Cipiolaceo, ò separtinaceo, verde, scuro, e chiaro, con gialli, e neri, e bianchi per dentro, il Cipollino per color di sale è sonoro, e meschiato di colori. Hanno anco del serpentino verde alquanto scureto, e per dentro alcune crocette giallette: de' granniti vi hanno il biggio, e verdiccio, e quello rossiccio, bruno, con bianchi, e rossi per dentro. Del Porfido del color del fegato fresco; mà più oscuro, e molto tenero, se ne ritrova nella maremma di Siena».

PIETRE COLORATE 2000.

⁶⁴ SANTAMARIA 2004, pp. 28-39.

importanza. Qui, infatti, i materiali provenienti da Genova e dalla Sardegna venivano caricati sui navicelli, delle imbarcazioni dalla forma affusolata, per essere trasportati attraverso l'Arno direttamente a Firenze.

Nel carteggio vasariano vengono spesso citati i navicellai, ed i continui carichi e scarichi di materiale. Ad esempio, in una missiva del 13 maggio 1564 inviata dal Vasari al Caccini, si fa riferimento a pagamenti di lastre di pietra, forse lavagna, di cui erano responsabili alcuni pittori⁶⁵. Successivamente è documentato un primo pagamento il 20 maggio 1564 riguardo alla richiesta di lastre di lavagna per la decorazione del salone dei Cinquecento del Palazzo della Signoria: «Essi riceuto le 101 lastre ben condizionate, ecetto che quella che avevi consegnato per magagnata, che era rotta, et s'ordinerà al Dipositario o a chi vorrà la somma, che i danari del costo vi sieno rimborsati, che stasera l'ho detto a Tanai de' Medici e gli ho dato la lettera che scrivete delli marmi che son costi»⁶⁶.

Il traffico dei materiali lapidei tra Cinquecento e Seicento, a causa dell'ingente peso dei carichi, è quindi quasi esclusivamente effettuato per mare; le pietre venivano portate in centri di smistamento strategico che ne garantivano poi l'invio nell'entroterra col trasporto fluviale⁶⁷. Sicuramente il successo della politica di importazione di materiali per l'arte va attribuito non soltanto alla grande disponibilità economica dei finanziatori delle spedizioni (da altri continenti o dalla Liguria, dalla Corsica e dalla Sicilia), ma anche ad una rete commerciale già efficiente. Vasari a tal proposito descrive gli sforzi di Cosimo de' Medici per agevolare l'esportazione del calcare alberese nelle città toscane: «A Seravezza ancora in più luoghi et a Campiglia si cavano alcuni marmi che sono, per la maggior parte, bonissimi per lavoro di quadro e ragionevoli ancora alcuna volta per statue; et in quel di Pisa, al monte a S. Giuliano, si cava similmente una sorte di marmo bianco che tiene d'alberese, e di questo è incrostato di fuori il Duomo et il Camposanto di Pisa (...). E perché già si conducevano i detti marmi del monte a S. Giuliano in Pisa con qualche incomodo e sesa, oggi, avendo il duca Cosimo, così per sanare il paese come per agevolare il condurre i detti marmi et altre pietre che si cavano di que' monti, messo in

⁶⁵ FREY 1940 (1982), pp. 81-83. «Sonsi ricevuti i dua pezzi di marmi, del che assai vi ringrazio con molto obbligo appresso, et gli navicellai sono stati satisfatti della fatica loro conforme al desiderio vostro. Circa delle lastre ho piacere che l'abbiate cariche gli pezzi 24 in su navicelli et il restante che gli vogliate caricare (...). De l'altre lastre, che dite che sono costi, non vi posso dare avviso, per fino non veggo il saggio. Circa de' danari di dette lastre, donde hanno a uscire, bisogna parlarne a Sua Eccellenza, perché l'assegnamento, che è qui, il Depositario per contratto obbligo a maestro Bernardo, a maestro Batista e a' pittori, che non si può alterare. Imperò n'ho scritto dua parole a Sua Eccellenza, che parlandoli vi dovera risolvere donde si hanno da cavare. Harò ben caro che la Signoria Vostra, come sono arivati i navicellai, faccia caricare quelli altri dua pezzi di marmi, acciò, mentre che l'acque servano, si conduchino al porto, per non avere aspettar poi questo settembre che venghino le nuove acque per condurli, perché ci importa troppo»: si noti come nell'ultima parte della lettera Vasari faccia riferimento ad aspetti pratici di trasporto marittimo e fluviale, quando parla della necessità di caricare subito i marmi e condurli al porto prima che le secche estive costringano a rimandare la navigazione a settembre. COLLOMB 2009, pp. 387-393. CASABURO 2012, pp. 105-119, pp. 109-110.

⁶⁶ FREY 1940 (1982), pp. 83-84. Per la ricca documentazione sulla realizzazione dei quadri su ardesia del salone dei Cinquecento si rimanda a: ALLEGRI-CECCHI 1980, p. 373.

⁶⁷ Anche Roma possedeva un porto adeguatamente attrezzato collegato alla città dal Tevere, attraverso il quale c'era la possibilità di trasferire le merci.

canale diritto il fiume d'Osoli et altre molte acque che sorgeano in que' piani con danno del paese, si potranno agevolmente per lo detto canale condurre i marmi, o lavorati o in altro modo, con piccolissima spesa e con grandissimo utile di quella città (...)»⁶⁸. L'importanza della cava di marmi mischi vicino Pisa viene evidenziata anche da Del Riccio, che sottolinea la facilità di trasportare i pezzi cavati fino a Firenze tramite l'Arno: «è cava comoda, può venir per acqua i suoi marmi in fino a Pisa e di Pisa vanno per Arno fin a Firenze»⁶⁹.

È con il cantiere inaugurato dal granduca Ferdinando I de' Medici per la realizzazione della cappella dei Principi a San Lorenzo che si dà avvio a nuove campagne di ricerca nell'entroterra toscano di siti di estrazione di materiali da porre in opera⁷⁰.

La necessità di sfruttamento intensivo ed esclusivo dei giacimenti del Granducato indusse nel 1602 lo stesso Ferdinando ad emanare un decreto che vietava la raccolta, il traffico e la vendita illecita, l'esportazione al di fuori dello Stato o addirittura la distruzione stessa delle pietre: tale provvedimento si configura come un primo vero e proprio tentativo di regolamentazione dell'attività estrattiva attraverso leggi statali: «Volendo Sua Altezza Serenissima provvedere che dalli Stati Suoi non si estragghino pietre dure che ricevino pulimento, acciò se ne possa avere per ornamenti di Chiese e Cappelle ad honore di Dio (...)». Si comanda che: «dalli Vicariati di Scarperia, Fiorenzuola, di quello di Palazzuolo, dalla Potesteria di Barga, Commessariato di Volterra, Vicariato di Certaldo, et altri luoghi di montagna dello Stato dove sono, si trovano, o in avvenire si troveranno miniere di pietre dure da pulimento, come Diaspri, Agate, Calcedoni, Ametiste trasparenti, colorite o simili, non ardisca persona alcuna di qualsivoglia stato, grado o conditione (...) romperle, spezzarle con martelli o altro qual si voglia istrumento per portarle fuori dallo Stato». Inoltre si proibisce: «ad ogni persona di qualsivoglia stato, grado e conditione, il donare, vendere, contrattare, trasferire di luogo a luogo, ancor drento alli Stati della prefata Sua Altezza serenissima esistenti senza licenza»⁷¹.

Gli scalpellini al servizio del granduca si spostavano anche in altre parti d'Italia alla ricerca delle pietre, nel veronese, modenese, parmense, vicino Lucca. Ad inizio Seicento è infatti documentata la provenienza di diaspri dalla Sicilia, marmi da Carrara, alabastri da Siena e da Volterra, pietre bianche e nere dalla Valcamonica⁷².

Una fonte per il reperimento di materiali lapidei erano i semplicisti, accademici medicei impegnati nella raccolta di piante medicinali e di oggetti della natura destinati alle raccolte degli orti botanici. Negli inventari del Giardino dei Semplici di Pisa, istituito nel 1543, è già registrata la presenza di moltissimi minerali come ametiste, calcedoni, lapislazzuli, cristalli di rocca, coralli, diaspri. Queste pietre provenivano anche da Barga,

⁶⁸ VASARI (1550-1568) 1966, I (testo), pp. 46-47.

⁶⁹ DEL RICCIO 1597 (1979), cap. XC.

⁷⁰ Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), Guardaroba Medicea 187, c. 24: doc. del 13 settembre 1596. COLLEZIONISMO MEDICEO 2002 (II), p. 499. Sulla cappella dei Principi si rimanda a: CAPPELLA PRINCIPI 1979; CRESTI 1988, pp. 62-74; BUTTERS 2002, pp. 77-88; CHASTEL 2004, pp. 61-83; PRAZ 2004, pp. 84-86; VACCARO 2009, pp. 126-133.

⁷¹ COLLEZIONISMO MEDICEO 2002 (II), pp. 579-580.

⁷² ASF, Mediceo del Principato 3, c. 125v, ASF, Guardaroba Medicea 192, c. 148; ASF, Mediceo del Principato 19, c. 106; ASF, Guardaroba Medicea 192, c. 105r. Anche in GUARRACCINO 2009, pp. 17-18. Sull'alabastro di Volterra: PIERI 1952.

nello Stato mediceo, dove esistevano cave di diaspro da cui Francesco Mazzeranghi recuperò pregevoli esemplari che inviò a Firenze⁷³. Marmi colorati, alabastri italiani ed orientali (africani ed indiani), diaspri dalla Corsica e dalla Sicilia, ardesia dalla Liguria e alberese dai dintorni di Firenze, sono le specie litiche più richieste dalla committenza medicea, la quale instaura una ricca corrispondenza con inviati, scalpellini, artisti e cavaatori in tutta l'Italia, incaricati della ricerca di esemplari sempre più rari e particolari⁷⁴. Ferdinando farà pervenire a Firenze pietre preziose addirittura dall'America meridionale e dalle Indie. Una testimonianza delle richieste oltreoceano è conservata all'Archivio di Stato di Firenze: si tratta delle corrispondenze del granduca con il Vicerè della Nuova Spagna don Luis II de Velasco e con il cardinale di Siviglia Rodrigo de Castro Osorio, a cui Ferdinando confida in una missiva del 24 maggio 1597 di voler erigere: «una cappella in honor di Dio et desiderando ornarla di varie sorte di pietre delle più pretiose e rare». La necessità di procurarsi gemme e alabastri spinse Ferdinando a mandare in Oriente i propri incaricati allo scopo di instaurare nuove relazioni commerciali finalizzate alla raccolta – come nel caso di Francesco Carletti – oppure addirittura ad inviare nelle Indie dei campioni di riferimento per avere esemplari di maggiori dimensioni: «mi favorisse di farmene haver in particolar alcuni pezzi, et più grandi che sia possibile conforme alla piccola pietrina che io mando nell'incluso foglio per mostra»⁷⁵.

Per accogliere le pietre importate, a partire dal 1598, fu posto Alessandro Pieroni alla guida dell'ufficio della Fabbrica di Livorno, istituito nel 1576 per la lavorazione dei minerali destinati alla costruzione della città. Con Ferdinando il porto di Livorno venne a tale scopo ampliato, diventando un punto di snodo cruciale dei traffici medicei in tutto il mondo e, per volere del granduca, una delle più rinomate piazze di commercio di tutta la Toscana. Nell'inventario delle fabbriche di Livorno del 1600 è annotata la costruzione dei cosiddetti “stanconi dei Diaspri” (allogati di fianco alla chiesa di Santa Barbara, nell'edificio costruito come “ospedale delle donne”): queste pietre, secondo il Guarnieri, provenivano dalla Sicilia, «ma i più belli e di maggior pregio dall'America del Sud e più precisamente dal Brasile»⁷⁶.

A Firenze dalla fine del Cinquecento sopraggiunsero materiali anche dalla Corsica, dove fu creato nel 1593 un cantiere di estrazione del diaspro guidato da Bernardo Gaffurri, che sarà poi incaricato nel 1600 di dirigere la fabbrica di Livorno.

Un territorio ricco di specie litiche fu proprio la Sicilia: qui furono compiute vere e

⁷³ GUARRACCINO 2009, p. 19. ASF, Guardaroba Medicea 202: «In questo libro con il nome debbio si terrà conto inventario delle pietre tenere e dure tenuto in mano di Cosimo Latini (...) della galleria di S.A.S.». Si tratta di un inventario di pietre dure della Galleria dei lavori, che va dal 1597 al 1620.

Sembra che i lapislazzuli e le ametiste, così come i coralli, venissero acquistati o barattati con altre pietre preziose, per la manifesta difficoltà di reperire cave simili nelle vicinanze.

⁷⁴ ASF, Guardaroba Medicea, filza 245, c. 4: Notizia sulla scoperta di una cava di diaspri rossi, da cui «si caveranno le colonne per la cappella e gran parte delle cornice». Questa era localizzata nella zona di Barga, in Garfagnana (Lettera del 6 agosto 1606 di un certo “Vincenzio Guigni”).

⁷⁵ ASF, Mediceo del Principato 292, c. 14v; ASF, Mediceo del Principato 881, c. 4; ASF, Mediceo del Principato 70, c. 23. Anche in GUARRACCINO 2009, p. 15. GUARNIERI 1911, p. 58. La ricca documentazione sulla corrispondenza del sovrano permette di ricostruire in buona parte i traffici dei materiali a cavallo fra il XVI ed il XVII secolo, che prevedevano rotte anche dall'Oriente, dall'Africa Settentrionale o dal Nord Europa, oppure dalla stessa penisola italiana (Sicilia soprattutto) e dalla Corsica.

⁷⁶ GUARNIERI 1911, p. 39.



Figura 13: Pittore ignoto del XVII sec., *Annunciazione*, olio su ametista, 11,5x14 cm; Collezione Giulini, Milano.

Figura 14: particolare da cui si evince l'impennatura dell'ametista, con il fissaggio sul retro di due lastre di ardesia, di diverso spessore.

proprie missioni esplorative, in particolar modo per la ricerca di diaspri neri, raccolti in gran numero tra 1604 e 1608 da Michele Coppini detto il Piattellino ed Orazio Cangi e portati a Livorno per via mare. Questa fino alla metà del Seicento resterà, per la posizione strategica e la ricchezza dei giacimenti, un punto di scalo significativo per il commercio mediterraneo. In tal senso un ruolo di primissimo piano sarà rivestito dai tre porti principali di Messina, Palermo e Trapani⁷⁷.

Altri materiali lapidei provennero pure dall'entroterra toscano – le cave dei dintorni di Prato, nella zona di Volterra e nelle montagne di Lucca, venivano fatte funzionare a pieno regime – e dalla Sardegna, dove furono allestiti degli appositi laboratori per la lavorazione delle pietre tenere o dei marmi bianchi e neri cavati in zona⁷⁸.

Le pietre importate nel granducato che arrivavano a Pisa, depositate nell'Arsenale, venivano spianate, lustrate e commesse: qui veniva prodotto lo smeriglio, una polvere abrasiva durissima usato per il taglio e la lucidatura di molti tipi di pietra⁷⁹.

⁷⁷ D'ANGELO 1997, pp. 71-110.

⁷⁸ Tra 1605 e 1608 è registrato l'afflusso costante di granito dalla Corsica: ASF, Fabbriche Medicee 92, cc. 141v e sg.; GUARRACCINO 2009, p. 34. ASF, Guardaroba Medicea 246, cc. 3 e sg.

⁷⁹ GUARRACCINO 2009, p. 37. «In prima come le pietre per via di ferri o seghe son ben spianate, o vero siano arruolate sopra ad altre pietre, come usano i lustratori oggidì in Firenze, che conducono a sì gran bellezza le pietre, che vi si può specchiar dentro tanto son belle. Un altro modo che si tiene a Firenze a spianar pietre è questo, che prima adoperano una pietra dura spugnosa, che se ne trovano molti pezzi intorno a Firenze nei monti vicini alla bellissima villa di Pratolino (...); dopo questa ci sono alcuni che



Figura 15: Pittore ignoto (Stampa dal Barocci?), *Sacra Famiglia*, pittura su pietra (lavica?), 22,5x17 cm; Collezione Giulini, Milano

Figura 16: particolare del retro.

È interessante rilevare, infine, la diffusione di una particolare tecnica praticata per la protezione ed il trasporto dei marmi e delle lastre di pietra più pregiate e delicate, detta "impannatura" (Fig. 14), consistente nel rivestimento dal retro con lastre di lavagna – una soluzione adoperata anche durante l'Ottocento per la protezione dei dipinti murali pompeiani ed ercolanensi – che sembrerebbe provare l'esistenza di attività di importazione del materiale dalla Liguria anche solo per questi scopi⁸⁰.

adoperano una seconda pietra, che si cava a Santa Margherita a Montici, nelle ville de' signori Capponi, che è pietra ruvida. La terza pietra che si adopera si cava in Camerata a Fiesole, che è pietra gialliccia. Nel quarto luogo gli danno la pomice che fa una pelle morbida e viene a levarli tutti i graffi e la pietra rimane molto pulita, che si ha a lustrare. Quinto si dà il lustro alle pietre, con poltiglia bagnata con acqua ordinaria, mediante certe pietre stacciate che siano di piombo, aggravandole su dette pietre (...). Sesto, si piglia certi strufi sodi fatti di canape e strofinano le pietre sode con poltiglia un poco bagnata, tanto che detta spoltiglia quasi si consumi. Settimo, tengono un cencio pulito e con un altro cencio a uso di strofinaccio gli danno il tripolo in polvere, che è un gesso giallo, ed insieme tolgano un poco d'acqua arzente o acqua forte e strofinano dette pietre, così le pietre vengono a pigliar il bellissimo lustro. Ottavo, ci è dei lustratori che per ultimo danno alle pietre un poco di stagno abbruciato, ridotto in polvere fina insieme con un poco d'acqua arzente. Potrei dire che le pietre durissime, come sono i diaspri e simili pietre, segate che sono e spianate, si dà loro il bellissimo lustro su la ruota di piombo, insieme con acqua di pozzo e smeriglio; e questo è il miglior lustro che si dia ed è tanto bello che in dette pietre vi si specchia dentro e mantiene detto lustro; e si debbe avvertire che quanto son più dure le pietre e sode tanto miglior lustro pigliano». In DEL RICCIO 1597 (1979), cap. XCVII, *Modo di lustrar varie pietre*.

⁸⁰ ASF, Fabbriche Medicee 104, c. 144.

PARTE TERZA

DIFFUSIONE

CAPITOLO PRIMO

I dipinti su pietra a Roma tra Cinquecento e Seicento

1.1. DALLA GRANDE PALA D'ALTARE AI DIPINTI DI FORMATO RIDOTTO

Sono pressoché inesistenti testimonianze di pitture eseguite su ardesia o lavagna a Roma prima del Cinquecento, se si eccettua la piccola lastra dipinta ad intonaco e tempera con l'immagine della *Madonna* situata nella chiesa di Santa Maria in Via (I metà del XIII secolo), in assoluto uno degli esemplari finora rinvenuti fra i più antichi che siano stati realizzati su questo supporto.

La produzione di pittura su pietra a Roma durante il Cinquecento, inaugurata da Sebastiano del Piombo dopo il Sacco nel 1527, è caratterizzata da un momento di particolare successo: lastre di lavagna o peperino – unite tra loro a formare un'unica superficie su cui dipingere – di alabastro, lapislazzulo, paragone, calcare alberese, diaspro, possono essere riferite a due differenti tipologie di produzione, a seconda che siano destinate, anche per il formato monumentale, all'ambito pubblico, oppure, di più ridotte dimensioni, alla devozione privata¹.

Oltre al Luciani, anche Tiziano è stato artefice di dipinti ad olio su pietra, un *Ecce Homo* su ardesia che risale al 1547, e *l'Addolorata a mani aperte* del 1554 su lastra di marmo. Entrambe le opere furono inviate a Carlo V, oggi sono conservate al Museo del Prado².

A Roma il massimo momento di sviluppo del dipingere su pietra si verificherà verso la metà del Cinquecento, grazie alla propaganda religiosa dei papi, già da tempo radicata nell'ideologia spirituale ed artistica del Rinascimento italiano. Un ruolo rappresentativo di fondamentale importanza viene esercitato dall'architettura e dalla pittura monumentale, nell'ornamentazione di chiese come Santa Maria della Consolazione, Santa Maria Maggiore o Santa Maria del Popolo³.

La pala diviene, anche in una logica decorativa dell'insieme architettonico, un elemento chiave per la decorazione dell'altare, subendo una svolta decisiva grazie a Raffaello, che fa della collocazione nel contesto architettonico, della composizione e del contenuto, fattori determinanti per la sua progettazione⁴.

¹ A Sebastiano del Piombo, artista d'origine veneziana trapiantato a Roma, le fonti ascrivono il merito di aver riproposto l'antica tecnica; tuttavia sembra che, da quanto riportato da alcuni documenti d'archivio, una *Madonna* «grande di pietra negra» di Andrea del Sarto, mai rinvenuta – un tempo conservata nella casa dei conti Bentivoglio a Bologna – sia contemporanea o forse addirittura precedente al *Ritratto di Baccio Valori* del Luciani. FERNETTI 2010, p. 57.

² VALCANOVER 1978, pp. 117 e 123; RINALDI 1990, p. 224; FERNETTI 2010, p. 56.

³ VOSS 1994, p. 271.

⁴ Nei primi decenni del Cinquecento si assiste a rappresentazioni ancora legate allo schema quattrocentesco della *Glorificazione*, che richiede, con la semplice riunione dei Santi intorno alla *Madonna*, al Crocifisso o all'episodio centrale, una struttura architettonica simmetrica, in cui la migliore collocazione possibile è sull'altare maggiore. In una fase successiva si sviluppa la pala di soggetto storico in stile

Un importante protagonista della pittura romana alla metà del secolo fu Francesco Salviati, che partecipò all'ambiente colto e raffinato creato dai Farnese, realizzando prima gli affreschi di Palazzo Grimani a Venezia, poi quelli per la cappella del Pallio al Palazzo della Cancelleria, dove realizza pure la pala d'altare su ardesia con la *Natività* (1540 ca.)⁵. La scelta del pittore di impiegare supporti lapidei dovette essere sicuramente incoraggiata da Sebastiano del Piombo, di cui ultimò la *Nascita della Vergine* nella cappella Chigi a Santa Maria del Popolo a partire dal 1547⁶.

Del pittore si conosce inoltre un *Ritratto di Scultore* conservato oggi al Musée Fabre di Montpellier su ardesia (68x51 cm, ovale), in passato attribuito proprio al Luciani: si tratta di un'opera singolare per il rilievo dato alla piccola statua sorretta dal personaggio – il cui modello è conservato oggi a Casa Buonarroti – e per i riflessi stilistici indubbiamente michelangioleschi. La figura dello scultore è da riferire ad uno degli amici del Salviati che frequentava la sua cerchia, ed è probabilmente identificabile, scartata l'ipotesi di un autoritratto, proprio con un artista o letterato del tempo⁷.

Alla metà del secolo, anche sulla scorta della diffusione della conoscenza della tecnica, favorita da Giorgio Vasari nella sua prima edizione delle *Vite* (1550), numerosi artisti si servivano dell'ardesia per la realizzazione di quadri da collocare nelle cappelle delle chiese, per soddisfare principalmente le richieste delle ricche famiglie aristocratiche romane⁸. Uno di questi è Marcello Venusti, fortemente debitore nei confronti della cultura leonardesca e grande sperimentatore, come dimostra il corpus della sua produzione, che presenta anche dipinti su rame, lavagna e addirittura carta⁹. Nella cappella Mutini a Sant'Agostino, ad esempio, realizza la *Santa Caterina* ad olio su ardesia, ed i due Santi *Lorenzo* e *Stefano* negli scomparti laterali su carta applicata su ardesia, una delle rare testimonianze di tale tecnica finora conosciute¹⁰.

Nella seconda metà del secolo Ludovico I De Torres commissiona una cappella, poi intitolata a San Giovanni Battista, all'interno della chiesa di Santa Caterina dei Funari, facendo realizzare all'artista lombardo i dipinti con le storie del Santo (1573 ca.)¹¹. Il pittore è artefice anche di un grande dipinto su lavagna con l'immagine di *San Giacomo*

monumentale, più adatta alle pareti nelle sale di rappresentanza dei palazzi. VOSS 1994, pp. 36-37.

⁵ I Farnese avevano appoggiato l'Accademia dei Virtuosi, coordinata da Claudio Tolomei, interessata agli studi matematici, tra cui Vitruvio, e letterari: SBARAGLI 1939; CALI 1987, pp. 16-17.

⁶ Il disegno del Salviati oggi alla Graphische Sammlung Albertina di Vienna, esposto in mostra a Roma e Parigi nel 1998, riproduce proprio il dipinto della cappella: C. MONBEIG GOGUEL in FRANCESCO SALVIATI 1998, pp. 132-133.

⁷ HIRST 1998, pp. 226-227. Appartenente al Salviati è inoltre il *Ritratto di Annibale Caro* della collezione Marco Grassi di New York, su marmo (COSTAMAGNA 1998, pp. 47 e 49).

⁸ VASARI 1550 (1986), pp. 70-71.

⁹ RUSSO 1990, pp. 1-26.

¹⁰ RUSSO 1990, pp. 4-5, figg. 3, 4, 5; FERNETTI 2010, p. 55. Nelle Gallerie Fiorentine a Palazzo Pitti è conservato un dipinto di Jakob Buechoffer, costituito da pergamena applicata su ardesia, raffigurante una copia della *Battaglia delle Amazzoni* di Rubens (Inv. 1890 n. 842): CASCIU 2003, pp. 104-105.

¹¹ I dipinti in questione raffigurano: la *Predica del Battista*, la *Nascita del Battista*, la *Visitazione* e due *Profeti*. Russo 1990, p. 13 e tavv. II e III. Sulla parete sinistra della cappella è conservato il ritratto del committente, realizzato dallo stesso Venusti su supporto di ardesia. Schede OA a cura di S. Zizzi, nn. 00254987, 00254988, 00254989, 00254990, 00254991, Soprintendenza SPSAE e per il Polo Museale della città di Roma, Ufficio Catalogo.

Maggiore (220x142 cm) nella cappella Salviati o Lante della Rovere a Santa Maria sopra Minerva, nello stesso periodo in cui era impegnato nella decorazione della cappella Capranica, quindi tra 1570 e 1580 all'incirca¹².

Sempre a Santa Caterina dei Funari un altro artista manierista, Girolamo Muziano detto Girolamo da Brescia, dipinge tra 1568 e 1571 cinque quadri su ardesia per la cappella della Pietà, commissionatagli dall'abate Filippo Ruiz, raffiguranti la *Deposizione di Cristo* (pala d'altare, 280x158 cm ca.), *Cristo che guarisce il cieco* (parete sinistra, 180x110 cm ca.), *Cristo che guarisce il paralitico alla piscina di Bethesda* (parete destra, 180x110 cm ca.), un *San Giovanni Evangelista* (in alto nella parete sinistra), e un *San Matteo* (in alto nella parete destra)¹³.

Muziano giunse a Roma nel 1549, portando con sé il bagaglio culturale ed artistico acquisito sulle opere bresciane del Savoldo e di circa sette anni di soggiorno a Venezia; nella cappella Ruiz – dopo aver raggiunto una piena consapevolezza nel linguaggio degli esiti poetici formali michelangioleschi e della austera spiritualità di Sebastiano del Piombo, che lo portano a realizzare una pittura, intorno agli anni Cinquanta, equilibrata e solenne – vi è un ritorno al mondo padano, evidente sia nel trattamento dei corpi, meno robusti e monumentali ma più allungati (a parte gli Evangelisti ed i Profeti), sia nell'accostamento di colori dalle tonalità più calde e brillanti¹⁴.

La lavagna sembra essere un supporto particolarmente gradito anche a Giovanni de' Vecchi, famoso affrescatore, che per la singolarità del proprio stile non può essere con certezza riferito ad alcuna scuola pittorica specifica¹⁵. I suoi due dipinti più celebri con il *San Girolamo penitente* e la *Processione della Madonna Annunciata* sono entrambi collocati nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli. Il primo (260x160 cm) ad olio su lavagna, realizzato tra 1572 e 1573 su commissione di Mario Delfini per l'altare della cappella di famiglia (oggi cappella di San Bonaventura), è stato coperto nel 1875 da un quadro di Franz von Rohden, trafugato poi qualche decennio fa. La critica è più o meno concorde nel riferirlo al de' Vecchi su basi stilistiche, mentre gli ultimi restauri, in cui sono state rimosse le spesse ridipinture ottocentesche, hanno smentito che allo stesso pittore sia imputabile anche la decorazione ad affresco della volta¹⁶.

Il secondo dipinto più tardo e ridotto nel formato (94x84 cm), che dovrebbe appartenere all'ultima attività del de' Vecchi, raffigura la processione fatta al tempo di Gregorio Magno durante la pestilenza¹⁷.

¹² TITI 1674-1763 (1987), p. 91; VENTURI 1933, p. 494; QUADRI ROMANI 1979, pp. 39-41; RUSSO 1990, p. 12, e tav. I. Alfredo Marchionne Gunter sostiene che si tratti di un affresco: MARCHIONNE GUNTER 1996, pp. 24-39, in part. p. 35.

¹³ SABATINE 1992, pp. 129-140. TOSINI 2008, pp. 360-364. I dipinti nel catino absidale sono ad olio su rame.

¹⁴ TOSINI 2008, pp. 41-83; 175-186. PIAZZA 2010, pp. 59-68, in part. p. 68.

¹⁵ Viene criticato dal Voss che sulla pala col San Sebastiano a Sant'Andrea della Valle scrive: «nonostante si ricerchi un certo effetto di colori e di chiaroscuro, il risultato è quello di un dipinto piuttosto inespressivo e opaco in entrambi gli aspetti» (VOSS 1994, p. 329).

¹⁶ Già citato in ROLI 1965 (A), pp. 45-56, in part. p. 49. La Heidman propende per una datazione della pala tra il 1571 e il 1572, il Pinelli più verso il 1573: HEIDEMAN 1982, p. 126; PINELLI 1977, pp. 50-51, 56. TOSINI 1994, p. 304.

¹⁷ Il dipinto, ad olio su lavagna, è osservabile sul pilastro dell'arco trionfale del transetto destro della chiesa. CARTA-RUSSO 1988, p. 143. In passato è stato confuso come un olio su muro: ROLI 1965 (B), p. 326.

Resta ancora qualche dubbio invece in merito alla *Pietà* Cirimbelli (fine anni Ottanta, inizio anni Novanta) della Gemäldegalerie di Dresda, che Patrizia Tosini ha riferito al pittore¹⁸.

Nel Seicento il fenomeno del dipingere quadri di soggetto religioso su supporti lapidei tende ad affievolirsi, vivendo nella straordinaria campagna di lavori in occasione del Giubileo del 1600 per la Basilica di San Pietro e nei dipinti di Rubens alla Vallicella gli ultimi importanti segnali di vitalità.

A tal proposito occorre ricordare la serie di dipinti su ardesia di Lavinia Fontana conservati nella chiesa di Santa Maria della Pace, eseguiti per Gaspare Rivaldi prima di morire, pertanto collocabili tra 1611 e 1614 e ascrivibili alla sua ultima attività romana¹⁹. Si tratta di figure di Sante (*Santa Chiara*, *Sant'Agnese*, *Santa Caterina* e *Santa Cecilia*) – tradizionalmente attribuite alla pittrice già dal Mancini e dal Baglione – poste sui pilastri laterali presso l'altare, che versano oggi in un precario stato conservativo²⁰.

Un'opera molto ben conservata, probabilmente eseguita su un'unica lastra di ardesia, è il *Cristo morto sorretto da un angelo con San Francesco in preghiera* di Paolo Piazza: in origine commissionato da Francesco Rustici per Palazzo Borghese, oggi si trova nella sala dei Trionfi dell'appartamento dei Conservatori in Campidoglio, firmato e datato 1614. Anche per il formato resta un episodio unico nel suo genere, richiamando problematiche legate allo sviluppo dello stile, delle tecniche esecutive ed ai significati simbolici connessi con la decorazione del palazzo. Presumibilmente durante il soggiorno alla corte di Rodolfo II d'Asburgo di Praga (1601-1608) maturò la suggestione del pittore nei confronti di materiali lapidei durevoli in eterno come l'ardesia; sulle scelte stilistiche che intraprese, invece, sicuramente influirono le ricerche dei pittori veneti di fine Cinquecento e le nuove istanze luministiche caravaggesche²¹.

I fratelli Zuccari, Taddeo e Federico, dominano il periodo del manierismo romano, essendo tra l'altro artefici di grandi pale d'altare create dall'unione di più lastre di lavagna. Taddeo, ad esempio, esegue la *Conversione di San Paolo* in una delle cappelle della

La Heideman lo data fra 1603 e 1604, ricostruendone le vicende legate alla sepoltura dei Salomonii, una famiglia legata al de' Vecchi da almeno un decennio, visto che Francesco Salomonio era stato nominato dall'artista perito nell'acquisto del terreno di Giovan Battista Cirimbelli: HEIDEMAN 1988, pp. 51-63.

Alla scuola del de' Vecchi sarebbe ascrivibile il quadro su ardesia (100,5x52 cm ca.) con la *Madonna con Bambino tra San Benedetto e San Bernardo* del chiostro dell'Abbazia delle tre Fontane, il quale ha subito numerosi ritocchi pittorici nella figura della Vergine, in particolare nel viso, nelle mani e nella veste: PINELLI 1977, pp. 51 e 56; SCHWAGER 1982, pp. 407-408.

¹⁸ TOSINI 1994, pp. 321-322. Sull'attività di Giovanni de' Vecchi si veda più di recente TOSINI 2008, pp. 85-92.

¹⁹ FORTUNATI 1998, pp. 29-30.

²⁰ MANCINI 1623-24 (1956), p. 235; BAGLIONE 1649 (1924), p. 144. BOSCHETTO 1948, pp. 109-146, in part. p. 145. FORTUNATI 1998, p. 30. La descrizione più esaustiva dei quattro dipinti si trova in: CANTARO 1989, pp. 216-219. Nel catalogo della Cantaro sono attribuiti alla pittrice anche il ritratto del committente Gaspare Rivaldi e della moglie Ortensia Mazziotta, entrambi su rame, un tipo di materiale, a dispetto dell'ardesia, già più volte adoperato dall'artista. Tra le opere riferibili dubitosamente a Lavinia compare anche una *Visione di Santa Caterina*, attualmente in collezione Giuliani: in un'asta curata da Christie's ch'ebbe luogo a Londra nel 1981 fu restituita alla pittrice, anche se il Marinelli è più propenso ad ascriverla alla maniera veneta di Antonio Vassillacchi: S. MARINELLI in PIETRA DIPINTA 2000-2001, p. 110.

²¹ DA PORTOGRUARO 1936. CECCHINELLI 2000, pp. 3-10; CRISPO 2004, pp. 47-50; PANCHERI 2003, pp. 43-50; TANZI 2001, pp. 151-158; FUMAGALLI 2002, pp. 215-217.



Figura 1: Federico Zuccari, *Conversione di San Paolo*, 1563, olio su ardesia, 400x260 cm, chiesa di San Marcello al Corso, Roma.

© 2016. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze.

chiesa di San Marcello al Corso (Fig. 1): un lavoro che si evidenzia per l'eleganza nella resa dei movimenti e l'interessante effetto cromatico, riferibile alla fase matura dell'attività del pittore, dopo che aveva già dato prova delle sue qualità decorative negli affreschi del Palazzo di Caprarola – affidatigli dai Farnese, di cui si avvale anche della collaborazione di allievi – o della sala Regia in Vaticano. La presenza dei segni delle committiture delle undici lastre della pala è esemplificativa dello schema di assemblaggio operato dal pittore e dagli artigiani che collaborarono nel lavoro, che per raggiungere il formato desiderato (400x260 cm) si servono di pezzi più grandi e pesanti nella parte centrale, invece, per ragioni di equilibrio statico, ne usano di più lunghi e sottili nella parte alta²². Il dipinto, che presentava numerosi problemi di distacchi della pellicola pittorica, soprattutto in basso, ed un generale degrado delle mestiche originarie, è stato restaurato nel 1863 e nel 1965. Le operazioni di quest'ultimo intervento hanno previsto il consolidamento mediante iniezioni di colle e resine sintetiche più resistenti all'umidità ambientale, la pulitura della superficie pittorica ed un'abbondante ridipintura delle parti lacunose²³.

Allo stesso Taddeo fu affidata da Alessandro Farnese la pala con l'*Incoronazione di Maria Vergine* per l'altare maggiore della chiesa di San Lorenzo in Damaso: i documenti d'archivio certificano di fatto i pagamenti di diciassette «lastre quadre di lavagnia» acquistate tramite Stefano Dosio, di azzurro oltremarino, ordinato dallo Zuccari in persona, e dello scalpellino Marcantonio Buzzi per la lisciatura e messa su muro delle lastre²⁴. Come riferisce il Baglione, dopo la morte di Taddeo nel 1566, l'opera sarà ultimata, se non addirittura eseguita quasi nella sua completezza, dal fratello Federico, già attivo nel 1564 per i Grimani a San Francesco delle Vigne a Venezia, dove dipinse una *Adorazione dei Magi* ad olio su sei lastre di marmo.

In questo esemplare la disposizione spaziale è ariosa ed il vivace colorito sembra essere influenzato dalla rivisitazione dei maestri veneziani. Successivamente Federico, assunta una certa dimestichezza nella pittura su supporti lapidei, realizza per il Duomo di Orvieto il *Miracolo del cieco nato* su arenaria ed il *Miracolo del figlio della vedova di Naim*

²² «Per la partita dunque di Federigo, seguì Taddeo di lavorare a fresco tutta quella state nella cappella di San Marcello; per la quale, fece finalmente nella tavola a olio la Conversione di San Paolo»: VASARI 1550-1568, V (testo), p. 565. In realtà la tavola descritta da Vasari non è su legno, come il gergo tecnico dell'aretino starebbe ad indicare, ma su ardesia. La tecnica utilizzata da Taddeo in effetti potrebbe tradire qualsiasi osservatore esperto, fuorviando la corretta individuazione del supporto solo dall'osservazione dal fronte. La pala fu iniziata nel 1560 ca.: ACIDINI LUCHINAT 1998, p. 62. ALOISI 1995, pp. 52-63. Il riconoscimento dei segni delle giunture è avvenuto esclusivamente attraverso un'osservazione a luce radente del dipinto da parte dello scrivente.

²³ Per il restauro ottocentesco si veda: Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Ministero dei lavori pubblici, b. 374, f. 12 (anno 1863). Il restauro del 1965 è stato diretto da Luigi Salerno, della Soprintendenza ai Monumenti di Roma: SALERNO 1965 (A), pp. 116-117. Negli stessi anni è stata restaurata anche la pala di Daniele da Volterra nella cappella Ricci a San Pietro in Montorio: SALERNO 1965 (B), pp. 117-118. CASABURO 2012, p. 108.

²⁴ Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASN), Archivio Farnesiano, busta 2092, cc. 13 e 166; oltretutto è interessante rilevare il pagamento di una provvigione allo Zuccari (c. 116 dello stesso fondo) relativa ai mesi di gennaio fino ad agosto, che dimostra come il pittore venisse regolarmente pagato dai Farnese per i lavori di pittura e stucco della tribuna della chiesa.

La pala, che soffriva di uno stato conservativo pessimo, dopo una serie di difficoltà per il reperimento di fondi, è stata restaurata tra 1863 e 1864 dal pittore Luigi Scalzi (ASR, Ministero dei lavori pubblici, b. 374, f. 19). CASABURO 2012, p. 108.

su nove lastre di ardesia, che lo terranno impegnato presumibilmente fino al 1572²⁵. In questo caso si evince un certo schematismo manieristico nella resa dei gruppi di figure, che sembrano risentire dei modelli decorativi raffaelleschi precedenti²⁶. È invece più tarda (1595 ca.) l'esecuzione del *Cristo confortato dalla Veronica* nella cappella Olgiati a Santa Prassede all'Esquilino, lo stesso periodo in cui il Cavalier d'Arpino esegue gli affreschi della volta e della parete: una pala che, di più ridotte dimensioni rispetto a quella di San Lorenzo in Damaso (250x166 cm), replica l'omonimo soggetto dipinto nel retablo della chiesa dell'Escorial, dove si recò a lavorare tra 1585 e 1588²⁷.

Nel Seicento Giovan Battista Ricci da Novara realizza a Roma una pala d'altare per la chiesa di Santa Maria del Carmelo alla Traspontina su più lastre di ardesia. L'opera, commissionata nel 1612 da Enrico Silvio D'Asti – priore generale dell'Ordine Carmelitano – per l'altare della cappella di Sant'Angelo (entrando, la quinta sulla sinistra), rappresenta il momento culminante dell'intero ciclo sulla vita del Santo²⁸.

Da un punto di vista compositivo la scena si sviluppa secondo due gruppi di personaggi: nella parte alta Sant'Angelo intento a predicare da un pulpito, con il cataro Berengario dietro di lui in procinto di colpirlo con la lama di un pugnale; a destra l'angelo che gli porge una corona e la palma del martirio; nella parte bassa il gruppo di personaggi, che raccolti ad ascoltare le parole del Santo mostrano agitazione, sorpresa e sgomento per ciò che sta per accadere.

La prima attribuzione del ciclo della Traspontina al Ricci è di Giovanni Baglione, che nella brevissima menzione della cappella indica i dipinti murali ma non specifica il supporto utilizzato per la pala, descritta solo come «quadro ad olio colorito»²⁹. L'omissione del biografo, molto attento a segnalare le tecniche e i materiali della pittura, può essere giustificata dalle caratteristiche estetiche dell'opera, tanto simile ad un dipinto su tavola da generare talvolta confusione nelle descrizioni delle fonti. Le lastre di ardesia – in numero di tre, desumibili dai due estesi segni delle commettiture, una all'altezza dell'angelo carmelitano, l'altra a partire dalla spalla dell'uomo nell'angolo sulla sinistra – vengono preparate e dipinte proprio come se l'artista si trovasse di fronte ad un supporto in legno o tela, con un'imprimatura coprente che non lascia trasparire in alcun modo il fondo scuro dell'ardesia.

Il pittore s'era già cimentato molti anni prima su un supporto del genere, lavorando in anni molto precoci della sua attività alle figure di *San Pietro* e *San Paolo* destinate probabilmente in origine alla cappella Cesi a Santa Caterina dei Funari, successivamente trasportate nell'omonima cappella fatta costruire a partire dal 1564 da Federico Cesi nella

²⁵ «(...) colori, e finì la bella tavola dell'altar maggiore in San Lorenzo in Damaso dipinta ad olio sopra le lavagne con quella sua gran maniera»: BAGLIONE 1649 (1924), p. 122. La pala doveva essere in corso di dipintura nel 1567 e nel 1568, fu ultimata da Federico Zuccari intorno al 1569: ACIDINI LUCHINAT 1998, pp. 273-274. CASABURO 2012, p. 109.

²⁶ Come ben evidenziato dal Voss: VOSS 1994, p. 288.

²⁷ BENSI 1996, p. 96. ACIDINI LUCHINAT 1998, p. 180. FERNETTI 2010, p. 55.

²⁸ I restanti episodi della vita di Sant'Angelo Carmelitano sono rappresentati nei dipinti a fresco realizzati dallo stesso Ricci da Novara all'interno della cappella.

²⁹ BAGLIONE 1649 (1924), p. 148. L'attribuzione del Baglione viene successivamente confermata da Filippo Titi (TITI 1674-1763, p. 225), più recentemente dalla Mercalli (MERCALLI 1984, pp. 34-42) e Wiedmann (WIEDMANN 2004, pp. 228-233).

Basilica di Santa Maria Maggiore³⁰.

Dall'analisi delle fonti sembra che la cappella non fosse terminata entro il biennio fra il 1564 ed il 1566, quando cioè Girolamo Siciolante da Sermoneta comincia la pala d'altare con il *Martirio di Santa Caterina* e i due Santi laterali seduti, *San Matteo* e *San Giovanni Evangelista*; ad anni successivi risalgono infatti il rivestimento marmoreo, demolito nel Settecento, e le due figure ad affresco, sempre del Siciolante, databili al 1567³¹. Il Vasari, inoltre, ci informa nell'edizione giuntina delle *Vite* che nel 1566 la lavagna affidata al Siciolante fosse ancora in via di compimento, e diversi documenti successivi, citati dal Colalucci, informano della necessità ancora negli anni 1570-1572 (espressa da Pierdonato Cesi, succeduto ad Angelo Cesi nella gestione della committenza dei lavori di esecuzione, che a sua volta era subentrato a Federico Cesi dopo la sua morte) di trovare un pittore che completasse la cappella, chiedendo proprio al Vasari di aiutarlo nella ricerca. È plausibile quindi che le pitture del Ricci da Novara fossero posteriori al 1572 e, come ci informa il Baglione, che siano state commissionate inizialmente per la chiesa di Santa Caterina dei Funari, ma poi siano state portate definitivamente a Santa Maria Maggiore³². Al Siciolante è attribuita anche la *Madonna con personaggi che implorano il suo aiuto* (80x60 cm) ad olio su ardesia, realizzata per la cappella sotto il patronato di Ludovico Branca dedicata a San Francesco d'Assisi e a Santa Maria delle Grazie nella chiesa romana di San Lorenzo in Lucina, databile al 1578 ca.³³. È su ardesia anche la bellissima pala centinata di Scipione Pulzone con l'*Assunzione della Madonna* (1585 ca.) (550x307 cm), situata sull'altare della cappella Bandini della chiesa di San Silvestro al Quirinale, restaurata pochi anni fa. Citata già da Federico Zeri nel 1957, l'opera è un originale quanto personale esempio del largo sfruttamento che s'è fatto del materiale indipendentemente dalla formazione culturale, dalla qualità della produzione pittorica o dall'orientamento stilistico degli artisti che operarono a Roma nel Cinquecento³⁴.

Chiudono definitivamente la produzione di grandi pale su ardesia per gli altari delle chiese romane i tre dipinti che Rubens realizza in circa sei mesi nel 1608, una pala centrale e due laterali, per l'altare maggiore della chiesa della Vallicella³⁵. Sia in quella centrale, composta da quindici lastre di ardesia, raffigurante la *Madonna della Vallicella adorata dagli angeli* (464x280 cm), che nelle due laterali, di dodici lastre ciascuna, raffiguranti i *Santi Gregorio Magno, Mauro e Papia* (429x263 cm), ed i *Santi Domitilla, Nereo e Achilleo* (428x258 cm), si evincono chiaramente delle impronte stilistiche

³⁰ Per la descrizione della pala alla Traspontina: CASABURO 2012, pp. 116-117.

³¹ Stranamente John Hunter, forse ingannato dalla fonte vasariana, ritiene la pala del Siciolante su tavola; ascrive al pittore da Sermoneta anche i laterali con *San Giovanni Evangelista* e *San Matteo*, mentre i due Santi nella parte inferiore vengono riferiti al Ricci da Novara: HUNTER 1996, pp. 174-177.

³² Già Filippo Titi ricorda la presenza dei Santi dipinti dal Ricci da Novara all'interno della cappella di Santa Maria Maggiore: TITI 1674-1763, p. 141. MELOGRANI 1989, pp. 219-239.

COLALUCCI F. 1994, pp. 113-161. TERMINI 1995, p. 62.

³³ MARINI 1974, pp. 198-203, n. 19; BERTOLDI 1994, pp. 98-99. CASABURO 2012, p. 117.

³⁴ ZERI 1957, pp. 22, 71 e 83; VAUDO 1976, p. 29; CIOFETTA 1999, p. 30; DONÒ 1996 (1997), pp. 17, 62. CASABURO 2012, p. 118. Per approfondimenti sul pittore si veda: ZUCCARI 2015.

³⁵ VASARI 1550-1568, V (testo), p. 93.

veneziane cinquecentesche, riprese da Tiziano, dal Tintoretto e dal Veronese³⁶.

Insieme alla produzione di opere a carattere devozionale nelle chiese romane si assiste alla realizzazione di una serie di ritratti, collocati a coronamento o in prossimità dei monumenti funebri, fatti realizzare soprattutto dai prelati in occasione della propria sepoltura. Qui la scelta del materiale su cui dipingere, soprattutto ardesia o pietra di paragone, acquisisce, così come il marmo delle tombe, dei bassorilievi e delle lapidi commemorative, un valore prettamente simbolico di eternizzazione del personaggio. Come nel caso di Marcello Venusti, artefice in fase matura del ritratto su lavagna (ovale) che corona il monumento funebre fatto realizzare da Alessandro Crivelli intorno al 1571 all'interno del transetto sinistro della chiesa di Santa Maria in Aracoeli³⁷. Il dipinto è inserito in una cornice marmorea scolpita con volute, con l'iscrizione del nome del committente all'epoca cardinale titolare della chiesa, che morirà, come inciso sulla tomba, nel 1574³⁸.

La chiesa di Santa Maria in Aracoeli conserva almeno altre due testimonianze simili, attribuibili ad una bottega romana molto operosa in questo genere di ritratti su ardesia, collocate a coronamento dei due monumenti funebri nella parete sinistra dell'atrio laterale fatti costruire tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento da Teofili Sertorio, di cui uno doveva ospitare la propria sepoltura (*Ritratto di uomo*), l'altro quella della moglie Ortensia Cinquini (*Ritratto di donna*). Le iscrizioni sepolcrali al di sotto degli ovali fanno pensare che le opere siano state realizzate quando i defunti si trovavano ancora in vita³⁹.

Un dipinto di buonissima qualità, sia da un punto di vista pittorico che stilistico, è il ritratto del cardinale Silvio Passerini, che se eseguito prima della morte del committente nel 1529 – come risulta dalla documentazione consultata all'Archivio della Soprintendenza ai Beni Artistici e per il Polo Museale Romano – risulterebbe uno dei primi quadri dipinti ad olio su ardesia nel Cinquecento conosciuti. L'opera, collocata a coronamento del monumento funebre del prelado, nella controfacciata a destra dell'ingresso della chiesa di San Lorenzo in Lucina, è di ambito fiorentino, con ogni probabilità ascrivibile alla cerchia di Pier Francesco Foschi⁴⁰.

Anche maestranze francesi si sono occupate di quadri del genere, come testimonia il ritratto del cardinale Charles d'Angennes de Rambouillet (60x50 cm), già Vescovo di Mans ed eletto cardinale nel 1570, collocato in una delle cappelle della chiesa di San Luigi dei Francesi⁴¹. Il dipinto – dalla inusuale struttura cruciforme, che sostanzialmente denota un discreto stato di conservazione – è probabile sia stato realizzato su tre pezzi di ardesia assemblati fra loro, come dimostrano i due estesi cretti

³⁶ COSTAMAGNA 2005, pp. 14-22.

³⁷ Il dipinto viene attribuito su basi stilistiche da Laura Russo al Venusti, autore del progetto del monumento funebre: RUSSO 1990, pp. 10 e 17, fig. 20.

³⁸ L'autore del monumento è Giacomo del Duca: CARTA-RUSSO 1988, pp. 137-138.

³⁹ Soprattutto il dipinto con il ritratto di Ortensia Cinquini denota uno stato conservativo piuttosto precario.

⁴⁰ Scheda OA della Soprintendenza SPSAE e per il Polo Museale della città di Roma, Ufficio Catalogo, n. 00231184, a cura di A. TOSTI.

⁴¹ L'opera dovrebbe essere successiva al 1587, come rivela l'iscrizione: Scheda OA della Soprintendenza SPSAE e per il Polo Museale della città di Roma, Ufficio Catalogo, n. 00705326, a cura di S. ZIZZI.

longitudinali in prossimità delle parti centinate, una nella zona del copricapo, l'altra in basso, all'altezza del busto del prelato.

Un ovale di Ignoto di fine XVI secolo con uno dei ritratti più antichi eseguito forse dal vivo di San Filippo Neri (esposto in mostra nel 1995), ad olio su lavagna di discrete dimensioni (67,5x48,5 cm), è conservato nel refettorio dei Padri del convento di Santa Maria della Vallicella: il Santo è raffigurato in età avanzata, caratterizzato da una posizione del busto e del viso girato di tre quarti, con il rosario nella mano destra e la berretta in capo. Fu attribuito in passato alla scuola del Pomarancio, riferibile forse all'ultimo decennio del Cinquecento⁴².

Nella cappella Sforza della Basilica di Santa Maria Maggiore, sono conservati due ritratti su ardesia, a coronamento dei rispettivi monumenti funebri a sinistra e a destra della pala d'altare del Sermoneta con l'*Assunzione della Vergine*: il *Ritratto del cardinale Guido Ascanio Sforza* (76x46 cm, 1570-1573 ca.) ed il *Ritratto del cardinale Alessandro Sforza* (76x46 cm, post 1581)⁴³.

Nel Seicento il numero dei ritratti nei monumenti funebri sembra moltiplicarsi, come è possibile osservare a San Lorenzo in Fonte (*Ritratto di Giustino Olivieri*, olio su lavagna, 1633 ca.), a San Giovanni della Pigna (*Ritratto di Gaspare Elia*, olio su lavagna, 1624 ca.), a San Francesco d'Assisi a Ripa Grande (*Ritratto d'Ecclesiastico*, monumento sepolcrale di Cesare Gherardo, olio su lavagna, 1623 ca.), a San Francesco di Paola (*Ritratto di Giorgio Marra*, olio su ardesia, 1681 ca.; *Ritratto di Monsignor Girolamo Rossi*, olio su ardesia, 1687 ca.) o a Sant'Agostino in Campo Marzio, dove sono presenti ben due ritratti ascrivibili al Seicento e due all'Ottocento, a dimostrazione del perdurare di questa tradizione anche a distanza di secoli⁴⁴.

A Sant'Agostino in Campo Marzio sia il *Ritratto del cardinale Gregorio Petrocchini* – titolare della chiesa dal 1587 – nella cappella di Santa Monica (1613, olio su lavagna, ovale, 35x26 cm), che il *Ritratto di Girolamo Ghetti* collocato a coronamento del monumento funebre nella cappella di San Nicola da Tolentino (1646 ca., olio su lavagna, ovale, 37x26 cm), sono riferibili all'ambito di produzione romana, da un punto di vista stilistico caratterizzato da una forte accentuazione dei caratteri psicologici dei personaggi e da una non trascurata descrizione degli abiti, di cui oggi poco si evince a causa di un generale cattivo stato conservativo della pittura⁴⁵.

⁴² BARBIERI 1995, pp. 459-460.

⁴³ I due ritratti furono attribuiti dal Baglione nel 1642 al Sermoneta: «Nella cappella de' Signori Sforza la tavola dell'altare ha di sua mano la Madonna assunta con gli Apostoli a olio figurata, e anche vi sono due ritratti di Cardinali ne' depositi, che stanno da lati di questa cappella». BAGLIONE 1649 (1924), p. 24. HUNTER 1996, pp. 178-181, in part. p. 179.

⁴⁴ I due monumenti a San Francesco di Paola di Monsignor Giorgio Marra e Monsignor Girolamo Rossi sono stati commissionati rispettivamente da Ludovico Valente e Giovanni Carlo Visevero, come indicano le iscrizioni. Da un punto di vista stilistico sono entrambi composti da una grossa lastra marmorea rettangolare iscritta, sostenuta da due peducci pensili ed affiancata da due sottili colonnine dai capitelli compositi. Il ritratto del defunto nella parte alta è incorniciato da volute in parte incise, in parte sagomate. Lo stemma della famiglia è posizionato nella parte bassa del monumento. Schede OA della Soprintendenza SPSAE e per il Polo Museale della città di Roma, Ufficio Catalogo, nn. 00263242 e 00263245, a cura di E. COLELLA.

⁴⁵ L'iscrizione funebre del monumento del cardinale Pedrocchini è interamente riportata in BRECCIA FRATADOCCHI 1979, p. 117; MONTEVECCHI 1985, pp. 124, 141: l'autrice cita l'ovale con il ritratto di Girolamo

La minuzia descrittiva dei tratti fisiognomici dei personaggi o l'intensità dello sguardo sono elementi che troviamo anche a distanza di molti anni nella produzione romana di questo genere, come dimostrano gli altri due ritratti individuati nella stessa chiesa, uno a coronamento del monumento funebre di Agostino Giorgi (1797, olio su lavagna, ovale, 37x28 cm), in cui il personaggio viene in modo alquanto singolare dipinto di profilo, l'altro, molto più tardo, per il monumento funebre di Giuseppe Palermo (1860 ca., olio su ardesia, tondo).

Datati nello stesso periodo, pressappoco negli anni Sessanta dell'Ottocento, anche i ritratti di Angela Caprara e di Filippo e Antonio Neri a San Nicola dei Prefetti, di gusto classicheggiante⁴⁶.

In ultimo va segnalato il monumento funebre di Angelo Maria Montorsi (1620 ca., olio su ardesia, ovale) collocato in una cappellina nella chiesa di San Marcello al Corso. In quest'opera di evince chiaramente la finalità del dipinto a coronamento del sepolcro e la funzione simbolico-sacrale dell'ardesia, impiagata in questo caso sia come supporto del quadro che come fondo della lapide commemorativa⁴⁷.

Che la pietra fosse un elemento estetico caratterizzante del genere ritrattistico, non soltanto romano, è confermato dai numerosi ritrovamenti in collezioni private e musei stranieri: il *Ritratto di Annibale Caro* su marmo della Collezione Marco Grassi di New York attribuito al Salviati, il *Ritratto di giovane* di Alessandro Allori su ardesia del Musée Fabre di Montpellier, il *Ritratto di Bindo Altoviti* del Tavitian di New York di Girolamo da Carpi (sempre su marmo) e il *Ritratto di Baccio Valori* del Pitti, su cui si ritornerà in analisi più avanti, sono solo una parte degli esempi di una produzione ben più vasta, in cui il fondo scuro era preferito per ragioni estetiche, di potenziamento e risalto delle caratteristiche fisiognomiche e psicologiche del personaggio raffigurato⁴⁸.

Ghetti nella cappella di San Nicola da Tolentino a Sant'Agostino, indicandolo però come un olio su rame.

⁴⁶ Schede OA della Soprintendenza SPSAE e per il Polo Museale della città di Roma, Ufficio Catalogo, nn. 00200083, 00200087, 00200090.

⁴⁷ GIGLI 1996, p. 157.

⁴⁸ COSTAMAGNA 1998, pp. 47 e 49.

1.2. IL MITO DELL'ETERNITÀ DELLA MATERIA: I GRANDI QUADRI SU ARDESIA PER LA BASILICA DI SAN PIETRO

In occasione del Giubileo del 1600 papa Clemente VIII Aldobrandini dispose che dietro i piloni che sorreggono la cupola della Basilica di San Pietro venissero posti dei grandi quadri ispirati alla vita del primo Santo Martire della Chiesa. Fu scelta la pietra come supporto, nella convinzione che questa potesse favorire la conservazione delle pitture in un ambiente che già all'epoca poneva problemi di umidità. Nell'ideazione del progetto iconografico e nell'organizzazione del lavoro un ruolo di primissimo piano fu svolto dal cardinale Cesare Baronio, che non a caso scelse pittori, da Domenico Passignano a Cristoforo Roncalli, che avevano già avuto dimestichezza con questo genere di supporto.

Il Pomarancio, infatti, in quegli stessi anni era impegnato anche nella realizzazione di un dipinto su cinque lastre di ardesia unite fra loro con l'*Assunta e i Santi Matteo e Francesco* – destinato alla cappella del piano nobile del Palazzo Antici-Mattei di Giove – di minori dimensioni rispetto alla pala pietrina, forse eseguito con l'aiuto di collaboratori⁴⁹.

Come ci informano le principali fonti seicentesche e settecentesche ed i documenti depositati nell'Archivio Storico della Fabbrica di San Pietro, gli altri artisti impegnati nell'impresa furono Francesco Vanni, Ludovico Cigoli, Giovanni Baglione e Bernardo Castello. Nessuna delle opere è rimasta *in situ* a causa dell'umidità, che già dal Settecento costrinse a trasportarle in ambienti più adatti alla loro conservazione e a sostituirle con copie in mosaico⁵⁰.

La *Storia di Anania e Safira* del Pomarancio (769x427,5 cm), già descritta dal Baglione, viene ricordata nel Settecento da Filippo Titi, dal Sindone e dal Vasi⁵¹. Il Baglione racconta che la storia fu assegnata inizialmente a Tommaso Laureti, che nel 1599 aveva già fatto fissare le lavagne sul muro, anche se non poté proseguire i lavori a causa della morte. Come riferito dal Titi l'opera, terminata nel 1606 – di cui esistono due disegni preparatori, conservati agli Uffizi – nel 1721 si trovava ancora nella Basilica sull'altare dedicato ai Santi Pietro e Andrea, detto "della bugia"; nel 1726 fu rimossa per il proliferare dell'umidità, che aveva prodotto i primi gravi segni di degrado nel supporto e negli strati pittorici, e fu portata nella Tribuna di Santa Maria degli Angeli, dov'è tutt'ora conservata⁵².

⁴⁹ ZANDER 2011, p. 237. La pala del Passignano con la *Crocifissione di San Pietro* viene citata dal Baldinucci: «(...) colori per la cappella Clementina, sopra pietra lavagna, la storia della crocifissione di s. Pietro con assai figure, e una gloria con molti putti: la qual pittura riuscì di tanto gusto dal papa, che, oltre al pattuito onorario, gli donò la croce di cavalier di Cristo» (BALDINUCCI 1681, p. 438. CHIAPPINI DI SORIO 1983, p. 126).

⁵⁰ SAVETTIERI 2000, pp. 339-345.

⁵¹ TITI 1721 (1974), p. 20; SINDONE 1744, p. 93. VASI 1794, p. 244.

⁵² In sua sostituzione fu realizzata una copia in mosaico da Pietro Adami. Il Titi nell'edizione del 1763 della sua opera racconta infatti: «a mano sinistra è l'altare dedicato alli ss. Pietro e Andrea, detto l'altare della bugia, perché v'è espressa la morte di Anania e Safira per aver mentito a S. Pietro, condotta a perfezione dal Roncalli suddetto; ora di mosaico lavorato da Pietro Adami; essendo stato l'originale portato alla Certosa». Le varie edizioni dell'opera del Titi risultano essere una interessante fonte anche per gli altri dipinti della Basilica, di cui si possono ricostruire le vicende conservative durante il Settecento: TITI 1674-

La pala ha avuto due importanti restauri nell'Ottocento: nel 1814 ad opera di Pietro Palmaroli, che per risolvere i problemi di coesione fra le lastre di ardesia applicò dei chiodi di metallo "fatti a sbranca" e ristuccò le commettiture; intorno alla metà del secolo, in cui furono rimosse queste grosse stuccature che si sovrapponevano al colore, furono ristuccate le giunture, ridipinte le parti mancanti e verniciata tutta la superficie dopo una generale pulitura⁵³.

Le fonti e i documenti di archivio citano, inoltre, la pala (oggi ridotta ormai in frammenti) di Ludovico Cigoli con *San Pietro che risana lo storpio* – realizzata a partire dal 1604, ed ultimata definitivamente solo sotto papa Paolo V nel 1607 – che è ancora al suo posto nel 1721 ma risulta già quasi completamente perduta nel 1763, nonostante i tentativi di restauro⁵⁴. La tecnica con cui fu eseguito il dipinto, che come ci informa il nipote di Filippo Baldinucci doveva raggiungere le dimensioni di 720x325 cm, venne criticata dal Passignano: in particolar modo il pittore non gradiva le mestiche utilizzate per unire le lastre, a suo modo di vedere inadeguate poiché non sufficientemente resistenti all'umidità proveniente dal muro. Dopo meno di due secoli (1765) anche questa pala fu sostituita da un'opera in mosaico, realizzata da un disegno di Francesco Mancini⁵⁵. Il Cigoli tra l'altro aveva cominciato nel 1609, senza mai riuscire a portarlo a termine, un altro dipinto su lavagna per l'abbazia di San Paolo Fuori le Mura che, inizialmente gravemente danneggiato dall'umidità, è andato distrutto definitivamente in un incendio del 1823⁵⁶.

Se il grande dipinto del Pomarancio è attualmente osservabile nella tribuna della Basilica di Santa Maria degli Angeli, l'altro sopravvissuto nella sua integrità, la *Caduta di Simon Mago* di Francesco Vanni, è conservato nell'ottagono della Trasfigurazione che sovrasta le adiacenze della cappella Clementina nella Basilica di San Pietro. I documenti di pagamento ci permettono di circoscrivere gli anni in cui il pittore lavorò alla pala (723x427 cm), dipinta su ventiquattro lastre di ardesia dello spessore variabile dai 2,5 ai 6

1763, p. 12. CHIAPPINI DI SORIO 1983, p. 117.

⁵³ Palmaroli completò le operazioni con un restauro pittorico della pala: CORBO 1969, p. 242. Il secondo restauro ottocentesco fu condotto dal pittore Luigi Scalzi: ASR, Ministero dei lavori pubblici, b. 371, c. 3 (anno 1858-59).

⁵⁴ Il primo acconto per il lavoro al Cigoli, di 100 scudi, risale al 3 luglio 1604, il saldo totale è datato 13 febbraio 1607: Archivio Storico della Fabbrica di San Pietro (d'ora in poi ASFSP), vol. 12 (anno 1604), c. 8; vol. 178, cc. 67, 77, 83, 91v; vol. 183, c. 30. L'artista, come racconta il Baglione, ricevuta la commissione dell'opera riuscì solo ad abbozzarla prima di fare ritorno a Firenze; solo dopo 20 mesi ritornò a Roma e la ultimò entro il 1607, dimostrando un significativo cambiamento di stile. BAGLIONE 1649 (1924), pp. 154-155. FARANDA 1986, p. 78.

Sui restauri e la sostituzione della pala si veda TITI 1674-1763, p. 11: «(...) ora è andato male, benché fosse detto in un libro stampato due anni fa, che Giuseppe Montano l'avesse ravvivato con nuovi colori, ma che nondimeno si vede non poco deteriorato, e spogliato in gran parte della sua primiera bellezza (...)».

⁵⁵ «(...) che si come quell'opera era una gioia di quel tempio, così era un grave danno che ella si conducesse a mal termine mediante l'esser le lavagne, sopra le quali è dipinta, commesse con materia la qual rifuorendo sputa fuori qualche umido, dal quale il colorito viene alterato»: BALDINUCCI 1681, p. 58. FARANDA 1986, p. 160. ZANDER 2011, p. 241.

⁵⁶ Il pittore aveva realizzato un altro dipinto su ardesia di piccole dimensioni sempre per San Paolo fuori le mura con *Santa Brigida e il Crocifisso*, anche questo andato distrutto, di cui restano oggi solo alcuni disegni (MATTEOLI 1980, pp. 211-213).

centimetri, applicate sulla parete del pilone bramantesco della Veronica mediante grappe metalliche. Ha subito diversi restauri tra XVII e XVIII secolo per i danni inflitti dall'umidità, e nonostante siano state progettate diverse soluzioni per una sua sostituzione, prima con una copia in mosaico affidata a Charles Trémolière, poi da una tela del Batoni, è rimasta in situ fino al 1921, sostituita infine da un mosaico del Muccioli. Successivamente è finita nei depositi della Reverenda Fabbrica, smontata in pezzi, per poi essere ricostruita ed esposta nella sala D dell'allora Museo Petriano, dove subì i danni provocati dalle infiltrazioni di acque meteoriche. L'ultimo intervento del 1995 ha permesso di dotare ogni singola lastra di un telaio in acciaio inossidabile e ricomporla in una struttura portante di metallo⁵⁷. Non si hanno più notizie invece della pala pietrina di Bernardo Castello che, come ricorda il Baglione, «figurò la storia di s. Pietro, ch'esce dalla barca, per andare a Nostro Signore, con una gloria d'Angioli in alto». A causa del degrado ambientale il soggetto fu rifatto nel giro di pochi anni dal Lanfranco ad affresco, ma anche quest'ultimo venne presto sostituito da un mosaico settecentesco⁵⁸.

Per quanto riguarda la *Resurrezione di Tabita*, il Titi nel 1763 scrive: «Appresso si trova l'altare dedicato a S. Pietro, nel cui quadro avea colorito il cavalier Gio. Baglioni l'istoria della resurrezione di Tabida, ma è andato male». Questo passo dimostra, rispetto a quanto già riferito dallo stesso Titi nel 1721, che in breve tempo la conservazione del dipinto si era aggravata notevolmente⁵⁹. In realtà, da quanto ha scritto Pietro Zander di recente, dovrebbe trattarsi di una pittura ad olio su intonaco, di cui riporta le foto di tre frammenti superstiti con una testa di San Pietro, di un discepolo e due giovani vedove⁶⁰.

Sul secondo altare presso la cappella Clementina, rivolto verso il lato meridionale del pilone di Sant'Andrea, fu posta la *Crocifissione di San Pietro* di Domenico Passignano su più lastre di ardesia, sostituita prima da un cartone eseguito nel 1756-59 da Stefano Pozzi raffigurante la *Trasfigurazione*, poi nel 1768 da un mosaico di Pietro Adami con la derivazione dalla *Morte di Anania e Safira* del Pomarancio. Della pala, già restaurata dal Passignano per i più volte evidenziati problemi di umidità nella Basilica, sopravvive un frammento con *Due figure di giovani* (107x90 cm), esposto in mostra in Vaticano nel 2008, attualmente conservato in uno degli ottagoni della Fabbrica di San Pietro⁶¹.

Se dunque sembra evidente che la scelta dell'ardesia per le pale di San Pietro scaturisse da un criterio conservativo, allora è altrettanto palese – vista la sostituzione nel giro di pochi anni delle opere sopravvissute, di cui oggi si osservano chiaramente i segni del degrado – il fallimento proprio di quei propositi per cui esse furono commissionate.

⁵⁷ Un primo acconto lo ricevette nel 1602: ASFSP, vol. 171, c. 63. Successivi pagamenti sono registrati nel 1603 (vol. 12, cc. 4 e 6) nel 1606 (vol. 12, cc. 15v e 16v), ed un saldo complessivo il 4 dicembre 1606 (vol. 178, c. 87v). Per le notizie sui restauri: BASILICA SAN PIETRO 1995, p. 2. La pala del Vanni è stata esposta nella mostra su San Filippo Neri di Palazzo Venezia a Roma nel 1995: MOSTRA ROMA 1995 (A), pp. 521-523.

⁵⁸ BAGLIONE 1649 (1924), pp. 290-291.

⁵⁹ TITI 1674-1763, p. 10.

⁶⁰ Il Baglione tra 29 ottobre e 23 dicembre 1604 riceve 150 scudi per la storia di Tabita che sta facendo su uno degli altari "delli tabernacoli": ASFSP, vol. 171, c. 95 e vol. 178, cc. 26v, 69v, 84v. Nella sua autobiografia scrive: «(...) operò che gli fusse data a dipingere una tavola grande in s. Pietro nuovo, e facevi la Storia, quando s. Pietro risuscita Tabita con molte figure, assai ricca, e sopra lo stucco a olio espressa»; BAGLIONE 1649 (1924), p. 402. ZANDER 2011, pp. 242-243; GALLO 2002, pp. 27-42.

⁶¹ MAGNIFICENZE VATICANE 2008, p. 35.

1.3. LA PRESENZA DEI QUADRI SU PIETRA NEL COLLEZIONISMO ROMANO

Sebbene a Roma non sia presente, durante il Cinquecento, una vera e propria scuola pittorica specializzata nella realizzazione di quadri su pietra – anche se artisti e committenti si trovano spesso a preferire questo materiale – è possibile, a buon diritto, considerare la città come un crocevia di esperienze collezionistiche orientate dal gusto per gli accordi cromatici e lo sfarzo per i marmi e le pietre preziose, detenendo un netto primato nella produzione di opere, riscontrabili sia dalla rilettura degli inventari che dalla effettiva presenza sul territorio.

Gli inventari delle collezioni romane della prima metà del Seicento sono particolarmente ricchi di informazioni, testimoniando una cospicua diffusione di quadri di piccole dimensioni destinati alla devozione privata.

E' ormai noto che artisti del calibro del Cavalier D'Arpino (*Perseo libera Andromeda*, 22,5x15,5 cm, Saint Louis Art Museum, Inv. n. 1: 2000), Orazio Gentileschi (*Davide medita davanti alla testa di Golia*, olio su lapislazzuli, 1612-15 ca., 25x19 cm, presentato alla Weiss Gallery di Maastricht nel 2013), Guido Reni (*La Sacra Famiglia che contempla il bambino Gesù dormiente*, olio su ardesia, Musée Bargoin di Clermont-Ferrand, Inv. 2541), e forse Domenichino (*Fuga in Egitto*, olio su lapislazzuli, 17x24 cm, Collezione Di Castro, Roma) si siano cimentati su supporti preziosi o semi-preziosi di piccolo formato⁶².

Riccardo Lattuada ha recentemente attribuito due dipinti su pietra con l'*Annunciazione* (olio su alabastro, 50x39 cm) e la *Caduta degli Angeli ribelli* (olio su alabastro, 49,4x39,4 cm) – entrambi in collezioni private – a Orazio Gentileschi, confortando la propria ipotesi con una serie di confronti stilistici assolutamente originali. Il pittore avrebbe appreso la tecnica del dipingere in scala ridotta nella bottega di Giovan Battista Lomi, proprio a Roma, realizzando una *Madonna che presenta il Bambino a San Francesco* su marmo, già a Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, andata distrutta) e un *Davide che contempla la testa di Golia* su lapislazzulo, emersa nel 2012 nel mercato antiquario⁶³.

Grande impulso all'arricchimento delle raccolte romane verrà dato, inoltre, dallo sviluppo del genere della natura morta e del paesaggio, il cui processo evolutivo inizia – sulla scorta delle istanze antimanieriste ed anticlassiciste di stampo nordico, in cui in parte non è del tutto assente una componente mistico-religiosa – alla metà del Cinquecento, per poi prediligere nel secolo successivo una ricerca più attenta ai progressi scientifici e naturalistici, alle leggi ottiche e alle nuove scoperte⁶⁴.

⁶² MANN 2004; COLLOMB 2015; MUSÉES DE FRANCE 1988, p. 282; S. MASTROFINI in BAROCCO A ROMA 2015, pp. 415-416.

⁶³ LATTUADA 2016, p. 15. Lattuada riporta le fonti storiografiche in cui viene ricordato Orazio Gentileschi come autore di quadri su alabastro. Conferma, inoltre, l'attribuzione a Orazio Gentileschi del dipinto con la *Caduta degli angeli ribelli*, già sostenuta nel 2009 da Erich Schleier e Umberto Giacometti. In precedenza era passato in asta alla Christie's come "Cerchia del Cavalier D'Arpino" (Christie's, Amsterdam, 6-V-2009, lot 13).

⁶⁴ Della ingente quantità di dipinti romani citati dagli inventari solo una piccola percentuale contiene dei riferimenti precisi sulle maestranze pittoriche, circostanza che dimostra, come ben sottolineato da Laura

Una delle figure più interessanti di collezionista è quella del cardinale Alessandro Peretti Montalto, nipote di papa Sisto V. È importante notare nell'*Inventario dei mobili e degli oggetti presenti nel Palazzo Montalto* nel 1591, pubblicato dalla Granata, la presenza di «Un quadro di David e Golia gigante depento in Pietra da doi bande, con il piede di noce. s. 500», molto probabilmente riferibile al grande dipinto di Daniele da Volterra oggi al Louvre⁶⁵.

Nel 1621 viene redatto l'inventario dei beni di Benedetto Giustiniani, dove vengono ricordati alcuni dipinti su alabastro tutti senza autore, a carattere devozionale⁶⁶.

Fanno parte della collezione del cardinale Ludovico Ludovisi – esiste un inventario stilato dopo la sua morte nel 1633 ed un elenco di opere a lui appartenute (1623) – alcuni quadri su pietra nera di paragone di Alessandro Turchi, pittore veronese molto attivo a Roma, e vari quadretti in pietra paesina di Filippo Napoletano⁶⁷.

Uno dei più importanti mecenati tra Cinquecento e Seicento fu Francesco Maria del Monte: nella sua raccolta, dopo la sua morte, si trovavano circa una ventina di dipinti su vari supporti tra cui lavagna, alabastro e lapislazzulo; alcuni di questi quadri saranno acquistati un anno dopo da Francesco Barberini. Tra le opere citate ci sono due quadri in «pietra negra», ossia una «Historia di Giuseppe» e una «Sant'Agata in pregione» riferibili ad Alessandro Turchi, una «Natività in paragone» di Jacopo Bassano, ed uno in calcare alberese di Antonio Tempesta⁶⁸.

Al 1638 risale l'inventario della collezione di Vincenzo Giustiniani esposta nelle sale del palazzo a San Luigi dei Francesi, che presenta opere di artisti importanti come Giovanni Lanfranco, Jacques Stella, ancora Turchi e Tempesta, oltre ad una serie di esemplari di sconosciuti maestri fiamminghi⁶⁹.

Le carte barberiniane presentano una lista di opere autografe di artisti del Cinquecento che avevano dimostrato di avere una certa dimestichezza con supporti in pietra, come Sebastiano del Piombo e Marcello Venusti⁷⁰. Molto interessanti sono anche le annotazioni sullo spostamento delle opere fuori d'Italia, come la *Natività* di Pietro da

Laureati, come venisse data maggiore importanza al soggetto rappresentato rispetto alla qualità dell'esecuzione. LAUREATI 2000 (A), pp. 214-224. CAPPELLETTI 2005-2006, pp. 174-185. DANESI SQUARZINA 1996, pp. 9-75.

⁶⁵ *Inventario e vendita de Mobili ed oggetti esistenti nel Palazzo Montalto*, Archivio Storico Capitolino, Archivio Cardelli, Appendice Savelli, Roma, vol. 29, 1591: in GRANATA 2003, p. 46.

⁶⁶ DANESI SQUARZINA 1995, pp. 369-394.

⁶⁷ L'inventario di Ludovico Ludovisi (1633) è stato pubblicato da Klara Garas nel 1967 (GARAS 1967 (A), pp. 287-289; GARAS 1967 (B), pp. 339-348), invece l'elenco è stato reso noto più di recente da Carolyn H. Wood (WOOD 1992, pp. 515-523).

⁶⁸ LAUREATI 2000 (A).

⁶⁹ Nell'inventario di Vincenzo Giustiniani del 1638, si citano due quadretti piccoli in pietra di paragone di Giovanni Lanfranco, uno con «l'Horazione nell'horto», l'altro con «Christo battuto alla colonna»; una *Storia con Tobia e l'angelo* ed un *Battesimo di Cristo* su pietra di Jacques Stella; una *Conversione di San Paolo* di Antonio Tempesta. Mentre nell'inventario del 1633 compaiono due paesine di Filippo Napoletano. LAUREATI 2000 (A), pp. 222-223.

⁷⁰ Citate nell'inventario di Antonio Barberini, 1644: «245. Ritratto di Clemente 7.o in lavagna di fra Bastiano del Piombo (...) 290. Tondo con la Pietà in lavagna di mano di Marcello». Di Marcello Venusti si cita anche un quadro «sopraporta» in pietra nella collezione di Antonio Barberini (1671) ed un tondo raffigurante una *Pietà* su lavagna (1672): LAUREATI (A) 2000, pp. 215-216.

Cortona su pietra avventurina, data al re di Francia, oppure un quadretto con lo stesso soggetto del Romanelli su lapislazzulo, con cornice di pietra di paragone, donato all'Ambasciatore Straordinario di Spagna nel 1639⁷¹.

Tra gli artisti citati nelle collezioni barberiniane compaiono anche Pier Francesco Mola e Mario de' Fiori, quest'ultimo artefice di composizioni floreali su lavagna e "pietra bianca"⁷². Anche negli inventari Colonna, dalla collezione di Filippo I (1626) a quella di Filippo III (1783), la presenza di dipinti su pietre come la lavagna, l'alabastro, il lapislazzulo, l'agata, il diaspro, il mischio, è molto diffusa⁷³. Gli artisti citati sono nordici come Paul Bril, o italiani, dal Nuzzi al Tassi fino al Brusasorci e Cavedoni⁷⁴.

Paul Bril ad esempio, vero e proprio punto di riferimento per la colonia dei nordici a Roma già dal 1600, è autore di una serie di vedute topografiche di diverse dimensioni e su differenti supporti, in cui in certi casi la preziosità di un supporto lapideo o del rame poteva ritenersi ideale per le visioni serene ed idilliache dei suoi paesaggi⁷⁵.

Sicuramente debitore nei confronti della maniera di Bril, soprattutto nella sua prima fase, Hans Rottenhammer fu autore di quadretti di piccolo formato su rame o pietre nere, come affermava anche Carlo Ridolfi nel 1648: «(...) nel principio del suo operare dipingeva piccioli rametti ai bottegai (...)». Del pittore bavarese sono documentati due quadri su paragone: il primo, finora inedito, raffigura un *Paesaggio notturno con incendio* (*Fuga da Sodoma?*, 21,5x31,3 cm, monogrammato e datato in basso a sinistra "1593/HR"), di proprietà della Giacometti Old Master Paintings di Roma (Figg. 2 e 3); il secondo, *Lot e le figlie* (59,8 x 31 cm, centinato), della collezione Giulini di Milano, denota una maggiore presenza di componenti venete – di Tintoretto e Veronese per intendersi – soprattutto nella policromia accesa e nei personaggi, potendo a buon ragione essere ascritto al secondo soggiorno veneziano tra 1596 e 1606 (il primo è all'incirca nel 1589)⁷⁶.

⁷¹ «un quadretto di p.mi due e mezzo et largo un $\frac{3}{4}$ dipinto sopra a Pietra Venturina la Natività di N.S. dal Ciro Giovane del S. Pietro da Cortona (...); Donato da S. Em.za al ambasciatore Straordinario di Spagna (...) un quadro ottangolo di p.mi 1 $\frac{1}{2}$ incirca con una Natività di N.S. che viene da S. Romanelli dipinto in pietra è parte lapis lazzaro con una cornice di pietra paragone profilato di lapis et argento»: LAUREATI 2000 (A), p. 214. Un altro ottangolo del Romanelli, con *San Francesco che riceve le stimmate*, è citato nell'inventario di Francesco Barberini del 1649, stavolta su alabastro: LAUREATI 2000 (A), p. 215.

⁷² «Un quadro in ottangolo di fiori, dentro ad una canestrella, depinto sopra la pietra di lavagna (...) mano di Mario de' Fiori»; «Un quadro in ottangolo di Fiori dipinto sopra ad una pietra bianca p. 1 $\frac{1}{2}$ p. ogni verso, con cornice fatta a cocchiglia con mascarconcino, sopra tutta dorata, mano di Mario de' Fiori» (*Inventario del principe Maffeo Barberini*, 1686): LAUREATI 2000 (A), pp. 216-217.

⁷³ La raccolta romana dei Colonna, oggi in parte aperta al pubblico, si conserva nel palazzo di piazza Santi Apostoli; grazie al fidecommesso del 1818 divenne inalienabile e perennemente legata alla sua sede originaria: BURANELLI 2005, p. 20. DI MEOLA 2003, pp. 113-125. GOZZANO 2003, pp. 175-185.

⁷⁴ GOZZANO 1996, pp. 139-156. Anche nelle collezioni Colonna compaiono dipinti di Mario de' Fiori, soprattutto vasi di fiori su fondi scuri come la pietra di paragone. Si citano due quadretti con *Marine* ed «un quadro di pietra con diverse figurine nude (...)» di Paul Bril; «Due quadri in pietra di p.mi 2 e 2 l'uno che rappresentano l'Incendio di Troia con cornici dorate» di Agostino Tassi (tutte nell'Inventario di Lorenzo Onorio Colonna). Sul Brusasorci e Cavedoni, inoltre: «Un quadro di misura più piccolo da testa in pietra di paragone rapp.te una Pietà originale d'And.a Brugià Sorci Milanese con sua cornice nera»; «Un quadro in lavagna di due palmi per alto, rappresentante la Seppellizione di Cristo del Cavedone Bolognese». LAUREATI 2000 (A), pp. 220-221.

⁷⁵ CAPPELLETTI 2003, pp. 9-20.

⁷⁶ S. MARINELLI in PIETRA DIPINTA 2000-2001, p. 82.



Figure 2 e 3: Hans Rottenhammer, *Paesaggio notturno con incendio*, olio su paragone, 21,5x31,3 cm (senza cornice). Giacometti Old Master Paintings, Roma.



Figura 4: Leonardo Grazia da Pistoia, *Lucrezia*, 1540-1560; olio su ardesia, 55x43 cm, Galleria Borghese, Roma; Inv. 1959 n. 75.

Il più importante inventario degli oggetti conservati in Palazzo Borghese risalente al 1693 descrive una serie di quadri su pietra in parte ancora esistenti, in parte mai rinvenuti. La rilettura dell'elenco permette di avere un'idea dell'importanza della collezione, arricchitasi di dipinti su lavagna o pietra paesina grazie a Scipione Borghese, che commissionò alcuni fra i pezzi migliori, ancora oggi esposti in museo.

Nella stanza dell'udienza viene descritto un «quadro di due palmi in pietra di lavagna con un Cristo in croce, San Girolamo in ginocchioni che si batte il petto, il leone a piedi la Croce con una testa di morto (...) di frà Bastiano del Piombo», che Paola della Pergola nel catalogo della Borghese del 1959 ascrive a «pittore romano di fine secolo XVI» (olio su lavagna, 44x36 cm). Un altro dipinto su pietra ascritto al Luciani è un

Ritratto di donna: in realtà si tratta di Vittoria Farnese o Livia Colonna (cm 106x58; Inv. 1959, n. 100), un quadro riferibile piuttosto a Jacopino del Conte (1546 ca.). Contrariamente il *Cristo in croce*, citato al n. 417 dell'inventario, sempre su lavagna, non sembra pervenuto⁷⁷.

Nella collezione sono confluiti altri due quadri su ardesia di Jacopino del Conte, un *ritratto di Giulia Gonzaga* (1539 ca., 112x78 cm) andato disperso durante l'ultimo conflitto mondiale (Inv. 1959, n. 79), ed una *Cleopatra* (1540-1560 ca., 81x56 cm, Inv. 1959 n. 337), invece la *Lucrezia* (1540-1560 ca., 55x43 cm), raffigurata con il pugnale nella mano sinistra (Inv. 1959, n. 75) è da ascrivere a Leonardo Grazia da Pistoia (Fig. 4)⁷⁸.

⁷⁷ DELLA PERGOLA 1955, n. 136; LAUREATI 2000 (A), p. 217.

⁷⁸ Appartenente agli ultimi anni romani del pittore, la *Lucrezia* è stata riferita a Leonardo Grazia da Pistoia per la prima volta da Pierluigi Leone De Castris, che ha ripreso l'indicazione del Manilli del 1650 (MANILLI 1650), nonostante i cataloghi della Galleria Borghese l'abbiano attribuita prima al Peruzzi ed alla sua cerchia (Della Pergola), successivamente all'entourage di Jacopino del Conte.

La ragione di questo accostamento al pittore fiorentino, che comunque dovette essere in stretti rapporti proprio con Leonardo Grazia intorno al 1537, è soprattutto stilistica. Nel catalogo della Borghese del 2000 (MORENO-STEFANI 2000) infatti la mano affusolata della Lucrezia si ritiene avvicini decisamente quest'opera al *Ritratto di Vittoria Farnese*, anch'esso su ardesia, già attribuita a Jacopino.

Più recentemente il Donati l'ha riportata definitivamente a Leonardo Grazia, sulla base di un confronto con *Venere e Amore*, passata in asta da Pandolfini il 5 ottobre 2009, n. 204.

Molto significativa è la presenza in collezione di dipinti di 'Alessandro veronese' alias Alessandro Turchi ed Antonio Tempesta: le loro produzioni romane su supporti di pietra sono indubbiamente tra le più importanti mai rinvenute riconducibili con una certa sicurezza ad un artista preciso.

L'analisi incrociata dei dati inventariali e l'osservazione delle opere ancora esistenti, esposte nelle sale del palazzo o conservate nei depositi, permette di ricostruire gran parte di questa produzione.

Dell'Orbetto vengono descritti nell'inventario seicentesco due quadri su lavagna, uno raffigurante «Nro Sig.re morto con angeli attorno» (Inv. 1693 n. 589), l'altro «Giuditta in ginocchioni con tre angeli che tengono una spada» (Inv. 1693 n. 634), a cui si aggiungono altri due dipinti descritti come un «Christo morto e due Angeli che l'adorano con una torcia in mano accesa et un altro angelo per aria» (Inv. 1693 n. 550) ed una «Resurrezione di Lazzaro del n° 652. Cornice d'ebano del Martiniani»⁷⁹.



Figura 5: Leonardo Grazia da Pistoia, *Venere e amore*, olio su ardesia, 83,5x54 cm. Collezione Giulini, Milano

È molto interessante notare come tale esemplare, così come per i ritratti di Jacopino, appartenga ad una fase, tra il quarto ed il sesto decennio del Cinquecento, in cui il supporto in lavagna raggiunse l'apice della sua diffusione, sulla scorta dell'utilizzo che ne fecero prima di tutti Sebastiano del Piombo e Francesco Salviati.

Della produzione di Leonardo Grazia su ardesia si conosce *Venere e Amore* appartenente alla collezione Giulini (Fig. 5), una *Madonna col Bambino* (93x55 cm) presso Zabert di Torino, assegnatagli da Federico Zeri, ed una *Santa Caterina d'Alessandria* venduta da Christie's a Roma come scuola toscana del secondo Cinquecento (20 maggio 1998, n. 254, 54x37 cm).

Al Baudequin si deve l'individuazione di una *Cleopatra* inedita, entrata dal 1879 a far parte delle raccolte del Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Troyes.

Tra i dipinti su ardesia riferiti a Jacopino del Conte, invece, si ricordino, oltre al *Ritratto di Vittoria Farnese* (Inv. 1959, n. 100), pure la *Cleopatra* (Galleria Borghese, Inv. 1959, n. 337), che la Della Pergola attribuiva ad un seguace di Baldassarre Peruzzi, ed il *Ritratto di Giulia Gonzaga* (perduto per cause belliche).

BOLOGNA 1959, 83-89; DELLA PERGOLA 1959, II, p. 30, n. 34; DE CASTRIS 1987 (1988), p. 487; COLIVA 1995, pp. 80-91; DE MARCHI 2000, p. 60; MORENO-STEFANI 2000, p. 339; BAUDEQUIN 2002-2003, pp. 5-6; DONATI 2010, p. 160.

⁷⁹ *Inventario di tutti li Mobili che sono nell'Appartamento Terreno che gode il Sig.r Principe di Rossano. Adi 7 aprile 1693*: LAUREATI 2000 (A), p. 217. Per l'attribuzione al Turchi del *Cristo al Sepolcro*: DELLA PERGOLA 1955, n. 219, inv. n. 307.



Figura 6: Alessandro Turchi, *Resurrezione di Lazzaro*, 1614, olio su paragone, 36x27 cm; depositi, Palazzo di Villa Borghese, Roma; Inv. 1955, n. 506.

lavagna. Il quadro, già citato nella *Descrizione della Villa Borghese fuori Porta Pinciana* del 1650 del Manilli come «(...) dipinto in Paragone, è d'Alessandro Veronese», dimostrerebbe secondo la Scaglietti Kelescian l'interesse del cardinale Borghese nei confronti dei nuovi pittori giunti dal Veneto soliti dipingere su pietre nere: non a caso nello stesso periodo in cui l'opera fu acquistata dal potente mecenate (1617) entreranno nella collezione anche il *Compianto di Cristo* di Marcantonio Bassetti e la *Resurrezione di Lazzaro* di Pasquale Ottino⁸⁰.

Purtroppo lo stato di conservazione non è ottimale; infatti la lastra in numerosi punti sembra risentire della particolare fragilità della pellicola pittorica, con la presenza di

In quest'ultima splendida opera (1614 ca., cm 36x27, Inv. 506), l'episodio raffigurato dal Turchi durante il suo periodo romano, si ferma esattamente nel momento della Resurrezione di Lazzaro; il Cristo viene rappresentato in un gesto di grande efficacia espressiva mentre indica l'uomo, che con uno sguardo quasi incredulo dopo il risveglio, è sul punto di alzarsi (Fig. 6).

Sotto il profilo squisitamente pittorico l'opera si dimostra particolarmente incline al gusto caravaggesco con un interessante contrasto fra la luce, che colpisce i personaggi principali (al volto del Cristo, sulle spalle della donna in primo piano sulla sinistra di chi guarda, sul corpo cereo di Lazzaro), e l'ombra, acuito dalla scelta

⁸⁰ DELLA PERGOLA 1955, inv. n. 506; PALLUCCHINI 1981 (B), pp. 114, 116; CAPPELLETTI 1995, p. 158; TURCHI 1999, p. 103; SCAGLIETTI KELESCIAN 1999, p. 102, n. 16. LAUREATI 2000 (A), pp. 212 e 218.

Dossi afferma che l'Orbetto avesse realizzato per il cardinale Borghese tre dipinti su pietra raffiguranti il *Compianto di Cristo con la Maddalena e Angeli*, la *Resurrezione di Lazzaro* e probabilmente il perduto *San Pietro e l'Ancilla Ostiaria*: DOSSI 2013 (B), p. 95.

Una variante del *Compianto* alla Borghese doveva essere stato realizzato dal Turchi per Costanzo Patrizi, Tesoriere Pontificio, visto che nell'inventario della sua quadreria, redatto nel 1624 dal Cavalier D'Arpino, si cita: «un quadro d'un Christo morto con la Maddalena e tre angeli in paragone mano di Alessandro Veronese con cornice d'ebano scudi 100». DOSSI 2013 (C), p. 461.



Figura 7: Adam Elsheimer (maniera di),
Lotta di Giacobbe e l'angelo, XVII sec.,
 17x12 cm, Galleria Borghese, Roma; Inv.
 483

numerose minuscole lacune e rigonfiamenti.

Nella collezione Borghese confluiranno, inoltre, tutta una serie di opere prodotte a Roma da artisti italiani ma anche fiamminghi o nordici specializzati nel genere (Fig. 7).

Ricondotti inizialmente alla maniera di Federico Zuccari e successivamente riferiti dal Longhi rispettivamente all'ambiente romano e italiano del XVI secolo, i due dipinti su alabastro con la *Visione di Sant'Agostino* (inv. 1959 n. 477) e con la *Visione di Sant'Antonio Abate* (inv. 1959 n. 474) attualmente conservati nei depositi del Palazzo⁸¹.

⁸¹ Le due opere nell'inventario del 1693 sono citate: «due quadrucci in Pietro con cornice e frontespizio con rame o argento uno con una Trinità e l'altro con un frate colco dipinto su pietra. Incerti del n ...». Nell'inventario del 1790 invece: «Pezzo di alabastro parte dipinto e parte naturale, Zuccheri» e «Quadretto di alabastro con poca pittura, Zuccari». Nel Fidecommesso del 1833 ancora: «Un pezzo di alabastro, parte dipinto e parte di vena naturale, del Zuccari»: DELLA PERGOLA 1959, p. 97, nn. 137-138; DELLA PERGOLA 1971, pp. 36-37.

1.4. LA PRODUZIONE SU PIETRA DI ANTONIO TEMPESTA

Oltre ai già citati dipinti di Tempesta presenti nelle principali collezioni romane del Seicento, è necessario tentare di individuare la produzione del pittore in base a quanto emerge dagli inventari, dai documenti d'archivio e dal mercato antiquario attuale.

Antonio Tempesta, formatosi a Firenze nella bottega di Jan van der Staet, arrivò a Roma durante il pontificato di Papa Gregorio XIII (1572-1585), soggiornandovi fino al 1630, anno della sua morte.

I primi riferimenti al Tempesta nei documenti seicenteschi (18 maggio 1615) provengono dalle note di pagamento dei registri delle opere richieste dal cardinale Alessandro Peretti Montalto, in cui il pittore compare come l'autore di due quadri su lapislazzulo con l'*Assunzione della Madonna* e la *Fuga in Egitto*⁸².

La presenza più cospicua di opere su pietra del Tempesta è nella collezione Borghese⁸³.

Possono essere ascritti con buona certezza al pittore una serie di quadri su pietra, attualmente conservati nel palazzo, che raffigurano la *Presa di Gerusalemme* (Inv. 1955 n. 520), il *Passaggio del Mar Rosso* (Inv. 1959 n. 501), la *Vocazione di San Pietro* (Inv. 1971 n. 497), tutti su pietra paesina, e l'*Adorazione dei Magi* su alabastro (Inv. 1965 n. 534).

La *presa di Gerusalemme* (Fig. 9) – citata già dal Manilli nel 1650, che tuttavia non fa il nome del Tempesta – fornisce una prima data certa del primo nucleo delle opere riunite da Scipione Borghese, e dal 1693 verrà citata anche nell'inventario generale della collezione⁸⁴.

Il *passaggio del Mar Rosso* (Fig. 8) viene menzionato per la prima volta nell'inventario del 1693: «un quadruccio bislongo alto mezzo palmo di pietra, quando li Ebrei passorno il mare rosso cornice nera del 228 segnato dietro del Tempesta». Elencato anche nell'inventario del 1790: «il passaggio del Mar Rosso e Faravone Sommerso, Tempesta», l'attribuzione è rimasta invariata fino ad oggi⁸⁵.

⁸² GRANATA 2003, pp. 40, 52. Archivio Storico Capitolino (d'ora in avanti ASC), *Registro di Mandati del Cardinal Montalto*, Archivio Cardelli, Appendice Savelli, Roma, vol. 37, 1612-1613. Nello stesso inventario sono registrati, inoltre, pagamenti al pittore Sigismondo Laire per quattro quadretti su lapislazzulo, a un tale "Andrea fiamengo" per quadretti in diaspro, alabastro o a "Gismondo pittore" per dipinti su lapislazzulo di piccole dimensioni. Nel successivo inventario redatto dopo la morte del cardinale, contenente i beni della sua eredità, sono presenti diversi quadri di autori ignoti nominati come "Pietra macchiata": ASC, *Registro di mandati del Cardinal Montalto*, Archivio Cardelli, Appendice Savelli, Roma, vol. 35 (1607-1611), vol. 37 (1612-1613), vol. 53 (1619-1621) e vol. 92: in GRANATA 2003, pp. 49, 52, 55, 57-63.

⁸³ Del Tempesta si ricordi anche *La morte di Adone*, (1593 ca. olio su pietra, ovale 27x36 cm) della Galleria Sabauda di Torino CAPPELLETTI 2001, p. 187.

⁸⁴ DELLA PERGOLA 1971, p. 30. LAUREATI 2000 (A), p. 218.

⁸⁵ DELLA PERGOLA 1971, p. 32. Anche in DELLA PERGOLA 1959, p. 55; DELLA PERGOLA 1965, p. 208 (555); DELLA PERGOLA 1960, p. 430, n. 54; LAUREATI 2000 (A), pp. 217.



Figura 8: Antonio Tempesta, *Passaggio del Mar Rosso*, 1626, olio su pietra paesina, 15x32,5 cm, Galleria Borghese, Roma; Inv. 1959, n. 501.



Figura 9: Antonio Tempesta, *Presa di Gerusalemme*, 1614-1620, olio su calcare alberese, 23,5x37,5 cm, Galleria Borghese, Roma; Inv. 1955, n. 520.

La *Vocazione di San Pietro* (15x32,5 cm, Inv. 1959, n. 497) nell'inventario del 1693 viene descritta come: «un quadruccio bislongo alto un palmo incirca in pietra, la Navicella di S. Pietro con un'altra Barca con N.ro Sig.re alla Riva n. 228 seg.to dietro del Tempesta cornice negra d'ebbano».

L'attribuzione al Tempesta successivamente si trova in tutti gli inventari ed è condivisa da Venturi e Longhi⁸⁶.

Questo dipinto è uno splendido esempio di come l'artista sappia fondere perfettamente la pittura con l'elemento naturale: il paesaggio è già definito dalla pietra calcarea, le striature longitudinali delineano le onde del mare su cui sono dipinti pochi elementi significativi per la descrizione dell'episodio biblico, le barche, il Cristo sulla destra, il Santo e le figure dei pescatori⁸⁷.

Questo dipinto può essere associato al *Cristo cammina sulle acque* (olio su alberese, 50,5x36 cm) della collezione Giulini, visto che i due episodi religiosi vengono spesso raffigurati in maniera analoga⁸⁸.

Alla stessa collezione milanese appartiene un altro dipinto su alberese del Tempesta con il *Ratto d'Europa* (25,5x33 cm), ascritto al pittore con certezza per la presenza di un'acquaforte col medesimo soggetto facente parte della serie di *Paesaggi e soggetti mitologici* (Fig. 10)⁸⁹.

Tornando ai dipinti della Borghese, la prima sicura indicazione sull'*Adorazione dei Magi* (29x56 cm, Inv. 1959, n. 500) proviene dall'inventario del 1693: «Un quadro alto p.mi uno e mezzo incirca, di pietra, con la Madonna, Bambino et Adorazione dei Maggi, con la Gloria Celeste del n. 336 cornicetta negra. Incerto».

Nell'inventario del 1790 è poi assegnato al Tempesta: «L'Adorazione dei Maggi, Tempesta, sopra alabastro».

Il Piancastelli, il Venturi e il Longhi conservano questa attribuzione, ed anche il Calabi nel Thieme Becker cita l'*Adorazione*, indicandola però come "Geburt Christi". Successivamente Luciana Ferrara ha rinvenuto la firma, leggibile sul cofanetto portato da uno dei Magi, che permette in definitiva di confermarne l'attribuzione⁹⁰.

⁸⁶ DELLA PERGOLA 1971, p. 33. LAUREATI 2000 (A), p. 217.

⁸⁷ L'opera attualmente è conservata nei depositi di Palazzo Borghese (Inv. 1959 n. 497). Scheda OA della Soprintendenza SPSAE e per il Polo Museale della città di Roma, Ufficio Catalogo, n. 01008236, a cura di S. BARCHIESI.

⁸⁸ L. LAUREATI in PIETRA DIPINTA 2000-2001, p. 94.

⁸⁹ L. LAUREATI in PIETRA DIPINTA 2000-2001, p. 96.

⁹⁰ DELLA PERGOLA 1955, p. 55. DELLA PERGOLA 1971, p. 34. LAUREATI 2000 (A), p. 217.



Figura 10: Antonio Tempesta, *Ratto di Europa*, calcare alberese, 25,5x33 cm. Collezione Giulini, Milano.

Discorso simile sul piano estetico si può fare per la *Resurrezione di Cristo*, databile tra 1590 e 1610, conservata nella cappella di San Filippo Neri nel convento di Santa Maria della Vallicella: le venature della pietra, così accese da un punto di vista cromatico, servono al pittore a ripartire la scena da un punto di vista spaziale – con il Cristo risorto in posizione centrale, circondato da schiere di angioletti, putti e teste di cherubini, il Dio Padre nella parte più alta del quadretto, i soldati romani folgorati dall'apparizione vengono posizionati nella parte bassa – e a potenziare la luce divina che circonda l'episodio centrale⁹¹.

Gli inventari riferiscono al Tempesta anche un *Battesimo di Cristo*, (n. 585) ed una *Scena di Caccia* su lapislazzulo (n. 562): il primo dipinto non è pervenuto, mentre il secondo è identificabile con l'ovale (olio su lapislazzuli, 16x31 cm) di proprietà Di Castro (Fig. 11)⁹².

Quest'opera (scelta anche come immagine di copertina) rappresenta una delle testimonianze più significative di una produzione, quella su supporti in pietra raffinati, che non sarebbe esistita senza il sostegno di una committenza facoltosa⁹³. Il pittore tratteggia personaggi e paesaggio con grande senso estetico, su una superficie in lapislazzuli di eccellente qualità per l'abbondante presenza di lazurite, che conferisce il caratteristico

⁹¹ BARBIERI-BARCHIESI-FERRARA 1995, p. 156.

⁹² CECCARONI CAMBI VOGLIA-MODESTINI 1996, pp. 117-122.

⁹³ LAPIS LAZULI 2013. LAPISLAZZULI 2015, p. 247. A.L. COLLOMB in LAPISLAZZULI 2015, p. 346.

colore blu alla pietra. Su questa base cromatica il Tempesta suddivide la scena in tre livelli: un primo piano ravvicinato, in cui prevalgono uomini a cavallo che si muovono in maniera concitata da destra a sinistra e infondono una dinamicità vorticoso al quadro, secondo uno schema che il pittore era solito adoperare; un secondo piano simile e un terzo livello più statico, dove il senso di profondità del paesaggio viene favorito dalla dimensione dei personaggi, più piccoli e sfocati. Il colore caratteristico della pietra viene lasciato a vista per simulare il blu del mare e del cielo.

E' probabile che la sua predilezione per quadri di piccolo formato, caratterizzati da figurine minute ed una pittura microscopica, provengano dalla sua abilità di incisore, dove era solito raffigurare spesso proprio scene di caccia e battaglia.

Del *Passaggio del Mar Rosso*, oltre all'esemplare alla Borghese, esistono due versioni su alabastro (Collezione Giulini, Milano, Fig. 14); Galleria Doria Pamphili, Roma) e una su agata e marmo rosso (Szépművészeti Múzeum, Budapest), che per le affinità stilistiche vanno ricondotte con certezza al pittore⁹⁴.

Il Tempesta Giulini – che lo scrivente ha avuto il privilegio di esaminare da vicino – è, di tutti i quadri del pittore su alabastro conosciuti, probabilmente quello di migliore fattura. Innanzitutto è di grande formato, aspetto insolito per una raccolta privata che induce a sospettare che in origine fosse destinato ad un altare. Il perfetto stato di conservazione, inoltre, permette di coglierne tutti i passaggi cromatici e di riconoscere il suo stile inconfondibile.

Le pose dei personaggi sono il primo elemento che accomuna questo alabastro centinato all'ovale Di Castro, nonostante la differente qualità della superficie del supporto ed il formato. Si confronti ad esempio il soldato disarmato sullo spuntone di roccia a sinistra del quadro Giulini, rivolto verso Mosè, con l'ultimo cacciatore sulla sinistra dell'ovale Di Castro, in prossimità del corso d'acqua: in entrambi le braccia sono distese e rigide, rivolte nel senso opposto alla testa, il corpo girato quasi su un fianco con gli arti inferiori ben piantati al suolo (Figg. 12-13).

Ma non è l'unico elemento comune: le linee di contorno di bocca e naso dei cavalli in primo piano hanno linee di contorno molto simili.

Naturalmente nel formulare tali ipotesi vanno tenute in dovuta considerazione le differenze di formato e di conservazione della pellicola pittorica, che nell'ovale ha perso molta della sua consistenza originaria.

Infine, anche nel *Passaggio del Mar Rosso*, come nella *Scena di caccia*, la rappresentazione si snoda su livelli differenti, suggeriti da linee di paesaggio che altro non sono che le venature naturali degli esemplari litici, su cui il Tempesta dipinge con grande senso spaziale di profondità.

⁹⁴ L. LAUREATI in *PIETRA DIPINTA* 2000-2001, p. 92



Figura 11: Antonio Tempesta, *Scena di caccia*, 1620 ca., olio su lapislazzuli, 16x31 cm., Collezione Alberto Di Castro, Roma

A chiudere la rassegna di quadri attribuiti al pittore, passati di recente sul mercato antiquario, non può mancare d'esser citato il lapislazzulo dipinto su ambo i versi (25x45 cm) – già di proprietà Di Castro – che raffigura sul recto *Giuseppe venduto dai fratelli* e sul verso *La cattura di Cristo*, un esemplare di buona qualità pittorica nonostante la scarsa presenza di lazurite nei minerali costituenti la pietra. Infatti l'abilità dell'artista – che sembra che per assemblare il supporto abbia utilizzato tre lastre di lapislazzulo – sta nel riuscire a nascondere le imperfezioni dell'esemplare litico con pennellate dense, servendosi del bianco dell'abbondante calcite per simulare le nuvole del cielo⁹⁵.



Figure 12-13: particolari delle figure nn. 10 e 11.

⁹⁵ LAPIS LAZULI 2013. A.L. COLLOMB in LAPISLAZZULI 2015, p. 344.



Figura 14: Antonio Tempesta, *Passaggio del Mar Rosso*, olio su alabastro, 90x70 cm. Collezione Giulini, Milano.

CAPITOLO SECONDO

Firenze

2.1. IL RUOLO DI GIORGIO VASARI E LA DECORAZIONE DI PALAZZO VECCHIO

Durante la seconda metà del Seicento Firenze fu interessata dal verificarsi di tre eventi molto significativi sul piano culturale: l'istituzione dell'Accademia del Disegno nel 1563, con a capo della stessa il Duca Cosimo in persona; la morte di Michelangelo nel 1564, che portò alla realizzazione di imponenti apparati artistici in occasione delle sue esequie; la preparazione delle scenografie per le nozze del principe Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria nel 1565.

Questi avvenimenti prepareranno la strada alla grande stagione artistica degli anni Sessanta e Settanta, che vedrà tra gli indiscussi protagonisti, sia in qualità di architetto-progettista che di pittore, Giorgio Vasari⁹⁶. Egli, interessato alla duplice potenzialità estetica e conservativa dei supporti in pietra, progetta per il salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio quadri di grandi dimensioni su più lastre di lavagna, rappresentanti storie legate alle imprese della famiglia. A partire dagli anni Settanta fa realizzare, inoltre, una serie di dipinti di dimensioni più ridotte, a cui lo stesso artista partecipa con un *Perseo e Andromeda* (1890, n. 6354), destinati allo studiolo di Francesco I, una memorabile circostanza in cui Vasari accosta la pittura su pietra a quella su supporti di vetro, smalto o metallo, che per preziosità e finezza risultava particolarmente gradita al nascente collezionismo⁹⁷.

Nelle intenzioni dell'artista la realizzazione di pitture su ardesia nelle due testate Nord e Sud del salone dei Cinquecento erano già previste dal 1564, come documentano i contatti con il referente a Pisa Giovanni Caccini ed i pagamenti delle lastre alle date 20 maggio, 3 e 17 giugno; tuttavia la loro effettiva realizzazione ad opera di Jacopo Ligozzi

⁹⁶ ACIDINI LUCHINAT 1997, p. 370.

⁹⁷ Il progetto vasariano per il salone dei Cinquecento esemplifica la nuova tecnica pittorica di opere di grande formato, con lo scopo di ovviare alle problematiche conservative delle tavole o delle tele, meno resistenti della pietra all'umidità, ai pericoli del fuoco o all'attacco di agenti biologici, come ricordato in più occasioni nelle *Vite*: VASARI 1550-1568 (1966), I (testo), pp. 50, 139; V (testo), pp. 97-98. Dai *Ricordi* di Giorgio Vasari sull'ultimazione della lastra di ardesia con *Perseo e Andromeda*: «Nel qual tempo mi convenne fare una lastra, dipinta a olio, dov'è Perseo, che sciogliendo Andromeda, nuda allo scoglio marino, et avendo posato in terra la testa di Medusa, che uscendo sangue dal collo tagliato, et imbrattando l'acqua del mare, ne nasceva i coralli (...)», in FREY 1930, p. 881.

Per un approfondimento sullo studiolo si veda CONTICELLI 2007.

Il dipinto del Vasari, che negli anni Sessanta ordinò a più riprese l'invio di lastre di lavagna da Genova, è indubbiamente uno dei più rappresentativi: appartenente alla parete dell'acqua, che contiene circa 4 dipinti su ardesia di Santi di Tito (*Le sorelle di Fetonte*, 82x116,5 cm, Inv. 1890 n. 6351), Giovanni Battista Naldini (*La pesca della balena*, 79x116 cm, Inv. 1890 n. 6352), Alessandro Allori (*La pesca delle perle*, 102x165 cm, Inv. 1890 n. 6358), si struttura, partendo dal fondo scuro del supporto, attraverso progressive velature di maggiore o minore corpo a seconda delle circostanze, fino a raggiungere una tonalità lucida, dalla consistenza quasi perlacea in superficie.

ALLEGRI-CECCHI 1980, pp. 334-335; CORTI 1989, p. 62; FEINBERG 2002, pp. 57-76; BARBONI-KUBOTERA 2007, pp. 155-165; CONTICELLI 2007, pp. 242-248.

(testata Nord) e Domenico Passignano e allievi (testata Sud) avverrà solo dopo la sua morte, sotto la direzione di Giovanni de' Medici, a cui verrà affidata la successiva gestione del cantiere⁹⁸. All'Archivio di Stato di Firenze sono conservati i documenti da cui è possibile trarre informazioni per una ricostruzione delle varie fasi di esecuzione del lavoro, sia delle prime due pitture del Ligozzi che per quelle successive del Passignano. Delle prime due opere vengono indicati i pagamenti agli speciali Ottaviano e Cosimo Pinadori per forniture dei colori (15 ottobre 1590), degli operai per l'installazione e lo smontaggio dei ponteggi, degli artisti ed artigiani che contribuirono alla decorazione dei pannelli, sino all'acquisto della colla tedesca, impiegata per fissare le lettere di una delle storie (6 aprile 1592)⁹⁹. I documenti sulle ardesie dipinte qualche anno più tardi dal Passignano e collaboratori, riportano i pagamenti per la realizzazione ed il montaggio del ponteggio, del lavoro dei muratori, per l'acquisto di pietre con cui pulire e spianare le novantaquattro lastre di lavagna su cui lavorò Simone di Bartolomeo Torricelli arrenatore, fino all'acquisto di legname ed al pagamento delle cornici. Inoltre è del 2 giugno 1597 il pagamento a muratori e manovali occupati a «murare pietre serene dove va posato le lavagnie da dipigniere», del 14 giugno il pagamento allo scalpellino Bastiano Bozzolini per l'arrenatura di dieci lastre di lavagna, tra il 14 giugno ed il 26 luglio è il saldo a muratori e manovali per l'applicazione delle stesse alle pareti; infine gli ultimi saldi sono registrati il 13 aprile 1598 sempre a muratori e manovali intenti a mettere «uno orname(n)to di legname alle nuove storie da dipingersi nel salone per mano del Passigniani et calare da alto ammanimi di uno tramezzo smusato e murar punte di ferro per tener detto ornamento acosto al muro» ed il 18 aprile¹⁰⁰.

Le due ardesie della testata Nord, alle quali probabilmente collaborarono il fratello di Jacopo Ligozzi, Francesco, ed aiuti, raffigurano una *Bonifacio VIII che riceve i dodici ambasciatori fiorentini rappresentanti di potenze d'Europa e d'Asia*, in cui sono ritratti gli ambasciatori davanti al Papa, circondato da cardinali e dignitari, mentre sullo sfondo un grande quadro rappresenta la Toscana granducale con le insegne del potere in trono, fra le figurazioni allegoriche delle quattro parti del globo; l'altra *Pio V incorona Cosimo de' Medici granduca di Toscana*, in cui viene raffigurato il momento dell'incoronazione, titolo conferito ai Medici dal Papa ufficialmente il 13 dicembre 1569; alla celebrazione assistono le figure allegoriche della Prudenza e della Giustizia sotto le quali vi è la raffigurazione allegorica del Tevere con i gemelli e la Lupa, a destra invece la Pace col ramo d'ulivo e la Fede. Sullo sfondo assistono all'evento i cardinali e i dignitari. L'opera è firmata e datata

⁹⁸ Lettere del Vasari a Giovanni Caccini, suo referente a Pisa, del 13 e del 20 maggio 1564 (FREY 1940, (1982), pp. 81-83. Pagamenti alle date 20 maggio, 3 e 17 giugno 1564: ASF, Fabbriche Medicee 10, cc. 63r e 64r. Il documento del 3 giugno 1564 attesta il pagamento per l'acquisto di «lastre genovesi per dipingervi storie», destinate al salone grande di Palazzo Vecchio. Dal carteggio vasariano dell'archivio Spinelli emergono proprio i rapporti con Pisa, deputato a luogo di smistamento dei traffici di materiali provenienti perfino dalla Sardegna e dalla Liguria: ASF, Fabbriche Medicee 10, c. 63r, Libro dei debitori e creditori (20 marzo 1562-28 febbraio 1565), doc. del 3 giugno 1564. Anche in COLLOMB 2009, pp. 387-393. GUARRACCINO 2009.

⁹⁹ ASF, Fabbriche Medicee 6, c. 43r; ASF, Fabbriche Medicee 12, c. 64r, c. 55r; ASF, Fabbriche Medicee 12, cc. 65v, 80v, 98v, 65v, 112r, 114r, 124r, 157r, 165r, 174r; ASF, Fabbriche Medicee 27, cc. 14v, 16v; documenti pubblicati anche in ALLEGRI-CECCHI 1980, p. 373.

¹⁰⁰ ASF, Fabbriche Medicee 16, cc. 21v, 22v, 23r, 24v, 25v, 26r e v, 27r, 32v, 33r; ASF, Fabbriche Medicee 71, cc. 5r e v, 6v, 7r, 10v, 11r, 12r, 12v, 13r, 14r, 15r e v, 16v, 28r, 37v.

sul primo scalino in basso 'Jac. Ligozzi Fe. 1591'¹⁰¹.

I quadri della testata Sud, prima della comparsa di documenti più precisi di attribuzione per la parte pittorica, erano assegnati dalla letteratura artistica al Passignano e collaboratori non senza qualche riserva, infatti il Baldinucci ritiene uno dei due dipinti di Ludovico Cigoli, tra l'altro indicandolo come una tela, ripreso poi dal Fioretti (1860). Comunque è ipotizzabile che le pitture del salone fossero già terminate prima dell'andata dell'artista a Roma nel 1599 dove, come ricorda il Baglione, gli sarà affidata la grande pala con la *Crocifissione di San Pietro* «sopra le lavagne ad olio», eseguita per la basilica clementina. I dipinti su ardesia del Passignano raffigurano il duca *Cosimo de' Medici che riceve da Pio IV l'investitura di Gran Maestro dell'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano*, da lui fondato, e *Cosimo de' Medici che viene creato duca del Senato fiorentino*. Nel secondo il sovrano è ritratto ancora diciottenne in trono mentre riceve l'omaggio dei cittadini che lo avevano chiamato a governare la città dopo l'assassinio del duca Alessandro de' Medici; lo affianca il segretario Francesco Campana che legge il privilegio conferito all'imperatore Carlo V. Sullo sfondo si scorge la città con la cupola del Brunelleschi; a sinistra una figura femminile con stemma e corona, forse la raffigurazione allegorica di Firenze, è unita ad una divinità fluviale, l'Arno¹⁰².

Per la decorazione dello studiolo, iniziata nel 1570 ed ultimata intorno al 1573, Giorgio Vasari si servì di un gruppo di artisti perlopiù provenienti dall'Accademia del disegno, mentre l'ideazione del progetto iconografico fu affidata a Vincenzo Borghini, cui tuttavia è probabile non spetti anche la scelta dei supporti¹⁰³. È plausibile infatti che alcune delle numerose lastre di lavagna richieste per la decorazione del registro superiore del salone dei Cinquecento, fatte pervenire via mare dalla Liguria, siano state adoperate proprio per la decorazione dell'ambiente commissionato da Francesco I dei Medici, seguendo un criterio oltre che estetico di simbologia legata alla natura dei materiali. È esplicita infatti una convivenza nello studiolo del binomio arte-natura, con i quattro elementi naturali – terra, aria, fuoco, acqua – cui fanno riferimento i rispettivi oggetti rappresentati nei quadri¹⁰⁴.

La parete Nord era assegnata al Fuoco, la parete Est alla Terra, la Sud all'Acqua, l'Ovest all'Aria. Su ciascun armadio era stato posto un pannello su cui era rappresentata una scena; la scelta di molti pannelli realizzati su lastre di ardesia, così

¹⁰¹ ALLEGRI-CECCHI 1980, p. 373; STROCCHI 2009, p. 29.

¹⁰² BALDINUCCI 1681, p. 256; FIORETTI 1860, p. 33. ALLEGRI-CECCHI 1980, p. 375. Per la ricostruzione delle vicende decorative del salone dei Cinquecento si veda anche: CASABURO 2012, pp. 109-110.

¹⁰³ Gli ultimi artisti a consegnare i propri quadri per la decorazione delle pareti dello studiolo furono Maso da San Friano e Giuseppe Cavalori rispettivamente nel 1571 e nel 1572. Complessivamente, visto che il legnaiolo Dionigi di Mattei venne pagato nel 1573 per la realizzazione delle cornici dei quadri, è probabile che tutte le opere su ardesia fossero ultimate proprio entro il 1572 (CONTICELLI 2007, pp. 165-166). Molti dipinti dello studiolo furono nel corso del XVII secolo portati a Palazzo Pitti e poi agli Uffizi, infatti compaiono delle lavagne in molti inventari successivi del palazzo; solo nel 1910 lo studiolo è stato ricostituito, grazie soprattutto al lavoro di Giovanni Poggi servitosi del carteggio tra Vasari, Francesco I e Vincenzo Borghini rinvenuto nell'archivio Rasponi Spinelli nel 1908.

¹⁰⁴ Gli interessi di Francesco de' Medici per l'alchimia, la zoologia, l'arte vetraria e la metallurgia, lo portarono a collezionare serie di oggetti, pietre preziose e gemme; per conservarli chiese a Giorgio Vasari di costruirgli un ambiente che indicasse, attraverso dipinti, i luoghi di origine degli stessi oggetti contenuti. BARBONI-KUBOTERA 2007, p. 157. ACIDINI LUCHINAT 1997, pp. 372-374.



Figura 15: Studiolo di Francesco I de' Medici, 1570-72, Palazzo Vecchio, Firenze, veduta d'insieme.

© 2016. White Images/Scala, Firenze.

come per il rame, risponde non a caso ad un criterio strettamente scientifico legato alla resistenza del materiale ed alle sue proprietà geologiche.

Purtroppo lo schema dello studiolo, così come oggi è possibile osservare (Fig. 15), non corrisponde a quello originario; infatti fu smantellato dopo pochi anni dalla sua realizzazione, nel 1586, e proprio per volere di Francesco I molte opere furono trasferite nella Tribuna degli Uffizi appena edificata.

La ricostruzione del prezioso ambiente è avvenuta solo nel 1908 da parte di Giovanni Poggi.

La parete dedicata alla terra è decorata con un dipinto su ardesia di Jacopo Zucchi raffigurante *La miniera* (116,5x108 cm). Questo dipinto successivamente viene spostato nella quarta camera dell'appartamento dove abitavano i funzionari della guardaroba di Palazzo Vecchio dove compare nell'Inventario topografico generale (13 novembre 1640): «Un quadro su la lavagna dipintovi molte

figure che lavorano in varii modi intorno a una miniera e un frate a sedere al tavolino con bilance e seste in mano, senza adornamento, alto braccia 2 e largo 1, 0/2, numero 1»¹⁰⁵.

Verso Sud si trova la parete dedicata all'acqua, che presenta quattro dipinti su ardesia, *Le sorelle di Fetonte* di Santi di Tito (82x116,5 cm), *La pesca della balena* di Giovanni Battista Naldini (79x116 cm), *La pesca delle perle* di Alessandro Allori (102x165 cm) ed il *Perseo e Andromeda* del Vasari (117x100 cm).

Dedicato all'aria un solo dipinto di Tommaso Manzuoli detto Maso da San Friano con *La ricerca dei diamanti* (127x120 cm), mentre ben sei dipinti su ardesia sono riservati all'elemento del fuoco, *Gli alchimisti* di Jan van der Straet, detto lo Stradano (117x85 cm), *La vetreria* di Giovanni Maria Butteri (79x116 cm), *L'oreficeria* di Alessandro Fei (116,5x82 cm), *L'invenzione della polvere da sparo* di Jacopo Coppi (84,5x116 cm), ed infine *La fonderia de' bronzi* (117x108 cm) e *Alessandro dona Campaspe ad Apelle* (83x123 cm) di Francesco Morandini detto il Poppi¹⁰⁶.

¹⁰⁵ ASF, Guardaroba Medicea, 572, c. 176r (13 novembre 1640); anche in CONTICELLI 2007, p. 89.

¹⁰⁶ Nell'inventario generale a Capi della Guardaroba iniziato nel 1640 compaiono:

«76. Dua quadri su la lavagna dipintovi l'arte di fare i bicchieri, e nell'altro l'arte delle argenterie con

2.2. IL COLLEZIONISMO DEI MEDICI: I DIPINTI DELLA GUARDAROBA

Nell'inventario della Guardaroba Medicea del 4 ottobre 1553, trascritto in parte da Cosimo Conti e pubblicato nel 1893, compare un gran numero di pietre grezze e materiali lapidei, tondi, ovati, pezzi sparsi, che documentano il primo incremento della raccolta voluto da Cosimo I de' Medici, che sicuramente darà il primo impulso alla costruzione, sul finire del secolo, del nuovo mausoleo di famiglia¹⁰⁷.

A margine dell'elenco delle «robbe in mano di Raffaello di Maestro Domenico di Polo (...)», Conti commentava: «basterà parzialmente percorrere la nota di tutti i pezzi e frammenti di pietre più o meno rare e antiche che quivi sono riunite, per rimaner meravigliati della diligenza e dell'amore col quale venivano raccolte, aspettando una occasione di metterle in opera, riducendole in quelle forme alle quali più si adattano, o adoperando i pezzi più piccoli per le tarsie»¹⁰⁸. Un dato interessante è proprio la grandezza dei pezzi inventariati: molti di questi non sembrano più grandi di 2-3 palmi, e questo fa riflettere sulle infinite possibilità di un loro utilizzo nella lavorazione ad intarsio o commesso, oppure come supporti di piccole dimensioni per dipingere.

L'importazione di campioni di marmi pregiatissimi da Roma alla volta di Firenze già viene menzionata nel *Diversorum del Camerlengo*, t. 182, f. 46, un documento conservato all'archivio Vaticano, mentre nell'Inventario della Guardaroba Medicea del 1560 f. 65, compaiono un maggior numero di alabastri, oltre che pietre nere o diversi frammenti di un pavimento romano inviati a Cosimo da Agostino del Riccio, che indubbiamente dimostrano ancora come Roma in quegli anni fosse per Firenze una ricca fonte di approvvigionamento di materiali¹⁰⁹.

Volendo procedere all'analisi della produzione fiorentina di dipinti su pietra, alimentata proprio dalle richieste del collezionismo mediceo, occorre subito ricordare il *Ritratto di Baccio Valori* di Sebastiano del Piombo (olio su lavagna, 81x66,5 cm) conservato nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti, già ricordato nell'inventario del 1553, «Un ritratto di Baccio Valori in su la pietra alto braccia 1 ½", presente nel terrazzino sopra il ricetto delle stanze nuove della Guardaroba. Successivamente sarà registrato in un

ornamenti di noce intagliati e dorati in parte, alti braccia 2, 0/3, larghi braccia 1, 2/3 da detto nell'inventario segnato A, ne' 6 novembre, 176, 2.

77. Dua quadri su la lavagna dipintovi in uno molte figure con un'orca marina che la tirano in terra e nell'altro donne e huomini che diventano piante con puttini e un vecchio a diacere con ornamenti di noce intagliati e dorati in parte, alti braccia 2, 0/3 larghi braccia 1, 2/3 da detto 176, 2.

78. Un quadro in lavagna dipintovi l'arte dell'acqua vite e materie simili da stillare, con ornamento di noce intagliato e dorato in parte, alto braccia 2, 0/3 e 1 2/3, 176, 1.

79. Un quadro su la lavagna dipintovi l'arte di far artiglierie, con ornamento di noce intagliato e dorato in parte, alto braccia 2, 0/3, largo braccia 2, 176, 1.

80. Un quadro su lavagna dipintovi molte figure che lavorano in vari modi intorno a una miniera e un frate a sedere a un tavolino con bilance e seste in mano, senza adornamento, alto braccia 2 e largo braccia 1, 0/2, da detto 176, 1 (...): in CONTICELLI 2007, pp. 187-390, in part. pp. 89-90.

¹⁰⁷ ASF, Guardaroba medicea 28, cc. 2r, 3v, 3r, 4v: «Inventario della guardaroba e delle robbe che sono per il Palazzo di S.E. Ill.ma inventariati per m. giuliano del tovgalia, m. giovanni ricci et marioetto cecchi» (4 ottobre 1553). Anche in CONTI 1893.

¹⁰⁸ CONTI 1893, p. 14.

¹⁰⁹ TUENA 1990, pp. 138-139.



Figura 16: Filippo Napoletano (e cerchia?), *Tentazioni di Sant'Antonio*, XVII sec., olio su calcare alberese (pietra paesina), 32x31 cm, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze; inv. 1890 n. 5567.

inventario della Guardaroba del Pitti del 1666, a c. 225 come «Un quadro su lavagna dipinto Pietro Aretino con pelliccia alto braccia 1 e $\frac{2}{3}$, largo braccia 1 e $\frac{1}{3}$ », ovviamente con un errore nell'identificazione del personaggio¹¹⁰.

L'opera, commissionata dal Valori intorno al 1529-1530, prima delle sfortune politiche che lo coinvolsero direttamente ed il declassamento a presidente dell'Esarcato di Ravenna, raffigura il personaggio probabilmente seduto, in una posa severa, rigida, con il braccio destro piegato in avanti e quello sinistro solo accennato, forse poggiato su una gamba. Il volto pallido, segnato da rughe circolari che contornano gli occhi, in forte contrasto con la folta barba corvina, sono gli elementi primari su cui il Luciani fa leva per sottolineare il carattere psicologico del Valori, che denota un carattere autoritario di indole inquieta (parte IV, Fig. 1)¹¹¹.

Quadri non solo su lavagna ma anche su alabastro e soprattutto pietra paesina o calcare alberese verranno prodotti in grandissime quantità tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, contraddistinguendo l'arte di corte medicea nata con Francesco I e proseguita con Ferdinando I e Cosimo II (Fig. 16).

¹¹⁰ CONTI 1893, p. 96; ASF, Guardaroba Medicea, 741, c. 225; anche in PITTURA SU PIETRA 1970.

¹¹¹ VASARI 1550 (1986), p. 843; CHIARINI 1970, n. 01; RINALDI 1990, p. 232; SEBASTIANO DEL PIOMBO 2008, pp. 216-217.

2.3. LE MAESTRANZE ARTISTICHE ATTIVE ALLA CORTE MEDICEA: FILIPPO NAPOLETANO

Un grandissimo protagonista nella realizzazione di quadri su pietra fu Filippo Napoletano, che dopo aver trascorso pochi importanti anni a Roma, protetto del cardinal Del Monte, raggiungerà Firenze tra il giugno e il luglio del 1617 per diventare uno dei pittori ufficiali del Granduca Cosimo II¹¹². Sul Liagno ebbe una grande influenza l'incisore lorenese Jacques Callot, ma anche la pittura nordica di Paul Bril o gli schemi paesaggistici di Adam Elsheimer, desunti in gran parte durante il soggiorno romano, come testimoniano gli affreschi del Quirinale¹¹³.

A Firenze il Liagno spazia dalla produzione naturalistica a quella realistica o di fantasia negli anni fra il 1618 e il 1621, dipingendo sulla strada tracciata poco prima da Antonio Tempesta su supporti di pietra, evidentemente sollecitato anche dall'attività dell'Opificio delle pietre dure inaugurato da Ferdinando I de' Medici.

Già nel 1618 Filippo consegnava alla Guardaroba granducale «dua quadretti di Pietre di alberetti e scogli fatti dalla natura dipintovi più figurine (...)», non ancora individuate nelle collezioni fiorentine; gli sono state attribuiti numerosi quadretti su calcare alberese (pietra paesina o lineato d'Arno), molti dei quali raffiguranti santi oppure "marine"¹¹⁴. Tra le più celebri, ricondotte in gran parte da Marco Chiarini all'attività del maestro, la *Visione di Sant'Agostino*, collocata originariamente nella Galleria delle Statue di Palazzo Pitti, *Marina con galeoni*, *Galeoni nei pressi di una costa*, *Vascelli alla fonda*, oggi tutte conservate al Museo dell'Opificio delle Pietre Dure; mentre *Ruggero libera Angelica dall'orca*, il *Miracolo di San Filippo Neri*, *Galeoni in battaglia*, *Navi e battelli*, la *Battaglia delle Quattro galere*, *Giona e la balena* si trovano all'Istituto di Studi Etruschi, quest'ultima ad olio su lineato d'Arno, cartiglio in commesso di pietre dure e marmo nero del Belgio, una commistione di elementi visibili anche nelle cappelle dei Principi di San Lorenzo, benché non dipinti¹¹⁵. Sicuramente i temi marinari dimostrano un'attenzione al paesaggio desunta da un lato da dipinti analoghi di Paul Bril e di Agostino Tassi, dall'altro da una conoscenza diretta del porto di Livorno e dell'attività della flotta toscana¹¹⁶.

Il pittore tuttavia riesce a variare il proprio stile a seconda dei supporti scelti, ed utilizza fondi scuri come l'ardesia o la pietra del paragone per inscenare narrazioni dell'*Inferno* pervase da un linguaggio onirico di indubbia impronta nordica, o di *Incendi*, dove sullo sfondo di paesaggi reali o di fantasia descrive episodi storici realmente accaduti.

Si ricordino a tal proposito l'*Incendio di una città* (olio su lavagna, 40x59 cm. Fig. 17) al Pitti e *Turchi che saccheggiano un villaggio* di recente attribuzione, in collezione

¹¹² CHIARINI 2007, p. 53.

¹¹³ Sui rapporti fra Paul Bril ed i pittori italiani e nordici tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento si vedano: HERMANN FIORE 1997, pp. 191-200; WOOD 1999, pp. 44-69; CAPPELLETTI 2005-2006, pp. 4-43. CAPPELLETTI 2008, pp. 109-121.

¹¹⁴ CHIARINI 2007, p. 105.

¹¹⁵ Molti di questi dipinti erano ispirati ad eventi storici realmente accaduti come per esempio le battaglie vittoriose nelle campagne marinare della flotta fiorentina o dei cavalieri dell'Ordine di Santo Stefano.

¹¹⁶ Per la serie di paesine studiate a partire degli anni Settanta rimando a: PITTURA SU PIETRA 1970; RINALDI 1990, pp. 232-241; CHIARINI 2000 (B), pp. 13-18. CHIARINI 2007, pp. 105-115.



Figura 17: Filippo Napoletano, *Incendio di una città*, olio su ardesia, XVII sec., 40x59 cm; Galleria Palatina, Palazzo Pitti, depositi, Firenze; Inv. 1890 n. 5769.

privata¹¹⁷.

Nell'inventario della Villa di Poggio Imperiale sono ricordati «quattro quadretti piccoli di paragone, dentrovi dipinto paesini di chiaroscuro, di mano di Filippo Liagni napoletano (...)», che dimostrerebbero anche l'utilizzo di fondi scuri per inscenare paesaggi, probabilmente realizzati con grande corsività pittorica¹¹⁸.

Quadri del Liagno arrivano anche a Roma, diffusi tra i principali collezionisti del Seicento, come Francesco Maria del Monte, che acquistò, presumibilmente proprio dai Medici sei «paesini (...) in pietra di rosezzano», segnalati nell'inventario del 1627. Marco Chiarini ritiene che almeno uno di questi – il *Trionfo di condottiero* (22x25 cm), oggi in collezione privata – sia riferibile al Liagno; allo stesso modo la Laureati ritiene di poter identificare nel quadretto con *Assalto ad una fortezza* (20x25 cm) della collezione Giulini uno dei quadri in questione¹¹⁹.

Sulla stessa linea sono riconducibili i dipinti su supporti lapidei più tardi di Stefano della Bella e Vincenzo Mannozzi, facenti parte delle collezioni di Lorenzo de' Medici (Figg. 18 e 19). Già nel 1977 Evelina Borea rendeva noto un ovato su pietra di paragone con

¹¹⁷ CHIARINI 2007, pp. 270 e 285.

¹¹⁸ ASF, Guardaroba Medicea 991, c. 166. A tal proposito è stato attribuito dal Chiarini al pittore un dipinto su ardesia di piccole dimensioni (16x27 cm) con l'*Estasi di San Francesco*, esposto oggi al Museo dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze (Inv. n. 1957): CHIARINI 2007, p. 286.

¹¹⁹ CHIARINI 2007, p. 286. Si veda a tal proposito anche LAUREATI 2000 (A).



Figura 18: Stefano della Bella, *Incendio di Troia*, 1634; olio su paragone, 58x73,5 cm; Gallerie degli Uffizi, Firenze; Inv. 1890, n. 4974

l'Incendio di Troia citato nell'inventario di Villa della Petraia, e datato 1634: «due quadri di paragone in ovato entrovi in uno l'incendio di Troia di mano di Stefanino (...) riquadrati che negli angoli commessivi fiori di pietre dure con ornamenti di ebano scorniciati a onde alti bracci 1 larghi bracci $1\frac{1}{4}$ », eseguito in coppia con il dipinto del Mannozi con *l'Inferno* (43,5x59 cm, Inv. 1890, n. 4973)¹²⁰.

Le forti sollecitazioni prodotte dal nuovo supporto in pietra, diffusissimo a Firenze in quegli anni per la possibilità di sfruttarne le illimitate capacità mimetiche ed illusionistiche, ed il tentativo di imitare se non addirittura superare la natura, saranno alla base della produzione di Stefano della Bella, a cui Sandro Bellesi ha ascrivuto un gruppo di

¹²⁰ Di Vincenzo Mannozi si citano nell'inventario: «due quadri di paragone in ovato entorovi (...) il ratto di Proserpina di mano del Mannozi riquadrati che negli angoli commessovi fiori di pietre dure con ornamenti d'ebano scorniciati a onde alti bracci 1 larghi $1\frac{1}{4}$ » (ASF, Guardaroba Medicea 628, c. 6 v). MOSTRA POGGIO A CAIANO 1977, pp. 38,39, 53.



Figura 19: Vincenzo Mannozi, *Inferno*, 1635-40; olio su paragone, 59x74,5 cm; Gallerie degli Uffizi, Firenze; Inv. 1890, n. 4973

otto dipinti legati alla figura di Carlo Gerini, amministratore generale del cardinale Carlo de' Medici, poi senatore del Granduca Ferdinando II e noto collezionista di opere d'arte. Questi sono stati suddivisi in due diverse serie: la prima contenente la *Caduta di Icaro*, *Marsia scorticato da Apollo*, *Perseo con la testa di Medusa* e *Andromeda liberata da Perseo*, in cui vengono riproposti modelli adoperati dall'artista nelle incisioni eseguite durante il soggiorno parigino; la seconda, invece, con la *Creazione di Adamo*, la *Creazione di Eva*, la *Tentazione di Eva* e la *Cacciata di Adamo ed Eva dal Giardino dell'Eden*, è ispirata ad alcuni brani salienti del libro della Genesi, raggiungendo esiti di grande intensità compositiva¹²¹.

Nella prima metà del Seicento sono attivi a Firenze alla corte del Granduca Cosimo II anche artisti stranieri come il francese Jacques Stella, artefice del *Diluvio Universale* ad olio su marmo mischio dell'Istituto Studi Etruschi, oppure Cornelis Van Poelenburgh, ricordato per il raffinato accostamento di grigi e azzurri chiari sul fondo di lapislazzuli nell'ovale con *Latona che trasforma in rane i pastori della Licia* (1620 ca., 23x33 cm, Inv. 1905, n. 1930), esposto al Museo dell'Opificio delle Pietre Dure di

¹²¹ BELLESI 2000, pp. 23-31.

Firenze¹²². Quest'opera in particolar modo, registrata già nell'inventario del 1644-45 della Villa di Poggio Imperiale, manifesta la fusione perfetta degli elementi naturali della pietra, le macchie biancastre utilizzate per alludere a montagne o ad un cielo percorso da nuvole, con la pittura dell'artista, in cui la fisionomia della figura femminile o il trattamento dei corpi sembra trovare riscontri in altri dipinti del suo periodo fiorentino¹²³. Jacques Stella può essere identificato anche come l'artefice del dipinto di collezione privata genovese con la *Veglia sul corpo di Cristo*, inquadrabile nel periodo maturo del soggiorno dell'artista in Italia, fra il terzo e il quarto decennio del XVII secolo, e dei due quadri su marmo nero del Belgio con la *Madonna con Bambino e San Giovannino* (22,5x18,2 cm, Inv. 1890, n. 7849), riferitogli da Rosenberg nel 1977, ed il *Ratto di Proserpina* (52x69 cm, Inv. 1911, n. 564)¹²⁴.

Tra gli artisti nordici che predilessero la lavagna secondo un criterio estetico tendente all'esaltazione dei toni luministici spicca Leonaert Bramer, pittore particolarmente sensibile alla rappresentazione dei notturni introdotta da Adam Elsheimer sull'esempio caravaggesco. Marco Chiarini già nel 1970 gli restituisce due quadretti su lavagna con l'*Adorazione dei pastori* (15x22 cm, Inv. 1890, n. 7850) (Fig. 20) e l'*Adorazione dei Magi* (15x22 cm, Inv. 1890, n. 830), attualmente conservati al Pitti¹²⁵.

Tra gli altri artisti italiani che operarono a Firenze vanno sicuramente ricordati il fiorentino Giovanni Bilivert – autore di un dipinto su lavagna attribuitogli per la prima volta dal Chiarini nel 1970 con *Santa Caterina d'Alessandria* (33,5x26,5 cm, Galleria Palatina, Firenze, Inv. 1890, n. 1402) – Agostino Tassi, Antonio Tempesta, Cristoforo Allori, Faustino Bocchi e Francesco Ligozzi, in cui si assiste frequentemente ad un passaggio da quadri di devozione privata di grande dolcezza ed eleganza a composizioni di genere minore, oggetti di curiosità fatte di bizzarre e capricciose invenzioni¹²⁶. Al limite del caricaturale infatti è lo stile di Michelangelo Cerquozzi, seguace di Pieter van Laer detto "il Bamboccio", caratteristico di una pittura popolarasca e di genere derivata dal realismo caravaggesco, che ebbe grande fortuna a Roma ma anche in Olanda¹²⁷.

Il bresciano Fausto Bocchi sicuramente soggiornò a Firenze, dimostrando nelle opere realizzate per la Galleria del Granduca una forte influenza della pittura fiamminga ed una grande attenzione per i temi bizzarri: nei due *pendants* su lavagna delle Gallerie Fiorentine con il *Bagno di nani* (Inv. 1890, n. 4839) e *Nani che danno la caccia alle lumache* (Inv. 1890, n. 5566), già ricordati dall'Averoldi (1700), il tono grottesco ed irriverente tipico del pittore dovette essere particolarmente gradito alla corte medicea

¹²² MARTELLI PAMPALONI 1970, n. 13

¹²³ CASCIU 2000, p. 86.

¹²⁴ RATTI 1999, p. 163. PITTURA FRANCESE 1977, p. 169, n. 115; CASCIU 2000, pp. 88-90. Il *Ratto di Proserpina*, descritto nell'inventario di Palazzo Pitti del 1911 come opera di Alessandro Turchi, è stato attribuito a Jacques Stella dal Chiarini: CHIARINI 2000 (A), pp. 311-313.

¹²⁵ CHIARINI 1970, nn. 27 e 28; anche in CHIARINI 2003, p. 96.

¹²⁶ Sull'attività di Agostino Tassi: PUGLIATTI 1977, pp. 85-133; AGOSTINO TASSI 2008; CAVAZZINI 2002. La *Santa Caterina d'Alessandria* di Bilivert sembrerebbe l'unico dipinto su lavagna ascrivibile al pittore; Roberto Contini lo avvicina, nella posa della Santa, alla *Maddalena* di Casamari, ma soprattutto alla *Venere* del dipinto già Cremer datato 1638. Negli anni Ottanta la presenza di una frattura longitudinale nella parte superiore, che attraversa la fronte e la chioma di Santa Caterina, faceva già denotare un compromesso stato di conservazione. CHIARINI 1970, n. 21. CONTINI 1985, p. 121.

¹²⁷ CHIARINI 1970.



Figura 20: Leonaerd Bramer, *Adorazione dei pastori*, olio su ardesia, 15x22 cm, Gallerie Fiorentine, Palazzo Pitti, Firenze; Inv. 1890, n. 7850.

negli ultimi due decenni del Seicento, cui si aggiunge come dato particolarmente interessante l'utilizzo del supporto scuro in pietra, che sebbene progressivamente in disuso verso la fine del secolo dovette essere appreso dall'artista proprio a Firenze¹²⁸.

Ascritto verosimilmente alla prima produzione di Salvator Rosa, come ritiene Carla Volpi nella monografia più recente del pittore, l'ovale su lapislazzulo (6x8,5 cm, già Roma, proprietà Di Castro) raffigurante i *Due orientali*: in

particolare risaltano una serie di componenti pittoriche, come le figurine esili ed il ruolo delle venature della pietra nella costruzione dell'immagine, che avvicinano questo esemplare a Firenze.

Può dunque a buon diritto rientrare, al fianco alle paesine di Filippo Napoletano e Stefano della Bella, nella serie di quadretti di medesimo soggetto prodotti al servizio della corte Medicea¹²⁹.

¹²⁸ Nel quadro *Due nani tentano di sfuggire ad un pappagallo*, proveniente dal mercato antiquario londinese (1685-90, 42x33 cm), appoggiato su un ramo secco un pappagallo dalla coda rossa viene raffigurato mentre afferra un nano per la gamba. Si tratta di una delle due versioni, entrambe su lavagna, con lo stesso tema (l'altro, in una collezione privata danese, già individuato dalla Baroncelli nel 1965). L'opera viene collocata dalla Olivari nel periodo fiorentino del pittore, sia per l'utilizzo del supporto in pietra – adoperato da Bocchi almeno per altri due quadri su ardesia conosciuti dell'artista, eseguiti in pendants (*Nani al Bagno*, Galleria Palatina, Firenze, Inv. n. 4839; *Nani che giocano*, Galleria Palatina, Firenze, Inv. n. 5566) – sia per una questione di gusto da parte della corte medicea del tempo, molto interessata ad uno studio naturalistico a vari livelli. Questa versione si distingue da quella in pendant (*Coppia di nani che cerca di sfuggire ad un pappagallo*, 42x34 cm, olio su ardesia, 1685-90, già collezione privata, Danimarca) per l'espressione dei nani, raffigurati con la bocca socchiusa. È stata battuta all'asta da Sotheby's a Londra il 13 dicembre 1978 (n. 9). Firmata in basso a destra: FAUSTIN. BOCCHI (Baroncelli 1965, p. 108, n. 36; Chiarini 1970, nn. 36-37; Olivari 1990, pp. 76 e 86. Averoldi 1700, p. 253. Olivari 1990, pp. 9-22; Casciu 2000, p. 98.

¹²⁹ Volpi 2014, p. 475.

CAPITOLO TERZO

Genova e la Liguria

3.1. LA PRODUZIONE PITTORICA A GENOVA. I DIPINTI DI SOGGETTO RELIGIOSO E LE EDICOLE VOTIVE

Genova tra Cinquecento e Seicento è protagonista di una costante crescita economica e culturale, e dell'arricchimento in pittura dello stile degli artisti centro-italiani, provenienti perlopiù da Roma dopo il Sacco (1527)¹³⁰.

Gli orientamenti nel secondo Cinquecento sono dominati da personaggi come Luca Cambiaso e il Bergamasco, seguiti da Giovanni Battista Paggi e Bernardo Castello, per poi arrivare con il Seicento ad una piena maturazione del linguaggio grazie all'apporto dell'arte toscana, fiamminga ma soprattutto lombarda.

Il rinnovamento – che finalmente dà avvio alla formazione di una vera e propria scuola pittorica – viene incoraggiato dall'attività della committenza privata, che promuove l'afflusso di artisti stranieri, mentre le opere sono sempre più ispirate in parte a tematiche religiose di devozione, secondo la trattatistica post-tridentina, in parte a contenuti laici e politici di celebrazione del prestigio pubblico e privato dell'aristocrazia anche in rapporto alle scelte della Repubblica. I palazzi, ma allo stesso modo gli edifici religiosi, diventano i beneficiari dell'impegno pubblico di una committenza sempre più attiva, che provvede alla loro decorazione secondo livelli qualitativi mai raggiunti in precedenza.

Nel Seicento – sulla scorta dei fermenti culturali generati da Rubens (autore della pala con la *Circoncisione* per la chiesa del Gesù), Caravaggio (conosciuto attraverso le opere di Orazio e Artemisia Gentileschi), Agostino Tassi, da pittori milanesi come Giulio Cesare Procaccini ed il Cerano o da pittori nordici come Van Dyck e Jan Roos – gli artisti liguri cominciano finalmente a dare vita ad una propria precisa identità¹³¹. Dal punto di vista della scelta iconografica dei temi, il realismo immaginario eserciterà grande fascino su artisti come Bernardo Strozzi, il Grechetto e Anton Maria Vassallo, mentre nel campo della grande decorazione ad affresco Domenico Fiasella ed Andrea Ansaldo daranno avvio alla trasformazione della struttura compositiva della figurazione, mediante una nuova impostazione prospettica dello spazio di stampo cinquecentesco (Cambiaso e Bergamasco) mediata però anche dal contatto coi pittori milanesi¹³².

Una svolta molto interessante nella produzione artistica ligure del Cinquecento è data sicuramente dall'estrazione dell'ardesia, adoperata come supporto pittorico. La ricognizione del sostanzioso patrimonio di testimonianze, localizzato prevalentemente tra Genova e la provincia di La Spezia, ha permesso di definire le finalità dell'utilizzo di questo materiale e di stabilire alcuni presupposti per una sua così duratura diffusione

¹³⁰ Per un'analisi degli aspetti storici di Genova nel XVI sec.: PACINI 2007, pp. 14-19.

¹³¹ PESENTI 1992, pp. 74-81. Per un approfondimento sugli apporti fiamminghi nella pittura genovese tra Cinquecento e Seicento: BOCCARDO 1997, pp. 151-176; MULAZZANI 1997, pp. 177-201; DI FABIO 1997, pp. 203-228.

¹³² ROTONDI TERMINIELLO-GAVAZZA 1992, pp. 41-73.

nella regione.

Mentre a Roma possiamo affidare a Sebastiano del Piombo la reintroduzione dell'antica tecnica di dipingere su pietra, ponendo su basi stilistiche, tecniche ed espressive la sua predilezione per la lavagna dal fondo scuro compatto, non si può ritenere che il suo utilizzo in Liguria da parte dei pittori locali fosse dettato dagli stessi obiettivi. È più legittimo pensare, infatti, che la gran parte delle maestranze liguri, soprattutto tra Settecento e Ottocento, siano state sollecitate da più pragmatici motivi di reperimento del materiale.

Paradossalmente in Liguria l'esigenza di servirsi dell'ardesia come supporto pittorico – già adoperata nell'edilizia civile o per il rivestimento esterno delle cupole delle chiese – sarà avvertita molto tardi, spinta peraltro dalla vicinanza delle cave e dalla possibilità di averla già tagliata in lastre piane sottili, di spessore mai superiore ai 6-7 cm¹³³.

I principali luoghi di estrazione erano localizzati nel borgo del Tigullio, presso le località di Uscio e Recco; successivamente l'attività estrattiva si è spostata in Valle Fontanabuona, alle spalle di Lavagna, dove tuttora si pratica.

Il ricco corpus di ardesie dipinte, distribuite tra Genova e la provincia di La Spezia (Val di Vara) dimostra l'esistenza di elementi culturali stratificati nei secoli, sostanzialmente differenti quando si passa dal centro alla periferia: al carattere devozionale delle grandi pale d'altare (poche a dire il vero nel centro maggiore, Genova) si contrappone una produzione "popolare" in cui si avverte una componente spirituale e religiosa (culto per la Madonna) già presente nella serie di ardesie commissionate tra XVI e XVIII secolo per le edicole del centro di Genova¹³⁴.

Uno dei dipinti del Cinquecento su ardesia più antichi è il *Banchetto degli Dei per le nozze di Amore e Psiche*, di pittore anonimo, conservato nella Galleria di Palazzo Bianco (1530-40 ca.; 34x48,5 cm; Inv. n. PB 1361)¹³⁵.

Tra i più importanti artefici locali figurano i Semino: si segnalano ad esempio le opere di Andrea a Santa Maria di Castello a Genova (*Natività di Gesù*, *Visitazione*, *Disputa di Gesù coi dottori del tempio*, *Presentazione di Gesù al Tempio*), interessanti per lo studio della tecnica esecutiva e dello stato conservativo, pesantemente compromesso dai restauri antichi. Dall'analisi ravvicinata del gruppo di dipinti si evince una certa inconsistenza materica del colore: infatti la preparazione, sebbene in passato coprisse

¹³³ È documentato il precoce impiego di lastre di lavagna "a squame" per il rivestimento esterno delle cupole delle chiese, osservabili ad esempio nella Basilica dell'Assunta in Carignano a Genova, o nella chiesa di San Francesco a Chiavari.

¹³⁴ Dal materiale catalogato della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Liguria sono emersi circa una cinquantina di dipinti su ardesia dislocati tra Genova e la provincia di La Spezia, alcuni dei quali inediti. Lo scopo dell'indagine è stato quello di individuare i precedenti cronologici dell'utilizzo dell'ardesia in Liguria, il territorio da cui essa viene estratta, e porre le basi per una più approfondita analisi sui traffici commerciali del materiale, effettuata nella II parte di questo libro.

Piero Donati ritiene che lo scarso successo dell'ardesia a Genova vada letto come il riflesso di un pregiudizio negativo sul materiale, ritenuto inferiore e poco nobile perché da sempre associato agli "abbadini": DONATI 2012, pp. 107-115. Personalmente reputo che il riferimento alle lastre di copertura dei tetti possa al contrario averne sollecitato l'utilizzo in altri contesti italiani, vista la buona considerazione nei confronti delle proprietà conservative del materiale.

¹³⁵ DI FABIO 1992, p. 22.

completamente il supporto, doveva essere molto sottile, quasi pressoché assente; inoltre la stessa parete a cui sono addossate le lastre attualmente è invasa dall'umidità, che si manifesta attraverso un'abbondante profusione di sali, i quali hanno favorito la contrazione del colore e la nascita di numerose lacune, soprattutto in prossimità dei bordi e nella parte bassa, da cui emerge il fondo scuro della lavagna¹³⁶. Piero Donati ci informa che le quattro lastre furono collocate nella cappella solo a partire dal 1882, datandole intorno al 1553¹³⁷.

La pala di Alessandro e Cosimo Semino con l'*Assunzione della Madonna* (1591) collocata sulla parete di fondo della sagrestia della chiesa di San Siro a Genova, dimostra più presumibilmente come nelle scelte del formato (373x161 cm) siano stati determinanti i riferimenti romani¹³⁸.

Luca Cambiaso fu uno degli artisti che si servirono dell'ardesia per ragioni di tecnica e di stile, potendo esaltare attraverso il fondo scuro la volumetria dei corpi e le tonalità più calde in superficie. È noto infatti che anche nell'impiegare altre tipologie di supporti come la tela o la tavola, il Cambiaso già intorno alla metà del sesto decennio del Cinquecento facesse uso di preparazioni brune e rossiccie, con una pellicola pittorica più tenue e sottile, come ad esempio nell'*Autoritratto con il ritratto del padre* (Genova, Palazzo Bianco, 1570 ca.) e nelle opere di soggetto mitologico¹³⁹.

In tal senso il *Battesimo di Cristo* (olio su ardesia, 158x96 cm, 1565 ca.) esemplifica tale necessità, e come documentato dalla ricognizione effettuata, non resterebbe l'unica opera del maestro su lavagna, improntato ad un continuo scambio con la cultura veneta ed emiliana, ma anche lombarda¹⁴⁰.

A Genova, nel presbiterio della chiesa del monastero delle Cappuccine del Santissimo Sacramento, realizza infatti anche l'ardesia dipinta ad olio con la *Madonna col Bambino, San Bernardino da Siena, Santa Chiara e la colomba dello Spirito Santo* (1550-1580 ca.), di grandi dimensioni (240x170 cm)¹⁴¹.

Nel convento di Santa Maria di Castello, nell'antiloggia del primo piano del secondo chiostro, è conservata una *Madonna col Bambino e Santi* su ardesia, tradizionalmente attribuita al maestro, ma più di recente ricondotta, per la disposizione dei personaggi e l'andamento dei panneggi, all'ambito artistico ligure della seconda metà del

¹³⁶ Opere citate in ROTONDI TERMINIELLO 1985, pp. 116-117.

¹³⁷ Ringrazio Piero Donati per la segnalazione. Per approfondimenti si veda pure DONATI 2012, p. 108.

¹³⁸ Piero Donati ritiene si tratti di un'unica lastra di ardesia, un esempio eccezionalmente raro, poiché il notevole formato poteva sconsigliare, visti i rischi di spaccatura durante il trasporto, l'utilizzo di lastre troppo grandi e pesanti. DONATI 2012, p. 108, ed in nota 8 p. 137.

¹³⁹ BENSI 2008, pp. 109-119, in part. pp. 113-114.

¹⁴⁰ Il dipinto era originariamente inserito nell'edicola, attualmente in sagrestia, che nel complesso ornava la cappella di San Giovanni Battista dell'antica chiesa di San Giacomo. La realizzazione del quadro si deve con ogni probabilità all'opera di ristrutturazione e restauro della chiesa (1553-1563): Scheda OA della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Liguria, n. 00102408, a cura di F. DE CUPIS (1996).

Per le influenze toscane e lombarde sulla pittura genovese del Seicento si veda TORRITI 1971, pp. 13-66. Per studi più recenti sull'attività di Cambiaso ed i suoi riflessi nella pittura genovese e ligure tra Cinquecento e Seicento si veda soprattutto: BARTOLETTI-BOGGERO 2007.

¹⁴¹ CASSIANO CARPANETO 1977, p. 33. Scheda OA della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Liguria, n. 00076805, a cura di A. MOLINARI (1993).

XVI secolo.

Le tre opere di Giulio Benso con *Cristo entra in Gerusalemme*, *l'Ultima Cena* e *Cristo lava i piedi degli Apostoli*, fino al 1954 collocati nella Galleria di Palazzo Bianco a Genova, attualmente esposti nel Museo di Sant'Agostino, presentano un insolito formato orizzontale di grandi dimensioni (*l'Ultima Cena* è di 3 metri di lunghezza per 60 cm di altezza) che, sebbene favorisca lo sviluppo narrativo delle scene, è da sempre soggetto ad enormi difficoltà nel trasporto ed al rischio di spaccatura delle lastre. Nella realizzazione di queste due opere dovette sicuramente influire sull'artista la formazione di architetto, che lo porterà in alcune grandi decorazioni ad affresco – come quella del castello di Cagnes-sur-Mer, o in quelli per l'abside della Santissima Annunziata del Vastato – alla ricerca di una commistione tra elementi spaziali di finzione e realtà¹⁴².

Ancora discretamente conservate le ardesie dei Piola, di Pellegrino dell'Accademia Ligustica (*Madonna col Bambino*, *San Giovannino* e *Sant'Eligio Vescovo* detta "Madonna degli Orefici", olio su ardesia, 98x68,5 cm, 1640) e di Anton Maria, posta originariamente nel portico di casa Piola in salita San Leonardo, ora anch'essa esposta a Sant'Agostino¹⁴³.

Domenico Piola – pittore fortemente debitore nei confronti della cultura emiliana per l'importanza conferita al disegno, alla cromia ed alla plasticità delle figure, succeduto a Valerio Castello come imprenditore nelle più grandi imprese decorative della Genova della seconda metà del Seicento – utilizza la lavagna come supporto di pitture murali nella decorazione del coro dell'ex-chiesa di San Girolamo e San Francesco Saverio commissionatagli dalla famiglia dei Balbi, oggi sala di lettura della biblioteca universitaria dell'omonima via¹⁴⁴. L'ardesia come supporto per la pittura murale in questo caso risulta ottimale per adeguare il formato della decorazione all'architettura degli interni – in cui le figure dipinte secondo un voluto effetto scenografico vengono sbalzate nel vuoto – potendo essere tagliata a seconda delle forme e delle dimensioni volute. Alcuni studiosi reputano le soluzioni adottate dal Piola molto interessanti sul piano tecnico, ritenendo che le lastre di ardesia, essendo facilmente agganciabili alle strutture murarie, possano raccordare superfici di diverso livello in modo duraturo, e che la superficie "a spacco" della pietra sia particolarmente adatta ad accogliere l'arriccio o l'intonaco dell'affresco¹⁴⁵.

A Genova lastre di ardesia adoperate come supporto per affreschi si segnalano anche nella chiesa del Gesù, decorata da Giovanni Carlone, Giovanni Battista Carlone (pennacchi della cupola maggiore), Lorenzo De Ferrari, Sebastiano Galeotti e Antonio

¹⁴² ROTONDI TERMINIELLO-GAVAZZA 1992, p. 50.

¹⁴³ Il dipinto di Pellegrino Piola – proveniente dall'edicola sul prospetto di palazzo di via Orefici, già dagli anni Ottanta in deposito presso l'Accademia Ligustica di Belle Arti – fu commissionato dalla Corporazione degli Orefici, che vollero che l'artista raffigurasse anche Sant'Eligio Vescovo protettore dei "faveghi". L'opera, che si presentava molto lacunosa nella parte inferiore per l'umidità di condensazione, fu sottoposta ad un restauro nel 1980. Le operazioni svolte furono il fissaggio della materia pittorica con paraloid e la reintegrazione pittorica delle lacune più piccole. *In situ* è stata collocata la copia di Raimondo Sirotti, mentre per motivi di conservazione l'opera originale resta custodita in museo (ROTONDI TERMINIELLO 1985, pp. 120-121). ZANOLLA 1993, pp. 86-89.

¹⁴⁴ GAVAZZA 1987. GAVAZZA 1971, pp. 217-225.

¹⁴⁵ ROTONDI TERMINIELLO-SEMINO 1985, pp. 45-56.

Sull'attività di Domenico Piola: GAVAZZA-LAMERA-MAGNANI 1990, pp. 54-58 e 118-167.

Giolfi (cupolette): in questo caso l'ardesia riesce a soddisfare la necessità scenografica di inserire le immagini in uno spazio di finzione, distaccandole o sovrapponendole, attraverso un'interessante soluzione tecnica, all'architettura reale¹⁴⁶.

Molto differenti invece sotto il profilo funzionale i quattro dipinti su ardesia centinati (*San Nicola da Tolentino*, *Sant'Antonio da Padova*, *San Giacomo*, *Santo Vescovo*) – conservati nella chiesa di San Matteo a Genova (XVII secolo), realizzati probabilmente su una sola lastra – che a causa del cattivo stato conservativo e delle lacune nel colore rendono plausibile l'ipotesi di una pressoché totale assenza di imprimiture.

Uno degli aspetti più interessanti da un punto di vista artistico, storico e antropologico è costituito dalla presenza delle edicole votive nel centro di Genova: sviluppatesi già durante il Medioevo per la devozione pubblica legata al culto della Madonna (XII secolo), trovano nel Seicento e nel Settecento il periodo di più vasta produzione e, legandosi alle strade ed alle contrade di cui si levano a protettrici, caratterizzano il tessuto urbano della città per almeno otto secoli.

Indubbiamente tali manufatti nel loro complesso sono affascinanti non soltanto per la qualità artistica e artigianale della fattura, avendovi preso parte anche importanti personalità, ma sollevano tutta una serie di problematiche di conservazione, valorizzazione e fruizione attuali. La pressoché completa esposizione all'aperto, il degrado ambientale originato da piogge, inquinamento atmosferico e atti vandalici, hanno irrimediabilmente ridotto il numero di esemplari o aggravato la leggibilità di quelli superstiti, molti dei quali sono stati decontestualizzati e trasportati in museo come ultima inevitabile *ratio* per la loro conservazione.

È esemplificativa l'ardesia attribuita a Lazzaro Calvi, membro di una famiglia di pittori assai attivi in città nella seconda metà del XVI secolo, con la *Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Lorenzo*, in origine posta nell'edicola (più tarda, ultimo decennio XVII secolo) di via degli Indoratori, attualmente conservata nel Museo di Sant'Agostino.

La produzione dei quadri da porre nelle edicole del Seicento è prevalentemente caratterizzata da supporti lapidei forse proprio perché s'era già percepito il pericolo di degrado ambientale costituito dalla loro localizzazione e si riteneva che supporti differenti dal legno o dalla tela potessero meglio resistere all'umidità, alla pioggia ed al vento. La collocazione delle edicole risponde ad una serie di esigenze tutte caratterizzanti gli spazi della città storica, dalla possibile influenza devozionale sui fedeli, a seconda della posizione occupata, al mero godimento estetico. I riferimenti iconografici della Madonna, ufficialmente consacrata come la "Rigina di Genova" nel 1637, collocando tra l'altro sull'altare della cattedrale una statua bronzea eseguita dal Bianco su disegni del Fiasella, vanno ricercati negli artisti genovesi dell'epoca, da Bernardo Strozzi a Domenico Piola. Lo stesso vale per la *Madonna col Bambino*, detta anche "del Cardellino", situata in via Fossatello, oggi conservata al Museo di Sant'Agostino, riferita più volte a Piola¹⁴⁷.

¹⁴⁶ ROTONDI TERMINIELLO 2006, pp. 181-182. Lastre di ardesia in funzione di supporto furono impiegate, forse per ragioni meramente conservative, anche nella zona limitrofa all'arco di trionfo e nei sottarchi di riquadratura dei medaglioni figurati della navata centrale della chiesa di San Siro a Genova, insieme alle tavole di legno.

¹⁴⁷ FALZONE 2000, pp. 9-11.

3.2. LA PITTURA SU LAVAGNA IN PROVINCIA DELLA SPEZIA

L'analisi della produzione di arte popolare in provincia della Spezia sembra in linea di massima confermare il punto di vista poc'anzi accennato, che tende a scartare qualsiasi altra ipotesi sull'utilizzo della lavagna in questa zona che non sia fondata essenzialmente su criteri di conservazione, disponibilità del materiale (vicinanza dei giacimenti) ed aspetti devozionali o popolari¹⁴⁸.

Se per quanto riguarda la produzione pittorica del Cinquecento sembrano poche le testimonianze – pare che il giovane Cambiaso abbia incontrato particolare favore nelle contrade della Valle del Vara, eseguendo due trittici, uno scomparso a San Pietro Vara, e l'altro per la chiesa di San Lorenzo in Lago (Borghetto Vara) – e le maggiori botteghe trovano i loro massimi riferimenti ancora a Genova per i pochi esempi di arte profana, non può dirsi lo stesso per la produzione del secolo successivo, caratterizzata da una attività prolifica soprattutto intorno al borgo di Varese Ligure, dove la ricostruzione della parrocchiale di San Giovanni Battista fu occasione per la commissione di importanti opere pittoriche che giungono da Genova, alcune delle quali chieste a Gregorio De Ferrari¹⁴⁹.

La maggior parte delle maestranze pittoriche della provincia di La Spezia è probabile fosse ispirata, sebbene con esiti talvolta poco raffinati, proprio dalla pittura genovese, che rimaneva, anche attraverso le opere di alcuni importanti maestri come Domenico Piola ed il già citato De Ferrari che giungevano nella zona, il principale modello di riferimento. In tal senso l'unico esemplare di scuola toscana resterebbe la pala (200x143 cm ca.) con l'*Annunciazione con San Francesco*, originariamente collocata nella cappella privata della famiglia Taddei, successivamente posta nella sagrestia della chiesa di Santo Stefano Protomartire a Santo Stefano di Magra, ed infine conservata a seguito dell'ultimo restauro nel Museo Diocesano di Sarzana¹⁵⁰.

Piero Donati ha esaminato attentamente la produzione su ardesia nella zona dell'estremo Levante Ligure, nei territori che gravitano intorno al Golfo della Spezia individuando numerose testimonianze, opera di artisti come Giuseppe Catto, Cesare Pitti, Giovanni Andrea Boggiano o del Maestro di Valdipino¹⁵¹.

Da un punto di vista iconografico invece si assiste ad una pressoché totale prevalenza di dipinti a contenuto religioso a carattere popolare; tutta la zona fin dal Medioevo è caratterizzata da una storia religiosa che affonda le radici nell'opera missionaria che i monaci irlandesi condussero sulle aree di dominazione longobarda. Le molte chiese presenti nella Valle del Vara, inoltre, sono spesso collegate al monachesimo

¹⁴⁸ Piero Donati ritiene che, nonostante la vicinanza geografica alle cave, i trasporti nell'entroterra fino alla bassa Val di Vara, dove si verifica la maggiore concentrazione di opere, non fossero agevoli e che il trasporto transitasse, dopo un tragitto marittimo, dal porto della Spezia. Queste difficoltà starebbero alla base anche di una più scarsa produzione di ardesie dipinte nell'alta Val di Vara, più a Nord. Comunicazione orale di Piero Donati, che ringrazio. Si veda anche DONATI 2012, p. 115. L'area in cui è riscontrabile il nucleo maggiore di dipinti su ardesia comprende i borghi che si affacciano sul Golfo, come Cadimare, Fabiano, Biassa, Marinasco, Isola, nella parte inferiore della Val di Vara fino a Lerici, Santo Stefano di Magra, Arcola, Sarzana.

¹⁴⁹ DONATI 1989, pp. 9-20.

¹⁵⁰ DONATI 2012, p. 124.

¹⁵¹ Per approfondimenti si rimanda a DONATI 2002, p. 20 e DONATI 2012, pp. 115-135.

benedettino, rifacendosi alle memorie degli Apostoli o dei martiri romani, presentando soprattutto dediche a Santa Maria Assunta, San Lorenzo, Sant'Andrea o San Bartolomeo. Alla fine dell'epoca medievale nascono numerosissime Confraternite ed Oratori, famosissima ad esempio la Confraternita dei Santi Antonio e Rocco di Varese Ligure nata nel 1451, molte delle quali saranno al centro dell'intensa attività di committenza religiosa nella zona per diversi secoli¹⁵².

La crisi della scuola pittorica genovese di inizio Settecento, quindi, porta ad uno scadimento qualitativo anche dei quadri che giungono dopo il 1730, a differenza invece delle decorazioni a stucco che fanno registrare il periodo di massimo splendore.

¹⁵² Va ricordata in tal senso l'importanza assunta dal ceto nobiliare varesino in ambito devozionale e di committenza artistica. Per una più esaustiva presentazione degli aspetti accennati in questo paragrafo si veda: LAGOMARSINI 1989, pp. 21-32. Sull'Oratorio dei Santi Antonio e Rosso a Varese Ligure: DAMIANO 1989, pp. 86-88.

CAPITOLO QUARTO

La Repubblica di Venezia

4.1. LO SVILUPPO DELLA PITTURA SU PIETRA DI PARAGONE

Verona può essere considerata per importanza il terzo centro di diffusione di dipinti su pietra dopo Roma e Firenze.

La pittura veneta, sebbene le prime opere certe dei massimi esponenti del Cinquecento sembrano essere su lavagna, è contrassegnata da una netta prevalenza di dipinti su pietra di paragone negli anni che vanno dal 1590 al 1630: estratta dalle cave di Salò – essendo di un colore tendente al nero si prestava agevolmente alla rappresentazione di temi religiosi ed ambientazioni notturne, secondo un gusto progressivamente in aumento durante il Seicento – deve il suo nome alla somiglianza col diaspro utilizzato dagli orafi per saggiare ("paragonare") il titolo dell'oro¹⁵³.

Jacopo Bassano, Felice Brusasorci, Pasquale Ottino, Marcantonio Bassetti, Carlo Ridolfi e Alessandro Turchi, sono ricordati tra i grandi artefici della produzione di dipinti su paragone veronesi. In effetti, l'impulso che ha determinato una così vasta ed improvvisa produzione a Verona a partire dalla seconda metà del Cinquecento va ascritto principalmente ad un mutamento della pittura veneta a partire dal *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano dei Crociferi, e del *San Rocco che risana gli appestati* del Tintoretto della chiesa di San Rocco, in cui viene abbattuta l'idea di spazio rinascimentale e si assiste ad un uso più marcato della luce, che sullo sfondo scuro della pietra viene impiegata in una dimensione irreal e simbolica, specie nelle scene di notturno¹⁵⁴. Le numerose richieste di pietre nere compatte da parte del mercato antiquario portò quasi tutti i pittori veronesi dalla fine del Cinquecento a cimentarsi in questo nuovo genere. A Venezia in un periodo compreso tra il 1606 ed il 1709 vengono registrati quadri in "pietra", in "alabastro", in "paragone", quest'ultimo identificato anche come "pietra dal tocco", "pietra parangon" oppure "palangon". Erano concepiti principalmente per una devozione privata, esposti nei saloni delle abitazioni o negli studioli per il puro godimento personale. Predominano tematiche religiose, molto meno frequenti sono i soggetti tratti dalla storia o dalla mitologia. La maggior parte dei dipinti citati sono anonimi, forse perché, come ha ben evidenziato Linda Borean, gran parte dei redattori degli inventari non possedevano sufficienti competenze in materia artistica: non a caso nei registri trascritti dai pittori, ad esempio Agostino Lama, Lelio Bonetti, Agostino Litterini, Nicolò Bambini, Domenico Bovo e Stefano Rubini, compaiono anche personalità di spicco come Palma il Giovane, Felice Brusasorci, Van Dyck, Brueghel, Agostino Carracci e Leandro Bassano, o meno note come Andrea Schiavone, Maganza e Pietro Mera. Del Brusasorci e della sua scuola vengono ricordati ben sette dipinti su "pietra del tocco" con episodi sacri distribuiti nelle

¹⁵³ Ancora nel 1645 Vincenzo Scamozzi segnala l'esportazione di marmi nerissimi alla volta di Venezia: SCAMOZZI 1645 (1838), pp. 194-195; cit. anche in RINALDI 1990, p. 227. MARINELLI 2000 (B), pp. 28-31, in part. p. 31.

¹⁵⁴ PALLUCCHINI 1974, p. 136.

collezioni di Alessandro Savorgnan e di Giorgio Bergonzi¹⁵⁵. Negli inventari veronesi compaiono quadri di Pasquale Ottino – *Amore e Psiche* nella collezione del conte Gian Giacomo Giusti, «due palangoni» nell'inventario dei beni mobili ritrovati nella sua casa dopo la morte (7 novembre 1630) – Alessandro Turchi, Claudio Ridolfi, Felice Brusasorci e Sante Creara¹⁵⁶. Per quanto riguarda la produzione sacra, essa doveva essere in qualche modo legata alle richieste dei monasteri benedettini dei Santi Nazario e Celso, dei canonici di San Giorgio in Braida e dei francescani di San Bernardino¹⁵⁷. Ad esempio i due dipinti con la *Vergine* e *San Giovanni con gli angeli* di Santo Prunati, facenti parte della pala per l'altare Lonardi con la *Crocifissione* nella chiesa di Santa Eufemia a Verona, sono un importante esempio di questa produzione. Allo stesso autore è ascrivibile il *Cristo Crocifisso*, sempre su paragone, inserito nella portella del tabernacolo dell'altare¹⁵⁸. Sempre a Sant'Eufemia è conservato anche un dipinto non concordemente attribuito dalla critica a Domenico Cignaroli con la *Madonna col Bambino, Santi ed anime del Purgatorio* (71x54 cm) su pietra di paragone, inserito nella base della lesena posta a sinistra dell'altare dedicato a San Tommaso da Villanova. Il suo dipinto gemello si trova di fronte, raffigurante *San Tommaso da Villanova che distribuisce l'elemosina ai poveri*, riferito dal Dalla Rosa e più recentemente da Sergio Marinelli a Fabrizio Cartolari¹⁵⁹.

Altri grandi dipinti su più lastre di paragone vengono ricordati dalle fonti, uno di questi con il *Noli me tangere* è stato recentemente ritrovato nella parrocchiale di Pinzolo (Trento), a dimostrazione di come tale pratica fosse continuata ben oltre la metà del Seicento¹⁶⁰. Di dimensioni e qualità diversa sono, al contrario delle pale d'altare, i quadretti di pietra iscritti nelle portelle di tabernacolo, i ritratti a coronamento dei

¹⁵⁵ Di Palma il Giovane figura un dipinto nella collezione dell'avvocato Bernardo Gallia: «Un quadro in pietra rappresentante Nostro Signore che predica con diverse altre figure piccole del Palma il Giovane d. 8»; appartenente a Felice Brusasorci «Un quadro in pietra con una Madonna e due santi della scola del Brusasorzi duc. 20»; di Van Dyck «Un quadro con uno in croce et altre figure in lontano dipinto sopra la pietra dal Vandich duc. 100»; di Brueghel «Doi ovdini in pietra figurine in piccolo del Brugher con soazze d'ebano e marche di latton dorate duc. 60», «Doi quadretti in pietra figure in piccole di Brugher con soazzette d'ebano e marche di latton dorate duc. 40», «Doi quadretti dipinti su la pietra in uno un San Girolamo et l'altro la Madalena, soazze nere e marche dorate con pietre di diversi colori di Brugher duc. 40». Infine vengono ascritti ad Agostino Carracci «Un Christo all'horto in ovado dipinto in pietra figure in piccolo d'Agustin Carazzi soazza nera e rimessa duc. 100» e a Leandro Bassano «Un quadretto d'un Christo coronato di spine dipinto in pietra di Leandro Bassan figure in piccolo soazza nera e rimessa duc. 150» e «Un quadro in pietra cioè un Christo nell'horto di Leandro Bassan con soazza nera duc. 50», facente parte della collezione di Zaccaria e Nicolò Sagredo (inventario redatto dal pittore Agostino Lama). BOREAN 2000, pp. 183-189.

¹⁵⁶ BONA CASTELLOTTI 2000 (B), p. 191. Di Palma il Giovane si conoscono su paragone un *Cristo morto sostenuto dagli angeli* (38x29 cm, collezione Giulini, Milano), mentre su ardesia è un *Autoritratto in veste di frate* (1606, proprietà Bardisian, Venezia): FOSSALUZZA 2000, p. 76; MASON RINALDI 1984, p. 146, cat. n. 565.

¹⁵⁷ MARINELLI 2000 (B), p. 31.

¹⁵⁸ BENSI 2000, p. 66. MARINELLI 2000 (B), p. 31

¹⁵⁹ I due paragoni si trovano ai lati della pala di Giambettino Cignaroli del 1768, raffigurante la *Madonna col Bambino* e *San Tommaso da Villanova*. Simeoni e Tessari propendono per l'attribuzione all'inverso dei due dipinti: SIMEONI 1909, p. 120; TESSARI 1955, p. 39. DALLA ROSA 1803-1804 (1996), c. 62. MARINELLI 2000 (B), p. 31.

¹⁶⁰ GIACOMELLI 1992

monumenti funebri, già conosciuti a Roma, ed il gruppo con i *Misteri del Rosario*: rientra nella prima tipologia la *Deposizione del Cristo dalla Croce* di Odoardo Perini presso l'altare della chiesa di San Luca a Verona, mentre per quanto concerne i ritratti occorre citare un *Ritratto d'uomo* simile alla maniera di Marcantonio Bassetti a San Fermo Maggiore a Verona, tenendo presente che lo stesso artista aveva realizzato il *Ritratto di Giovan Battista Poma* a Santa Maria della Scala, databile tra 1600 e 1630¹⁶¹. Su supporti lapidei non facilmente individuabili, marmo, ardesia o paragone, sono stati realizzati i *Misteri del Rosario* di Arcugnano (VI), della chiesa di San Giovanni Battista a Verona, e di San Rocco a Marostica (VI).

Molto più tardi, agli inizi del XIX secolo, assistiamo alla realizzazione di dipinti presumibilmente a tempera su lastre di marmo di Giambattista Canal (1820 ca.) negli scomparti del soffitto della chiesa di San Giovanni Battista a Costa di Rovigo (Rovigo), una serie di quadri di grandi dimensioni con le *Storie della vita del Santo*¹⁶².

¹⁶¹ SIMEONI 1909, p. 268; REGGIANI 1955, p. 55.

¹⁶² Si tratta del *Ritratto d'uomo* di ambito veneto (1675-1699) ad olio su ardesia (44x33 cm) in collezione privata nella Villa Canera di Salasco ad Arcugnano (VI), della *Madonna* di ambito veneto (1600-1720) ad olio su marmo (32,5x26,8 cm) della chiesa di San Giovanni Battista a Verona, della più tarda *Madonna col Bambino* di Menageot Francois Guillaume (1790-1810) ad olio su ardesia (31,3x24 cm) della Pinacoteca del Santuario di Santa Maria di Monte Berico a Vicenza: MONTE BERICO 1971, p. 150.

Non è stato possibile constatare da vicino la tecnica con cui sono stati realizzati i dipinti di Giambattista Canal a Costa di Rovigo.

4.2. I PITTORI DELLA SCUOLA VENETA: DA JACOPO BASSANO E FELICE BRUSASORCI AD ALESSANDRO TURCHI E PASQUALE OTTINO

Sull'utilizzo di un supporto lapideo dal fondo nero compatto che esaltasse gli effetti pittorici di luce ci sono testimonianze di Karel van Mander, che nella vita di *Giacomo Bassano pittore* asserisce di aver visto a Roma alcuni quadretti su pietra presso un mercante con scene della Passione: «tutte tinte di notte, erano dipinte su pietre nere, nelle quali i raggi della luce, provenienti da fiaccole, candele e lumi, erano tracciati sul fondo nero della pietra con dei tratti d'oro e poi verniciati». Il colore del supporto, in questo caso forse ardesia, «era lasciato naturale, in modo che la pietra nera fingesse la notte»¹⁶³.

Più tardi Marco Boschini nella *Breve introduzione* premessa alle *Ricche miniere della pittura veneziana* (1674) allude al paragone come supporto ideale a ricevere un notturno del Bassano: «questo eruditissimo Pittore, con il tocco del suo pennello abbia cimentato su la Pietra di Paragone di questa lumeggiante notte il ricco Metallo»¹⁶⁴.

Da un punto di vista cronologico tra i precedenti nello sviluppo di questo fenomeno pittorico vanno ricordati proprio i dipinti dei Bassano, sia Jacopo – che intorno al 1575 è artefice di una *Crocifissione* su pietra nera (49,4x29,8 cm) oggi in Spagna, a cui è stato accostato seppur in via dubitativa, per la qualificazione patetica e naturalistica del volto, il *Cristo portacroce* della Collezione Giulini – che Francesco, autore di un *Cristo deriso* (43x28 cm) e di un *Cristo nell'orto* (43,5x28 cm) datati alla fine degli anni Settanta del Cinquecento, in cui le componenti iconografiche e compositive sono chiaramente desunte dal più anziano maestro¹⁶⁵.

Il Maruccini nel 1577 definisce infatti Jacopo da Ponte l'inventore del «vero pingere delle notti in tela, e sopra le pietre negre di Verona»¹⁶⁶.

Le fonti citano spesso opere del Bassano su pietre nere, come il Verci, secondo il quale «oltre di lavorare Giacomo sopra la tela o a fresco, era solito dipingere anche sulla pietra nera»¹⁶⁷. Lo stesso Verci nell'inventario notarile delle opere di Jacopo ritrovate nel suo studio dopo la morte cita al numero 121 una «Circoncisione, sbazzata sopra una pietra negra», probabilmente si tratta di pietra di paragone¹⁶⁸.

Quadretti di piccole dimensioni del Bassano ispirati a temi cristologici sono

¹⁶³ VAN MANDER 1604, tradotto in BALLARIN 1967, pp. 151-193; cit. anche in BONA CASTELLOTTI 2000 (A), p. 23.

¹⁶⁴ BENSI 2000, p. 67, ed in nota 15 p. 70 e 57 p. 74.

¹⁶⁵ Il dipinto del Veronese è descritto in BALDISSIN MOLLI 1991, pp. 198-199. Le opere di Jacopo Bassano hanno incontrato grande favore presso le raccolte private sin dalla fine del settimo decennio del Cinquecento, ben oltre i confini della Repubblica Veneta, fino a Roma: CARAMANNA 2004, pp. 173-184.

ALBERTON VINCO DA SESSO 1992. BALLARIN 1990, pp. 56-62. Jacopo Bassano è autore anche del *Cristo deriso di notte*, di collezione privata veronese: PALLUCCHINI 1981, p. 275. I due dipinti citati di Francesco Bassano sono anch'essi conservati in collezione Giulini: FOSSALUZZA 2000, pp. 35-36.

¹⁶⁶ MARUCCINI 1577, pp. 59-60.

¹⁶⁷ Verci 1775, pp. 48-49; anche in PILO 1975, p. 167.

¹⁶⁸ Verci 1775, p. 97; anche in PILO 1975, p. 167. Marco Boschini ricorda invece nella casa veneziana del procuratore di San Marco Giovan Battista Corner Piscopia l'esistenza di piccoli quadretti del Bassano, che manifestano l'assoluto interesse dell'artista per le gemme o i materiali preziosi in genere: BOSCHINI 1660, p. 554-555; anche in PILO 1975, p. 167.



Figura 21: Pasquale Ottino, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, XVII sec., olio su paragone, 11x22,5 cm, Verona, Museo di Castelvecchio; Inv. 4314-1B1000*.

numerosi nelle raccolte seicentesche, figurando anche in area sabauda: nell'inventario del 1631 dei quadri nel castello di Carlo Emanuele I di Savoia compaiono infatti un «Cristo morto, sopra parangone, maniera del Bassano, larg.a on. 7, alt.a 8» ed un «Cristo crocifisso, in pietra negra, maniera del Bassano, larg. on. 9, alt. 12», invece nell'Inventario del 1635 delle stanze del Palazzo Mirafiori e del Castello di Rivoli, redatto da un certo «Antonio della Cornia pittor romano» vengono descritti due quadri riferiti con certezza a Jacopo, un «Cristo morto con la Vergine, le tre Marie, Giuseppe e Nicodemo, figure intiere picciole, in pietra paragone (...)», ed un «Cristo morto in croce con altre figure intiere, in pietra paragone. Del Bassano, antico, bellissimo (...)»¹⁶⁹.

Il pittore tuttavia sembra aver sperimentato molti anni prima della pietra di paragone, altre tipologie lapidee come supporto per dipingere, come il marmo brecciato su cui dipinse intorno al 1565 l'*Adorazione dei Magi* e l'*Adorazione dei Pastori*, già appartenenti alla Galleria di Piero Corsini di New York¹⁷⁰. Riferito alla sua mano anche l'olio su paragone di destinazione privata con *Medea che ringiovanisce Esone* (21,5x37,5 cm), un tema particolarmente riutilizzato nella pittura veronese di fine Cinquecento¹⁷¹.

Inoltre esiste una ormai nota agli studi *Crocifissione con i due ladroni e le Marie* di Paolo Veronese (pietra nera, 64x38 cm, Padova, Musei Civici, Museo d'Arte Medioevale e Moderna, Inv. 447), che può essere senza esitazione inserita nel circuito di produzione pittorica veneta di pietre nere. Il dipinto – di buon livello qualitativo soprattutto per la preziosità del segno grafico – inseribile negli ultimi anni di produzione dell'artista (fine del nono decennio del Cinquecento), sembrerebbe essere l'unico esemplare sopravvissuto

¹⁶⁹ BONA CASTELLOTTI 2000 (C), pp. 199-200.

¹⁷⁰ IMPORTANT OLD MASTER 1986, pp. 30-35; DABELL 1991. FOSSALUZZA 2000, p. 39.

¹⁷¹ L'opera fa parte della collezione Giuliani, Milano. MARINELLI 2000 (C), p. 47.

del Caliri su pietra¹⁷².

Nel Seicento le fonti continuano ad offrirci dati sparsi per una ricognizione delle opere: Carlo Ridolfi descrive l'attività del massimo esponente veneto autore di dipinti su paragone tra XVI e XVII secolo, Felice Brusasorci, reputandolo l'artefice del rilancio del genere¹⁷³. Lo stile del Brusasorci sembra passare repentinamente da un linguaggio manierato, costruito sugli influssi di un Parmigianino (*Allegoria del Battesimo di Lorenzo Cornaro*, collezione privata, 1595), ad una piena maturità di inclinazione rubensiana nel *Cristo deposto con la Maddalena* e la *Maddalena Penitente* di Castelvechio, nel *Martirio di Sant'Agnese* del Museo Civico di Padova e nel *Cristo deposto nel sepolcro tra angeli*, tutte opere a carattere devozionale di piccolo formato¹⁷⁴.

Un rivale dell'entourage di Brusasorci, con il quale si contese gran parte delle commissioni aristocratiche e religiose a Verona, fu Paolo Farinati, cui spettano un buon numero di dipinti su lavagna e paragone riferibili alla sua attività a cavallo fra XVI e XVII secolo¹⁷⁵.

Appartiene al Brusasorci il *Cristo al Limbo* su lavagna (39x31 cm) della Pinacoteca di Brera, così come i paragoni con la *Deposizione* (33,5x27 cm), la *Madonna con il*



Figura 22: Orazio Farinati, *Cristo al Limbo*, XVI sec., olio su paragone, 44x20 cm, Verona, Museo di Castelvechio; Inv. 4020-1B0143*.

¹⁷² Nella collezione di Vincenzo Giustiniani (Inv. 1638) era conservato «Un quadro con la Madonna e Christo morto e due Angeli depinto in pietra alt. pal. 3 lar. 2 in circa di mano si crede di Paolo Veronese con sua cornice nera profilata e rabescata di oro». G. BALDISSIN MOLLI in VERONESE E PADOVA 2014, p. 159.

Nei Musei Civici di Padova è conservato anche un dipinto ad olio su pietra nera di più piccole dimensioni (32,5x26,5 cm, Inv. 2191) raffigurante la *Crocifissione con lo svenimento della Vergine*, una copia dall'omonima tela realizzata dal Veronese nella chiesa di San Sebastiano a Venezia intorno agli anni Ottanta del Cinquecento. M. VINCO in VERONESE E PADOVA 2014, p. 172

¹⁷³ RIDOLFI 1648 (1914-1924): «Fece di più molte lodate fatiche sopra le pietre di paragone, nelle quali formò varie divotioni e poesie, valendosi tal hora del nero della pietra medesima in vece dell'ombra delle figure, recandovi in quella guisa molta forza».

¹⁷⁴ MARINELLI 2000 (A), p. 327.

¹⁷⁵ Nella Pinacoteca di Siena si conserva un dipinto su lavagna con *Enea che fugge da Troia* (39x32 cm) del pittore: TORRITI 1978, p. 228. PAOLO FARINATI 2005-2006.

Bambino e San Giovannino (22,1x17,9 cm) e un'altra versione col *Cristo al Limbo* (43x31,5 cm), di collezioni private¹⁷⁶.

Una riproposizione della *Deposizione* fu eseguita – per le numerose richieste del collezionismo dell'epoca, visto il successo di questa versione – dal figlio Orazio Farinati¹⁷⁷. È probabile che Orazio si sia limitato, così come in altre occasioni, a mettere in pratica un'invenzione del padre Paolo, che gli fornì numerosi modelli. È il caso ad esempio del *Cristo al Limbo* di Castelveccchio (44x30 cm, Inv. 4020-IBI46), caratterizzato da una minore qualità pittorica (Fig. 22). Questo dipinto appartenne al cavaliere Cesare Bernasconi, ricco possidente di origine lombarda che dal 1857 fino alla morte fu conservatore onorario della pinacoteca cittadina. Il catalogo a stampa della sua quadreria lo indicava come: «Christo al Limbo, che libera i Santi Padri sopra il paragone». Sembra infatti che Paolo Farinati abbia realizzato ben tre versioni con questo soggetto, la prima segnalata nell'ottobre 1592, quando consegnò al frate sagrestano del monastero veronese dei Santi Nazaro e Celso un paragone «sul quale li è Giesù Christo che cava li santi padri dal Linbo»; le altre due erano destinate una per l'abate, padre Giustiniano da Verona, l'altra per il frate cellerario di Santa Giustina, il monastero padovano che apparteneva alla stessa congregazione di quello veronese (quindi committenze che provenivano da personaggi della stessa congregazione ricca e potente)¹⁷⁸.

Claudio Ridolfi, un pittore sicuramente di assoluto riferimento per la committenza aristocratica veronese, dipinge su paragone due *Annunciazioni* (Museo Obrazow di Cracovia; collezione Giulini, Milano) – in cui riprende da un punto di vista compositivo, sebbene su scala ridotta, la pala d'altare con il medesimo soggetto realizzata in San Donato alla Colomba a Verona – e due rappresentazioni del *Battesimo di Cristo* originariamente appartenute alla collezione Giusti del Giardino, che invece mostrano, in una stesura più asciutta, la ripresa nella disposizione dei personaggi della pala che esegue qualche anno prima a San Francesco a Mercatello sul Metauro (1612)¹⁷⁹. Interessanti anche le due versioni con l'*Adorazione dei pastori*, entrambe di collezione privata: la prima è attribuita al Ridolfi già dal Volpe, pubblicata in seguito da Ballarin con una cronologia fissata al periodo giovanile, prima dell'inizio del secolo; la seconda (olio su paragone, 43x33 cm) – descritta in precario stato conservativo, aggravato da antiche tracce di rotture del supporto e cadute di colore – è invece più tarda, datata al 1620 circa, proveniente dalla collezione veronese Ravnani, da ritenere molto influenzata dai contatti caravaggeschi avuti dagli artisti veronesi a Roma¹⁸⁰. Giulio Mancini nelle *Considerazioni*

¹⁷⁶ La prima opera con il *Cristo al Limbo* (39,5x31,8 cm) si conserva in collezione privata londinese, già citata da Mullaly: MULLALY 1992, p. 277, fig. 1. Sul *Cristo al Limbo* nella Pinacoteca di Brera (olio su lavagna, proveniente dal monastero di Santa Giustina in Padova, Inv. gen. 184, reg. cron. 221, 39x31 cm, 1593 ca.): PINACOTECA DI BRERA 2010, p. 195. Sempre a Brera si conserva il capolavoro di Paolo Farinati con la *Maddalena penitente prostrata davanti a un Crocifisso* (olio su lavagna, 32x25 cm, n. 882): MARIANI CANOVA 1980, pp. 142-143 e 205-206. LUCCO 1980 (B), n. 204. ROSSI 2005, pp. 183-184. PERETTI 2005, pp. 186-189.

¹⁷⁷ L'opera è passata sul mercato antiquario nel 2001 come un paragone, recante una data interpretata come 1608 (49x38,5 cm) (Sotheby's Londra, 2 novembre 2000, lotto 231; 26 aprile 2001, lotto 235).

¹⁷⁸ MARIANI CANOVA 1980, pp. 142-143 e 205-206. BALDISSIN MOLLI 1999, pp. 78-83.

¹⁷⁹ MARINELLI 2000 (C), pp. 79-80.

¹⁸⁰ MARINELLI 1997, pp. 107-116. MARINELLI 2000 (A), pp. 329-333.



Figura 23: Alessandro Turchi, *Adorazione dei pastori*, XVII sec., olio su paragone, 38x32 cm, Verona, Museo di Castelvecchio; Inv. 4309-1B0145*.



Figura 24: Alessandro Turchi, *Flagellazione*, XVII sec., olio su paragone, 34x24,5 cm, Verona, Museo di Castelvecchio; Inv. 5521-1B0976*.

sulla pittura sottolinea nuovamente il ruolo di Verona per la diffusione del genere di pittura su pietra. Su un pittore veronese afferma: «Conduce alcune cose in pietra nera (modo proprio di colorir della città di Verona per la commodità di tal pietra) molto bene, et ultimamente n'ha fatta una al capitan Sacripante molto bella e molto ben intesa»¹⁸¹.

Sulla scorta dei riferimenti caravaggeschi, del Veronese, Tintoretto e Brusasorci, si colloca anche l'arte di Alessandro Turchi, Pasquale Ottino e Marcantonio Bassetti.

In particolare il Turchi riprende dal predecessore proprio il gusto per il notturno. Si ricordino l'*Allegoria del Battesimo di Girolamo Marino* (38,5x30,4 cm, Inv. 1409) degli Uffizi, oppure la serie di quadri conservati nel Museo di Castelvecchio (Figg. 23-24-25), che offrono una vasta quanto inedita panoramica dello stile operato dal pittore su supporti in paragone con opere come l'*Adorazione dei Pastori* (1605 ca., 39x32 cm, Inv. 4309), la *Flagellazione* (34x24,5 cm, Inv. 5521), la *Madonna col Bambino, San Giovannino e San Francesco* (46x26 cm, Inv. 4306), la *Pietà con San Francesco* (40x24 cm, Inv. 20246)¹⁸².

Alcuni dipinti realizzati dall'Orbetto sono sparsi sul territorio, come la *Flagellazione di Cristo* (40x26 cm, olio su paragone) conservato negli Uffici della Curia provinciale nel Convento dei Padri Stimmatini a Verona, dove si trovano anche due paragoni con la *Madonna col Bambino* (18,5x11 cm) e l'*Adorazione dei Pastori* (23,5x19 cm), riconducibili

¹⁸¹ MANCINI 1623-24 (1956), p. 255.

¹⁸² Per le altre opere di Alessandro Turchi, Pasquale Ottino, Marcantonio Bassetti, Alessandro Tiarini, Giovan Battista Rovedata, Stefano della Bella e Vincenzo Mannozi si rimanda a PALLUCCHINI 1974, pp. 143, 147, 148, 149 e RINALDI 1990, pp. 232-241.

entrambi all'ambito veronese della seconda metà del Seicento¹⁸³.

Dal 1614 Turchi si stabilirà definitivamente a Roma, diventando nel 1637 principe dell'Accademia di San Luca.

La caratteristica bassanesca, di cui si servirà Alessandro Turchi (*Cattura di Sansone*, olio su paragone, 38,5x48,5 cm, collezione Giulini, Milano), di inserire gli episodi narrati in ambientazioni oscure, spesso illuminate solo da fiaccole accese, sarà ripresa anche da altri artisti veronesi tra cui Sante Creara, allievo più anziano di Felice Brusasorci.

Il *Cristo morto con un angelo* ad olio su paragone (87x52 cm, collezione Giulini, Milano), sembra risentire della maniera dell'Orbetto al punto che l'opera fino al 1999 è stata riferita proprio al Turchi, successivamente ritenuta del Creara dal Marinelli per la posizione del Cristo raffigurato di scorcio.

Del Creara si ricordino anche l'Annunciazione (30x24 cm, olio su paragone, Inv. 4316-1B0981) del Museo di Castelveccchio, la *Decollazione di San Giovanni Battista* (30x24 cm, olio su paragone, collezione Giulini, Milano) ed il *Trionfo di Nettuno* (44,3x34,8 cm, olio su paragone, collezione Giulini, Milano), in cui ancora una volta il debito figurativo nei confronti del Brusasorci è chiaramente percepibile, così come è evidente la sua educazione aristocratica e raffinata nel disegno¹⁸⁴.

Sergio Marinelli segnala anche una *Pietà* su paragone emersa dal mercato antiquario, in cui l'intensa partecipazione emotiva alla narrazione viene accentuata dalla



Figura 25: Alessandro Turchi, *Pietà con San Francesco*, XVII sec., olio su paragone, 40x24 cm, Verona, Museo di Castelveccchio; inv. 20246-1B3503*.

¹⁸³ Scheda OA della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Veneto, nn. 00317513, 00317543, e 00317558 a cura di G. FICOLA.

¹⁸⁴ PACCAROTTI 1987, pp. 126-127; MARINELLI 1999, pp. 11-2. MARINELLI 2000 (C), pp. 53-55. MARINELLI 2000 (A), pp. 333-334.



Figura 26: G.B. Rovedata, *Orazione di Cristo nell'orto del Getsemani* e olio su paragone, 59,5x49,5 cm, Verona, Museo di Castelvecchio; Inv. 23137-1B3629*.



Figura 27: G.B. Rovedata, *Predica di San Giovanni Battista*, 1616, olio su paragone, 50,5x58,5 cm, Verona, Museo di Castelvecchio; Inv. 23138-1B3630*.

spettacolare scenografia del notturno illuminato da fiaccole¹⁸⁵.

Tra gli allievi di Felice Brusasorci emerge la personalità di Giambattista Rovedata, molto attivo in Trentino, contraddistinto da una produzione ricca di raffigurazioni di paesaggi che spesso risentono della fantastica artificiosità della pittura fiamminga e degli ineludibili modelli nordici.

I due dipinti ad olio su paragone firmati e datati con la *Predica di San Giovanni Battista* (1616 ca., 50,5x58,5 cm) e *Cristo nell'Orto degli Ulivi* (1616 ca., 59,5x49,5 cm), oggi a Castelvecchio (Figg. 26-27), se da un lato dimostrano la spontanea partecipazione del pittore veronese ai richiami dell'epoca verso i nuovi supporti lucidi scuri, sono dall'altro l'esito più scontato di scelte principalmente condotte su basi stilistiche di rappresentazione, perseguite sulla scorta dei riferimenti del maestro (*San Francesco d'Assisi nel deserto*, olio su paragone, 210x260 cm, Strossmayer Gallery, Zagabria)¹⁸⁶.

Marcantonio Bassetti – documentato a Roma dal 1616, città nella quale seppe portare il proprio stile a un livello massimo di raffinatezza nella colta produzione romana aristocratica – subì a partire dal ritorno in patria nel 1619 un brusco impoverimento del linguaggio, ed una provincializzazione di temi e

committenza. Esemplificative a tal proposito le parole della Ottani Cavina, che nel definire il Bassetti caravaggesco nelle opere destinate “alle pievi sperdute nei campi” o ad umili congregazioni veronesi, ritiene si manifesti un “processo intenzionale di volgarizzazione

¹⁸⁵ MARINELLI 2000 (A), pp. 336 e 343.

¹⁸⁶ PITTURA VERONESE 1974, pp. 98-99; MARINELLI 1983, pp. 98-99; VANDURA 1994, pp. 165-168.

della lingua caravaggesca, trascritta al livello della pittura popolare da ex voto (si veda la propensione per il formato ridotto, la predilezione per i supporti più rustici: il legno di abete, le piccole lastre di ardesia utilizzate in una accezione diversa da quella aristocratica cinquecentesca)¹⁸⁷. Si tratta, dunque, di opere dalla scrittura sommaria con una dilatazione dell'immagine a cui si unisce la forte elementarità della struttura oltre alla esaltazione di tutto il suo potenziale emotivo. Proveniente dal convento dei Cappuccini, ora a Castelvechio, il *Cristo Risorto appare alla Madre* (olio su paragone, 41x30,5 cm, Inv. 1028), cui si aggiunge una *Liberazione di San Pietro dal carcere* (olio su paragone, 32,3x27,5 cm, Inv. 1029) tra le opere sicuramente riferibili al pittore su supporto in pietra¹⁸⁸.

Tra i massimi esponenti a Verona, che seppero sfruttare anche la prolungata assenza da Venezia e Verona di Alessandro Turchi a partire dal 1614, fu Pasquale Ottino, che divenne un assoluto punto di riferimento per la committenza religiosa ed aristocratica veronese agli inizi del Seicento (Figg. 21 e 28).

Dopo un primo soggiorno a Roma fra 1608 e 1609, viene registrato nel 1610 a Verona, dove dal libro dei conti di Guido Reni si evince che il pittore bolognese avesse pagato «Al Sigr. Pasqual Ottini, per comprare parangoni, scudi cinquanta, a Verona»¹⁸⁹.

Per i canonici regolari di San Giorgio in Alga, il cui membro più autorevole era Lorenzo Giustiniani, dovette eseguire le due pale centinate su paragone con la *Madonna col Bambino* e *san Lorenzo Giustiniani*, oggi in collezione Giuliani a Milano, e *San Lorenzo Giustiniani presenta un gentiluomo alla Vergine*, oggi a Londra (Dulwich Picture Gallery). Secondo Davide Dossi l'Ottino avrebbe prodotto a Rimini, una delle sedi della Congregazione si trovava infatti nella chiesa di San Giuliano, il dipinto devozionale con il *Cristo pianto dalla madre e da un angelo* (Rimini, Museo Civico) sempre su paragone,



Figura 28: Pasquale Ottino, *Cristo morto sorretto da due personaggi, con la Maddalena e angeli*, inizio XVII sec., olio su paragone, 55x29 cm, Verona, Museo di Castelvechio; Inv. 4315-1B0144*.

¹⁸⁷ OTTANI CAVINA 1974, p. 39.

¹⁸⁸ PITTURA VERONESE 1974, pp. 145-146, 155-156.

¹⁸⁹ DOSSI 2010, p. 90.

purtroppo in una condizione conservativa precaria, che però permette di riconoscere uno stile molto prossimo alle opere subito successive realizzate dal veronese. Nel periodo romano, o al massimo nel di poco successivo periodo del soggiorno a Verona (1610) vengono collocate anche *Psiche osserva amore*, il *Compianto su Cristo morto* (entrambe in collezione Giulini a Milano), e il *Cristo pianto dagli angeli nel sepolcro* della Galleria Borghese¹⁹⁰.

Da un punto di vista stilistico per le opere di questo periodo molto probabilmente i riferimenti per l'Ottino vanno ricercati in Cavalier D'Arpino e Guido Reni: si notino ad esempio i volti ovali, o la materia pittorica fluida, quasi perlacea nella consistenza. Nelle sue composizioni grande importanza ebbe anche lo studio dell'antico, molto evidente nell'opera con *Psiche che ammira Amore*¹⁹¹.

Viene riferita a Pasquale Ottino anche l'*Esortazione alla fuga in Egitto* su pietra nera del Museo Civico di Padova (Inv. 937 bis, 31,7x39,5 cm), descritta nell'inventario del 1689-91 come «Un'apparizione dell'angelo a s. Giuseppe in pietra, con soazza dorata, d'incerto», ed in quello del 1697-98 come un «s. Giuseppe avisato dall'angelo con la Madonna e puttino che li dorme a piedi in parangone con soasa d'intaglio dorata»¹⁹². Da un punto di vista stilistico l'angelo denota una grande affinità con la mano del maestro Brusasorci, così come l'impianto compositivo di chiara impronta veneta.

* Tutte le immagini in bianco e nero provenienti da Castelvecchio sono state gentilmente concesse dalla Direzione Musei d'Arte Monumenti di Verona. Ringrazio il dott. Ettore Napione e la dott.ssa Arianna Strazieri.

¹⁹⁰ Nella collezione Giulini vengono individuate ben 5 lastre, di modeste dimensioni, con *Marte e Venere*, *Amore e psiche*, il *Compianto su Cristo morto*, la *Pietà con angeli* e la *Madonna col Bambino e San Lorenzo Giustiniani*: MARINELLI 2000 (C), pp. 70-75. DOSSI 2010, p. 92.

¹⁹¹ Un possibile confronto può essere fatto con l'ovale di Cavalier D'Arpino del Saint Louis art Museum, realizzato però su lapislazzuli, o con l'olio su lavagna di Providence.

¹⁹² BALDISSIN MOLLI 1997, p. 113.

CAPITOLO QUINTO

Napoli, l'Emilia, l'area Lombarda

5.1. LA PRODUZIONE PITTORICA SU SUPPORTI IN PIETRA A NAPOLI

Il collezionismo cinquecentesco napoletano ad una prima indagine si presenta frammentario, alla costante ricerca di un equilibrio fra oggetti da possedere per amore dell'antico – rimanendo significative le numerosissime raccolte archeologiche provenienti da Cuma, Baia o Pozzuoli – e un marcato gusto artistico. Interessanti in tal senso le collezioni del marchese di Grottole Alfonso Sanchez, che possedeva «medaglie pregiatissime», oppure del funzionario regio di origine calabrese Adriano Spadafora, che nella sua “pupilla domam” a San Giovanni Maggiore raccolse da Pozzuoli, a detta di Cesare Capaccio, corniole, diaspri, agate intagliate «vasi di varij capricci, urne di varij lavori, e varie gioie»¹⁹³.

Uno dei primi artisti che adoperarono la lavagna per dipingere fu Leonardo da Pistoia, anche se la realizzazione della *Madonna col Bambino* (olio su ardesia, 87x57,5 cm), riferita ad un suo ipotetico periodo napoletano, resterebbe comunque un raro episodio cinquecentesco¹⁹⁴. Per comprendere il reale interesse nei confronti dei materiali lapidei a Napoli possono essere di aiuto le guide ma soprattutto i documenti di archivio, sottoforma di inventari di oggetti, donazioni e lasciti notarili. Proprio dalla rilettura degli inventari delle antiche collezioni private tra Seicento e Settecento è possibile ad esempio asserire che il genere della pittura su pietra fosse discretamente diffuso a Napoli soprattutto in ambienti legati alla Corte Reale e alla nobiltà napoletana, mentre non è possibile invece riconoscere, così come per Roma, Verona o Firenze, l'esistenza di un maestro, di un gruppo di artisti o di una vera e propria scuola che abbia dato avvio allo sviluppo di un fenomeno pittorico autonomo.

Negli inventari redatti nella prima metà del Seicento per le raccolte di personaggi illustri come Marcantonio Filomarino, principe della Rocca (1634), Giuseppe ed Eleonora Carafa dei duchi di Maddaloni (1648, 1649), Ferrante Spinelli principe di Tarsia (1654) –

¹⁹³ CAPACCIO 1609, pp. 336-338; CAPACCIO 1630 (1993), pp. 855-856. Interessante anche la raccolta seicentesca di pietre lavorate di Francesco Antonio Picchiatti, descritta dal Celano: DE CASTRIS 1993, pp. 57-94.

¹⁹⁴ L'interesse del pittore toscano per fondi scuri come l'ardesia è confermato da una serie di dipinti, anche molto precoci da un punto di vista cronologico, come la *Lucrezia* oggi alla Borghese, tuttavia facenti parte del suo periodo romano. BISCEGLIA 1996, pp. 101-102. La *Madonna col Bambino* proveniente dal Castello di Pomaro, della collezione del Conte Pier Francesco Calvi di Bergolo, già esposta alla Biennale Internazionale di antiquariato del 1983 di Palazzo Strozzi, manifesta una grazia che sembra ripresa da Perin del Vaga nella composizione e nella buona resa pittorica: DE MARCHI 1994. CATALOGO FINARTE 2002, pp. 62-63. Sulla *Lucrezia* della Borghese si vedano: DE CASTRIS 1987, p. 487; MORENO-STEFANI 2000, p. 339; DONATI 2010, p. 160. Oltre alle opere più celebri sembrerebbe di Leonardo da Pistoia anche la *Cleopatra*, opera inedita entrata dal 1879 al Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Troyes, ad olio su ardesia (83,2x53,5 cm): BAUDEQUIN 2002-2003, pp. 5-6.

solo per citarne alcuni – compaiono un cospicuo numero di tele e tavole, tutte appartenenti al Quattrocento, Cinquecento ed ai primi del Seicento; vengono citati anche dipinti su pietra, a testimonianza della loro circolazione, seppur discontinua rispetto ad altre tipologie, in ambito privato. Come ha fatto notare Renato Ruotolo gran parte delle quadriere di nobili e collezionisti erano composte da opere secondarie, minori per valore a quelle che si andavano producendo altrove, un aspetto ascrivibile alla fragilità economica dei ceti napoletani, che nonostante tutto non volevano privarsi dell'abbellimento delle proprie residenze in quanto espressione di prestigio sociale e culturale¹⁹⁵. Nel secondo inventario dei coniugi Carafa, duchi di Maddaloni, relativo ai quadri conservati nella residenza di Formicola, si descrivono con scrupolosità «Due quadretti di notte sopra pietra di Genoa», mentre nella collezione di Marcantonio Filomarino vengono menzionate «Una Madalena sopra pietra, et un'altra sopra alabastro»¹⁹⁶.

Un importante possidente di quadri ed oggetti d'arte fu il cardinale Ascanio Filomarino, cameriere di Urbano VIII e maestro di camera di Francesco Barberini, il cui ruolo nel collezionismo tra Roma e Napoli durante il Seicento è stato di recente messo in luce da Loredana Lorizzo¹⁹⁷. Egli costituì una ricca quadreria nel suo palazzo napoletano di piazza San Giovanni Maggiore, che durante il Seicento arrivò a comporsi di oltre trecento dipinti, favorito dalla frequentazione della corte Barberini che gli consentì di tessere numerose relazioni con artisti e intellettuali del suo tempo.

Nel secondo inventario del Palazzo Filomarino – redatto nel 1700 alla morte di Alfonso Filomarino duca della Torre, fratello di Ascanio, verosimilmente una copia fedele di quello del 1685 parzialmente pubblicato da Renato Ruotolo nel 1977 – nella terza camera dell'Appartamento grande vengono segnalati fra i quadretti di piccolo formato «(85-86) Due Quadri d'un palmo in circa di Pietra di Genova con pittura con loro cornici indorate; (87) Uno Quadro di pietra di Genova con la Vergine SS.ma e S. Giosepe e Giesù Cristo e fiori con cornice d'Ebbano negra», quindi su supporto di ardesia, ma anche «(95) Uno Quadro piccolo con alcuni cavalli sopra pietra con cornice indorata», forse riferito a marmo o alabastro¹⁹⁸.

Anche diversi anni più tardi, nei documenti ottocenteschi, continuano a comparire quadri su pietra, come nell'inventario della raccolta di Gaetano Zir stilato dal pittore Gonsalvo Carelli, in cui sono presenti esemplari su lavagna attribuiti a Sebastiano del Piombo e Giulio Romano, di cui tuttavia non vengono forniti elementi sicuri di

¹⁹⁵ Ad oggi purtroppo, volendo effettuare una ricognizione delle opere sul territorio campano attraverso i documenti, si presentano due diverse difficoltà: l'inattendibilità degli inventari non compilati da artisti e la genericità delle descrizioni che non consentono di individuare agevolmente il dipinto perché non ne riportano con precisione il tipo di supporto, spesso indicandolo genericamente come 'quadretto piccolo sopra pietra'. Nella maggior parte dei casi si era soliti prestare maggiore attenzione nella descrizione iconografica e solo in pochi casi si accenna all'alabastro quando si parla di 'marmo' o si fa riferimento alla lavagna quando si scrive 'pietra nera di Genova'. LABROT 1992. Compilatore di numerosi inventari settecenteschi, come quello di Palazzo Orsini a Gravina, fu Antonio De Simone. De Dominici lo definisce «accorto conoscitore e quindi perfetto antiquario delle cose d'arte, essendo dedito alla lettura di libri storici, e di pittura, de' quali aveva raccolto gran copia»: cit. in RUOTOLO 1984, p. 42; anche in LATTUADA 2000, nota 1, p. 297.

¹⁹⁶ LABROT 1992, pp. 63-64, e 83.

¹⁹⁷ LORIZZO 2006.

¹⁹⁸ RUOTOLO 1977, pp. 80-82. LABROT 1992, pp. 160-165. LORIZZO 2006, pp. 110-111.

provenienza¹⁹⁹.

Una delle principali difficoltà di una ricerca di esemplari su pietra sul territorio napoletano sta nella pressoché parziale distruzione e dispersione del patrimonio pittorico superstite negli anni: a ciò si aggiunge il fatto che molti quadri oggi sono conservati in depositi non facilmente accessibili al pubblico, oppure sono stati trasferiti in altre collezioni italiane. Anche le dimensioni del formato e la difficoltà di trasportarle senza far danni, visto che marmo, ardesia o pietra in genere sono soggetti a spaccature del materiale, possono averne in qualche modo favorito l'estinzione²⁰⁰.

Eppure dalle fonti napoletane provengono testimonianze importanti di quadri su pietra esposti nelle chiese ancora nell'Ottocento: Gennaro Aspreno Galante nella *Guida Sacra della città di Napoli* (1872) sostiene che nel Duomo, precisamente nella terza cappella sulla sinistra nella Basilica di Santa Restituta, si trovi un quadretto di *San Gennaro* sopra pietra «antichissimo», di cui purtroppo oggi non resta traccia²⁰¹. Nell'inventario della sagrestia di San Domenico Maggiore (1679-1694), nel fondo relativo alle *Corporazioni religiose soppresse* depositato presso l'Archivio di Stato di Napoli, si fa menzione invece a due quadretti a carattere devozionale dipinti su pietra raffiguranti un *San Tommaso d'Aquino* ed una *Santa Caterina*²⁰².

Eppure a Napoli la manifattura lapidea, soprattutto scultorea e architettonica, conserva una tradizione secolare, probabilmente determinata anche dalla vicinanza dalle cave di Soccavo da cui si estraeva il piperno, una pietra magmatica di colore scuro, mentre altri materiali come il porfido, l'alabastro e la stessa ardesia presumibilmente venivano importati²⁰³. Domenico Antonio Parrino nel 1700 così descriveva il piperno

¹⁹⁹ I dipinti su pietra citati nell'inventario: nell'Albergo Vittoria «Quadro ovale sopra lavagna, con bella cornice dorata, in figure terzine, rappresentante Rinaldo ed Armida, di palmi 2 per 1,25, opera di Giulio Romano»; nell'Hotel Grande Bretagne «Cristo, portando la Croce, figura colossale, dipinta sopra marmo, con ricchissima cornice antica oro e nero, di palmi 4,25 per 5,90, opera di Frà Sebastiano del Piombo» (COLLEZIONE ZIR 1875, p. 22).

²⁰⁰ A Napoli ai supporti lapidei vengono preferiti quelli in metallo, di cui si hanno notizie sia nel Cinquecento che nel Seicento; molti dipinti su rame sono riferibili proprio all'ambiente napoletano. Si veda LATTUADA 2000, p. 17 per i dipinti su rame di Francesco Guarino di provenienza napoletana, attualmente conservati tra Capodimonte e la Certosa di San Martino. Il fenomeno del dipingere su pietra a Napoli non decollerà nemmeno nella seconda metà del Settecento, quando con la creazione del Real Laboratorio di Pietre Dure, sarà notevole la quantità di materiale lapideo circolante in città: SPINOSA 1979, pp. 327-362.

²⁰¹ GALANTE 1872 (1985), p. 12.

²⁰² «(...) due altri quadri piccoli ordinari sopra pietra, uno di S. Tomaso d'Aquino, un altro di S. Caterina»: ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, v. 692, c. 33r. Ringrazio il Dott. Andrea Improta per la cortese segnalazione.

²⁰³ Del piperno già ne parla Giorgio Vasari: VASARI 1550 (1986), pp. 70-71. Capaccio fornisce la descrizione di un insieme di materiali impiegati soprattutto in architettura, provenienti dalla zona: CAPACCIO 1630 (1993), pp. 850-851. Per alcuni lavori in pietra a Napoli: GONZALEZ PALACIOS 1984, pp. 228-229. Per un approfondimento sugli sviluppi di scultura ed architettura durante il Seicento si vedano almeno: LATTUADA 1989; LATTUADA 1997 (A), pp. 169-204; NAVA CELLINI 1997, pp. 15-55 e LATTUADA 1997 (B). La cosiddetta 'Pietra di Genova' figura ancora nei documenti della seconda metà del Settecento, impiegata variamente nei lavori di scultura o architettura: «A D. Antonio d'Aquino, Conte di Polena, D. 19 a Gio. Atticciati Maestro Marmoraro in soddisfazione di diversi lavori di marmo e pietre di Genova fatti nel suo Casino e Giardino sito a S. Giorgio a Cremano secondo il convenuto ed apprezzi fatti giusto il certificato del Cavaliere Ing.re Ferdinando Fuga e rimane int. sudd.» (Archivio Storico del Banco di Napoli, d'ora in

estratto dalle cave: «pietra dura e nera, detta piperno, che serve per l'archi delle porte e finestre, e per forza di fondamenti; et il Vesuvio la serve di pietra viva per inselciare con queste quadre le strade, de' quali già ne fu lastricata la Via Appia da Roma sin a Brindisi»²⁰⁴.

La feconda attività delle botteghe degli scultori a Napoli nei primi decenni del Seicento è favorita dalla massiccia presenza di marmi importati da Carrara, che venivano subito lavorati e messi in opera. I documenti sono ricchi di riferimenti alle fasi di lavorazioni delle pietre destinate agli altari delle chiese: 'intagli', 'segature', 'lustrature', 'rotature'; le lamine marmoree, secondo la prassi, venivano tagliate perfettamente, fissate ad un supporto rigido o introdotte in uno scavo ricavato da un unico pezzo di marmo impiegato come fondale²⁰⁵.

Le fonti napoletane offrono in numerosi casi una accurata descrizione di questi luoghi, abbelliti con intarsi di pietre preziose, sculture in marmo, alabastro, diaspro o bassorilievi e fonti battesimali in bronzo e pietre di paragone²⁰⁶.

L'intarsio di pietre dure giunse a Napoli da Firenze, anche se nel giro di pochi anni gli esempi fiorentini verranno abbandonati e si farà largo uno stile più locale, che privilegerà l'aspetto ornamentale. Particolare importanza assumono in tale ambito personaggi come Cosimo Fanzago, il fiorentino Francesco Balsimelli e la personalità di Dionisio Lazzari, che ai suoi esordi è legato ancora ad una matrice culturale toscana: infatti nella ripartizione del pavimento radiale e nel disegno geometrico della cappella di

avanti ASBN, Banco dello Spirito Santo, Giornale di Cassa, Matr. 1768, 1 dicembre 1760, p. 446), in RIZZO 1979, p. 238. Sul piperno CALCATERRA-CAPPELLETTI-COLELLA-DE GENNARO-LANGELLA-DE GENNARO 2003, pp. 40-46; DEL PRETE 2005, pp. 184-185.

²⁰⁴ PARRINO 1700 (2007), p. 13.

²⁰⁵ ROSSI 1977, pp. 637-651.

²⁰⁶ Secondo la descrizione della cappella del Santissimo Rosario a San Lorenzo del De Lellis: «Resta di far menzione dell'eccessivamente artificiosa cappella del Santissimo Rosario, del signor regente Giovanni Camillo Cacace, in cui realmente si vede la gara che sempre have havuto lo scarpello col pennello, se i suoi sottilissimi intagli sembrano più tosto dipinti che scolpiti; l'artificio qui pose il *non plus ultra*, perché l'arte non può fare cosa più vaga; l'occhio non mai entra in essa, che a quelle pietre non aggiunga diamanti, mente resta di sasso per lo stupore; è ugualmente ricca per la pretiosità delle pietre e copia d'oro; vi sono due statue e due busti di marmo scolpiti da Andrea Bolgi da Carrara, fatto venire di Roma per questo effetto, realmente Anfione di questo secolo, perché have animate le pietre delle immagini già dette, che se non sono loquaci è perché non sono vivi gli originali, che dal canto loro tengono pronta la favella cotanto son vive. In somma questa cappella è un gioiello dell'artificio e del mondo, se tutta è ricca di lapislazzari, topatii, diaspri, e simili. A man sinistra di questo altare si legge questo epitaffio intagliato sopra lucidissime pietre di paragone» (DE LELLIS 1654 (2007), pp. 74-75). Nella *Guida* del Sarnelli si descrivono i materiali utilizzati per il Fonte Battesimale del Duomo: «Fonte battesimale nel Duomo. Folio 61. / 1. Porfido. 2. Paragone. 3. Marmi comessi di più colori. 4. Bronzo. 5. Marmo verde. 6. Rame. 7. Marmi comessi. / Capitano ingegnere Sebastiano Indilicato lineavit. Pesche fecit. / All'eccellentissimo signore don Carlo Maria Carafa Branciforte, principe di Botero, della Roccella eccetera, e grande di Spagna. Ammirabile è in Roma il fonte battesimale in Laterano, e per lo pregio della materia e perché fatto dal gran Costantino. Non meno considerabile è questo del Duomo di Napoli, e per l'architettura e per lo valore de' marmi, nobilitati dalle insegne della eccellente casa Carafa; che se poi la gloria di un Costantino vi si desidera, questa si ammira nell'Eccellenza Vostra, che la virtù e lo splendore di tutti i suoi più generosi antenati ha ereditato; e perciò alla medesima questa figura humilissimamente consagro (...): SARNELLI 1685 (2008), p. 48.

San Filippo Neri ai Girolamini si notano ancora numerose assonanze con la cappella dei Principi in San Lorenzo a Firenze. Splendidi esempi a Napoli della pratica dell'intarsio sono visibili anche alla Certosa di San Martino, sia nelle decorazioni parietali di marmo dipinto (1600-1648 ca., chiesa, corridoio tra la cappella del Tesoro Vecchio e la cappella del Tesoro Nuovo) che nello splendido pavimento del convento e della navata centrale della chiesa, realizzato da Cosimo Fanzago (1650-1667 ca.), intarsiando marmo bianco e marmo bardiglio su uno sfondo di ardesia, un compendio di materiali che troveremo in tutte le successive realizzazioni dei pavimenti (fino ai primi decenni del Settecento) nelle cappelle di San Gennaro e di San Giuseppe poste all'interno della chiesa²⁰⁷. Altro personaggio di spicco fu Giovan Domenico Vinaccia, che nelle sue sostanzialmente nuove soluzioni ornamentali, impreziosisce la materia anche attraverso un impiego maggiore e differenziato di marmi e pietre preziose, tra cui la madreperla²⁰⁸.

5.2. PER UN CENSIMENTO DEI DIPINTI SU PIETRA CONSERVATI A NAPOLI

Le ardesie del Museo Nazionale di Capodimonte restano sicuramente i dipinti più interessanti sotto un profilo stilistico, oltre che fra i più studiati dalla critica, conservati oggi sul territorio campano.

La *Madonna del Velo* di Sebastiano del Piombo, giunta a Napoli nel Settecento con la collezione Farnese, da un punto di vista della tecnica esecutiva è un'opera non finita: l'osservazione ravvicinata a luce radente permette di scorgere in alcuni punti tracce della preparazione e addirittura del fondo dell'ardesia lavorato con la cazzuola²⁰⁹. Lasciato ancora allo stato di abbozzo è anche il *Ritratto di Clemente VII*, recentemente esposto in una mostra a Palazzo Farnese a Roma, databile alla fine degli anni Venti²¹⁰. Ubicata nei depositi del museo napoletano è l'ardesia dipinta da Daniele da Volterra con il *Ritratto d'uomo* (1550-1555), che rappresenta una importante testimonianza della preferenza dell'artista per supporti simili.

Uno dei rari esemplari cinquecenteschi napoletani nelle chiese del territorio è conservato a Santa Maria della Vita, nella parete di fondo del peristilio dell'ex convento: si tratta di un dipinto ad olio su ardesia raffigurante la *Madonna*, che un'analisi stilistica,

²⁰⁷ CAUSA 1967, pp. 91-92. DECUNZIO 1967, pp. 98-107.

²⁰⁸ CATALANO 1984, pp. 386-387

²⁰⁹ Conservata dal Cinquecento in Palazzo Farnese a Roma, esposto nella prima e poi nella seconda stanza dei quadri, fu trasferito a Parma in Palazzo del Giardino, poi in Palazzo della Pilotta, nella Galleria Ducale, prima d'essere portato a Napoli nel 1734 (Palazzo Reale, Capodimonte e Real Museo Borbonico). L'opera è stata incisa da Lasinio e La Volpe per il IX volume (1833) del monumentale catalogo di quest'ultimo. Ne trassero incisioni anche lo Joubert (1835) e il Lenormant (1868). L'opera è stata consolidata e ripulita nel 1956. Ne dà notizia Bruno Molajoli, indicando sommariamente le opere restaurate negli anni Cinquanta, a seguito della risistemazione delle collezioni del Museo. MOLAJOLI 1957, p. 35. DE CASTRIS 1995, pp. 49-50. SEBASTIANO DEL PIOMBO 2008, pp. 234-235; GALEONE 2010, p. 16

²¹⁰ Gli inventari napoletani la citano come 'pietra di Genova' e 'non finita' (Inv. 1644). Fu esposta nella seconda stanza di quadri in Palazzo Farnese a Roma, non prese la via di Parma, come altre tele della collezione, ma rimase nella quarta stanza del palazzo sino al 1760, quando fu spedita a Napoli per mare (DE CASTRIS 1995, pp. 48-49).

chiaramente non favorita da un cattivo stato conservativo, sembra ricondurre all'ambiente napoletano di fine secolo²¹¹.

La maggior parte delle testimonianze pittoriche rinvenute è comunque del Seicento, attribuibile a maestranze napoletane, che dimostrano da un lato come la pittura su pietra fosse ormai conosciuta a Napoli – in cui dovette giungere con qualche decennio di ritardo rispetto ad altri contesti italiani, dove ebbe più ampia e fortunata diffusione – dall'altro evidenziano la maggiore disponibilità di materiale lapideo, richiesto in gran quantità soprattutto per la costruzione e decorazione degli imponenti complessi architettonici barocchi.

Si tratta specialmente di quadri di iconografia religiosa di piccole dimensioni, come il dipinto su marmo con *San Gennaro* o con *Cristo e la samaritana al pozzo* nella chiesa di Santa Maria Regina Coeli, attribuibile all'ambiente napoletano dei primi del Seicento (1600-1610), o dell'*Adorazione dei Pastori* e l'*Assunzione della Vergine*, rispettivamente ubicate nella sagrestia ed in una cappella della parete destra dell'arciconfraternita di Santa Maria Succurre Miseris o dei Bianchi di Giusti a Napoli, entrambe degli inizi del Seicento ad olio su marmo.

Queste ultime sono simili nell'impianto tecnico di realizzazione alla placchetta di alabastro dipinta su ambo i versi dalla bottega di Annibale Carracci, raffiguranti l'*Annunciazione* e la *Madonna in adorazione del Bambino con San Francesco d'Assisi* conservata a Capodimonte, dove anche l'analisi stilistica sembra evidenziare degli elementi inconfondibili di somiglianza.

Di discrete dimensioni (174x107 cm) il dipinto raffigurante *San Lazzaro* del seminario arcivescovile di piazza Donnaregina, attualmente recluso nei depositi, che presenta un pessimo stato conservativo dovuto in parte alla presenza di umidità che ha danneggiato soprattutto la parte bassa, in parte alla tecnica stessa con cui è stata realizzata l'opera, molto più debole sul piano della resistenza della superficie pittorica, nonostante pare che sulla lastra sia stato steso uno spesso strato di preparazione, probabilmente a base di biacca, per permettere una maggiore aderenza del colore al supporto.

L'ingiallimento delle zone dell'incarnato fa pensare ad un'alterazione delle vernici o a fissativi utilizzati in precedenti restauri ormai alteratisi.

Ad olio su ardesia è stata dipinta la *Madonna che adora Gesù Bambino* della Farmacia degli Incurabili, di inizio Seicento, probabilmente riconducibile stilisticamente all'ambito emiliano.

Tra i quadri di grandi dimensioni è stato individuato un *San Domenico* ad olio su lavagna della chiesa di Santa Maria della Libera al Vomero, nella parete sinistra della cappella d'accesso alla sagrestia, databile al primo quarto del XVII secolo, fortunatamente ancora in buono stato conservativo.

Relativamente al Seicento troviamo alcune interessanti testimonianze anche in provincia di Caserta e di Benevento: ad esempio in una casa colonica di Casertavecchia in piazza Vescovado si conserva una pittura su ardesia in pessimo stato conservativo, databile al XVII secolo, raffigurante la *Madonna di Costantinopoli*,

²¹¹ L'opera, in PALAZZO OLIVARES 1996, p. 895, viene riferita probabilmente al secolo scorso.



Figura 29: Nunzia Tancredi (firmato), *Adorazione dei pastori*, 1772 ca., olio su alabastro, 30x25, Chiesa di San Michele a Port'Alba, Napoli, sagrestia.

Figura 30: Nunzia Tancredi (firmato), *Adorazione dei Magi*, 1772 ca., olio su alabastro, 30x25, Chiesa di San Michele a Port'Alba, Napoli, sagrestia

proveniente dalla cappella omonima prima esistente nel Duomo di San Michele Arcangelo²¹². A Sant'Agata dei Goti, nella residenza storica di Palazzo Mustilli si conservano due piccoli quadri con *Giuditta e Oloferne* e *Lot e le figlie*, della seconda metà del Seicento ad olio su ardesia che, sebbene una non proprio eccelsa qualità pittorica, a seguito di una accurata analisi stilistica, sembrano potersi ricondurre comunque all'ambiente napoletano.

Sotto il profilo del linguaggio pittorico più vicina all'ambiente napoletano dei primi del Settecento, rispetto agli altri dipinti ad olio su marmo conservati nella stessa chiesa, è l'*Apparizione della Madonna col Bambino a Santa Rosa* nell'Arciconfraternita di Santa Maria Succurre Miseris, di piccolissime dimensioni, purtroppo in un mediocre stato di conservazione.

Sono firmati e datati (1772) i due tondi dipinti ad olio su marmo di Nunzia Tancredi con l'*Adorazione dei Pastori* e l'*Adorazione dei Re Magi*, inseriti negli inginocchiatoi di destra e di sinistra nella sagrestia della chiesa di San Michele a Port'Alba (Figg. 29-30)²¹³. Entrambi di dimensioni molto ridotte (15x30 cm), tradiscono una scelta, da parte dell'autrice, di virtuosismo decorativo, sebbene le immagini avessero una chiara finalità devozionale. Da un punto di vista della tecnica pittorica, in apparenza senza l'ausilio di una preparazione di fondo, il colore sembra steso direttamente sul supporto di marmo, dove le venature sono state adoperate sia per suddividere gli spazi narrativi che le

²¹² La notizia proviene da una scheda della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano (Scheda OA n. 00183942, a cura di A. E. VENDEMA). Purtroppo non è stato possibile vedere da vicino l'esemplare.

²¹³ PETRELLI 1995, p. 640



Figura 31: Pittore del XVIII sec., *Trinità*, 1775 ca., marmo dipinto, ovale, chiesa della Trinità dei Pellegrini, Napoli, ambiente a destra della sagrestia.

tonalità principali del fondo chiaro, su cui si innesta una variegata gamma cromatica.

Opera simile, ma eseguita con tutt'altri intenti decorativi e funzionali, è il dipinto su marmo con la raffigurazione della *Trinità*, nell'ambiente alla destra della sagrestia nella chiesa della Trinità dei Pellegrini a Portamedina, posizionata a coronamento del lavabo di Baldassarre di Lucca del 1775 (Fig. 31).

Sicuramente fuori dalla prospettiva cronologica di questa ricerca, ma comunque testimonianze significative dell'utilizzo di materiale lapideo per la realizzazione di pale d'altare a carattere devozionale, sono il dipinto a tempera su lavagna raffigurante la *Crocifissione di Cristo con la Madonna e San Giovanni* (1850-

1899) conservato nel convento napoletano di San Paolo Maggiore, i due dipinti ad olio su lavagna della chiesa della Santissima Annunziata di Giugliano (*Madonna del Carmelo*, quinto altare a sinistra, 1850-1899) e della chiesa di Santa Maria Assunta a Santa Maria la Fossa (*Madonna Addolorata*, prima cappella a sinistra, 1900-1910 ca.).

Nell'ultima mostra napoletana dedicata a Salvator Rosa (2008) al Museo di Capodimonte è stato esposto l'ovale ad olio su lavagna con la *Stregoneria*, appartenente ad una collezione privata. La scena è ambientata in un paesaggio lugubre, in un evidente intento di condanna da parte dell'autore, che prende una posizione morale nei confronti delle messe nere senza però mancare di accenti umoristici ed ironici. Da un punto di vista tecnico sembra che l'artista abbia dipinto direttamente sulla pietra, con una leggerissima imprimitura di colore grigio chiaro, tendente al violaceo, su cui stende pennellate di colore ad olio molto sottili.

La scena si compone di due gruppi di personaggi: quelli in primo piano, risaltati dalle potenti fonti di luce, e quelli sullo sfondo, su una lieve collinetta, in cui i profili corporei e la forza sono solo accennati con l'utilizzo di pochi colori. L'illuminazione principale proviene dalle torce, due tenute in mano dalla vecchia in posizione centrale, l'altra riversa al suolo all'estrema sinistra. Da un punto di vista stilistico è chiaro il riferimento alle scenette di Filippo Napoletano e Callot, sebbene non si possa affermare con certezza che il dipinto sia stato realizzato a Firenze, alla corte del Granduca Cosimo durante il breve soggiorno dell'artista in città²¹⁴. In conclusione si segnala uno dei casi più

²¹⁴ SALVATOR ROSA 2008, pp. 168-169; CHIARINI 2008, p. 481, cat. 428; CALLOT 1992, p. 429. Su Salvator

singolari da un punto di vista tecnico, di pittura su supporto lapideo in Italia, che implica più chiaramente tutta una serie di contenuti culturali e riferimenti simbolici di culto legati alla tradizione, conservato a Nola nella cripta della Cattedrale di San Felice. Si tratta di una lastra di marmo su cui, da quanto emerge dall'osservazione ravvicinata del frammento superstite, sono stati stesi diversi strati di intonaco, quello più superficiale è dipinto. L'esemplare attualmente è in precarie condizioni conservative proprio per la singolare tecnica con cui è stato realizzato; infatti lo strato più grossolano di intonaco ha aderito con difficoltà alla superficie liscia della lastra, che si suppone sia molto più antica; oltretutto l'umidità e la complicata storia conservativa del complesso, colpito da un violento incendio nel 1861, hanno notevolmente aggravato la situazione²¹⁵. Dietro lo studio delle componenti stilistiche e l'indagine iconografica del dipinto, che raffigura il Santo Vescovo in atto benedicente, databile presumibilmente tra XIV e XV secolo, si celano aspetti legati alla sacralità del luogo ed al significato simbolico della lastra di marmo stessa che, nella parte bassa, presenta un'apertura, scavata all'interno della parete, in cui tradizionalmente veniva posta la reliquia del Santo. Nonostante la datazione dell'esemplare sia precoce rispetto all'arco cronologico di ricerca prescelto, si ritiene comunque che un suo studio più approfondito, così come di altre testimonianze simili non ancora del tutto venute alla luce, possa in futuro arricchire i contenuti del dibattito critico generale sulla funzione e l'impiego della pietra come supporto pittorico²¹⁶.

OPERE INEDITE

Uno degli esemplari più significativi, sia da un punto di vista stilistico e della tecnica esecutiva che delle problematiche conservative, è lastra di ardesia centinata dipinta ad olio conservata nella chiesa di Santa Maria di Montesanto a Napoli, ubicata nella terza cappella a destra²¹⁷.

La scena raffigura la *Vergine in Trono con personaggi imploranti*, da un punto di vista stilistico la vicinanza a Francesco Solimena e al suo famoso allievo Francesco De Mura è evidente, come dimostrano il volto del putto sulla sinistra e quelli nella parte alta, sebbene la qualità pittorica – complice il degrado cui è soggetta l'opera – sia molto inferiore alle opere del maestro (Fig. 32)²¹⁸. Tuttavia da un punto di vista cronologico, come ben

Rosa si veda anche LATTUADA 2011. Nell'ambito delle arti decorative del XVIII secolo vanno annoverati i rilievi in cera policroma su supporto di lavagna di Francesco Pieri, a dimostrazione dello svariato impiego che del materiale s'è fatto a Napoli in campo artistico. Forse riteneva il supporto più duraturo rispetto al legno. Ringrazio Graziana Iadicicco per le cortesi segnalazioni. Si veda anche: GONZALEZ PALACIOS 1984, pp. 304-305. Molte opere dell'artista si trovano sparse nei musei napoletani: GONZALEZ PALACIOS 1993, vol. I, pp. 155-163, voll. II pp. 142-157; MOSTRA NAPOLI 1964, p. 71.

²¹⁵ Per notizie di carattere storico si veda: LEONE 1934; CATTEDRALE NOLA 1997.

²¹⁶ Ringrazio Tonia Solpietro dell'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Nola per avermi permesso la visita al sito e l'osservazione ravvicinata dell'esemplare. Anche in GIANNINI 2009, p. 89.

²¹⁷ Sotto il profilo critico non esistono studi sul dipinto, poco citato dalle fonti e dalla letteratura artistica napoletana del Settecento; riportato solo in NICODEMI 1994, p. 652.

²¹⁸ Su Francesco Solimena: PAVONE 1990, PAVONE 1991, FIORE 1993, PALMER 1993 (A), PALMER 1993 (B), PAVONE 1993, BOLOGNA 1994, CIOFFI 1994, LATTUADA 1994, FITTIPALDI 1995, PAVONE 1997, pp. 137-156, CATTELLO 2001, CIOFFI 2001, PAVONE 2002, GUILLAUME 2003, DE SARNO PRIGNANO 2006, PAVONE 2008. Su



Figura 32: Ambito di Francesco Solimena (?), *Vergine in trono con personaggi imploranti*, seconda metà XVIII sec., olio su ardesia, 121x82 cm, terza cappella a destra, chiesa di Santa Maria di Montesanto, Napoli.
Stato conservativo pessimo.

evidenziato da Riccardo Lattuada, l'opera potrebbe essere più tarda ed appartenere ad uno degli artisti della cerchia di De Mura che intraprendono un percorso formale e stilistico autonomo, orientato sulla ricerca di componenti cromatiche più chiare e luminose²¹⁹.

A Napoli in quegli anni i pittori – le cui linee sono tracciabili attraverso una attenta rilettura delle fonti, dalle Vite del De Dominici alla guida del Sigismondo o agli scritti di Pietro Signorelli, oltre ai più recenti contributi critici e storiografici – si muovono sul solco della grande tradizione tracciata da Luca Giordano alla fine del Settecento, continuata, seppure con differenti esiti sul piano stilistico, da Francesco Solimena nel secolo successivo²²⁰. Non è stato possibile ricostruire le vicende realizzative del dipinto, forse originariamente destinato ad altra ubicazione. Esso comunque offre lo spunto per qualche riflessione sul suo precario stato di conservazione: le numerose cadute del colore, localizzate prevalentemente nella parte bassa e sulla sinistra, evidenziano in alcuni punti il fondo scuro dell'ardesia, ed in

alcuni punti tracce di un *priming* di colore più chiaro, tendente al grigio. In molte zone la pellicola pittorica è sgretolata; si notano, inoltre, tracce di sporco, sali dovuti ad umidità proveniente dal muro ed un generale ingiallimento sulla superficie, complici antiche

Francesco De Mura: RIZZO 1980, SPINOSA 1986, pp. 156-165, ENGGASS 1993, PAVONE 1997, pp. 178-191.

²¹⁹ Ringrazio Riccardo Lattuada per i preziosi suggerimenti.

²²⁰ DE DOMINICI 1742-45. SIGISMONDO 1788-89; NAPOLI SIGNORELLI 1784-86. Si vedano in particolare i contributi critici in: BOLOGNA 1958, CAUSA 1958; BOLOGNA 1962; SPINOSA 1971, pp. 453-547; CIVILTÀ DEL SETTECENTO 1979; PITTURA SACRA 1980; SPINOSA 1986; LATTUADA 1988; SPINOSA 1993; LATTUADA 1997 (A); LATTUADA 1997 (B); PAVONE 1997; LATTUADA 2000; LATTUADA 2004.

vernici o fissativi alterati.

5.3. PRESENZA IN ALTRI CONTESTI PENINSULARI

La presenza di quadri dipinti su pietra al di fuori dei principali contesti finora esaminati come Firenze, Roma, Verona, Genova o Napoli, dimostra come tale fenomeno – sebbene non si possa parlare di un filone omogeneo, trattandosi piuttosto di creazioni isolate destinate soprattutto alla sfera del collezionismo locale – abbia assunto una dimensione nazionale.

Bologna durante il Cinquecento è un'importante crocevia di esperienze sul piano pittorico, dove evocazione del mondo classico romano ed attenzione coloristica dei veneziani si uniscono agli aspetti più espressivi ed enfaticizzati dell'arte nordica e lombarda.

Alla metà del secolo la tradizione decorativa romana importata a Bologna dal Vasari viene riformata da Nicolò dell'Abate e soprattutto da Pellegrino Tibaldi, che dialoga costantemente con la civiltà manieristica della seconda generazione per raggiungere esiti di grande monumentalità e di caricato illusionismo architettonico nelle sue celebri pitture murali di Palazzo Poggi.

Un diretto interprete del manierismo emiliano, che ne promosse la diffusione a livello internazionale, fu Francesco Primaticcio. Molto importanti nella sua formazione i viaggi a Mantova, dove collaborò con Giulio Romano, e in Francia, dove giunse con l'approvazione di Federico Gonzaga nel 1531; successivamente, come sostenuto dalla Béguin, il pittore realizzerà una *Sacra Famiglia* ad olio su ardesia di piccolo formato (43,5x31 cm), conservata all'Ermitage, segnalata nella collezione J. J. de Mesmes nel 1606²²¹.

In un'ottica sperimentale vanno considerati gli interessi allo studio della natura e dell'arte di Ulisse Aldrovandi, naturalista bolognese appassionato di botanica ed entomologia, in costante contatto con i Granduchi Toscani.

L'attrazione per il mondo naturale lo spinse a riflettere sul significato e sul valore delle arti figurative, in particolar modo sulla pittura (nella sua personale biblioteca c'erano diversi trattati sulle tecniche, le *Vite* del Vasari e il *De' veri precetti della pittura* dell'Armenini), a suo avviso la più capace fra tutte le arti di riprodurre «al vivo il prodotto della natura», che ha il dovere di «esser un esempio et imitazione di tutte le cose naturali»²²².

È chiaro dunque che gli orientamenti dell'Aldrovandi vadano inseriti organicamente nella vita culturale felsinea della seconda metà del Cinquecento, e non siano del tutto estranei agli orientamenti pittorici che si andavano manifestando in città, potendo in alcuni

²²¹ Datata dalla studiosa negli anni tra il 1541 ed il 1543, o poco oltre, a causa dell'influenza che il Vignola avrebbe esercitato nel fondale architettonico del quadro: BÉGUIN 1969, p. 155, fig. 11; BÉGUIN 1987, p. 244; V. ROMANI in PRIMATICCIO 2005, pp. 102-103. La Béguin segnala inoltre una *Deposizione di Cristo* della sagrestia della Cattedrale di Angers realizzata da Luca Penni su ardesia (153x75 cm): BÉGUIN 1987, p. 244

²²² OLMI-PRODI 1986, pp. 222-223

casi influenzarli direttamente.

Aldrovandi infatti intesse una ricca rete di rapporti intellettuali con gli artisti, tra cui Camillo Procaccini, Bartolomeo Passarotti, il Bagnocavallo giovane, Prospero e Lavinia Fontana, alcuni dei quali realizzeranno per il naturalista disegni e pitture.

Insieme alla figura del cardinale Gabriele Paleotti, autore nel 1582 del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, l'Aldrovandi anima un ambiente artistico ancora legato al tardo manierismo di importazione romana e toscana ma che in quegli anni finalmente comincia a prendere coscienza del ruolo sociale della pittura e della propria autonomia formale, in cui il momento più alto è rappresentato dalla riforma pittorica dei Carracci.

L'interesse per l'indagine della natura ed il confronto fra l'elemento naturalistico e quello artistico sono sicuramente all'origine della realizzazione delle poche testimonianze di pittura su pietra pervenute, in cui si cimentano artisti pure importanti come Guido Reni, Francesco Albani, Alessandro Tiarini e Carlo Cignani.

Appartenente forse al periodo maturo del Reni – in cui l'artista attua una progressiva riduzione dei colori della tavolozza e degli elementi non essenziali dal quadro – è l'ovale su ardesia con *La Sacra Famiglia che contempla il bambino Gesù dormiente*, conservato nel Musée Bargoin di Clermont-Ferrand (Inv. 2541)²²³.

Presumibilmente appartenente alla mano di Annibale Castelli, pittore attivo a Bologna sul finire del Cinquecento, il dipinto su agata con il *Martirio di Santa Cecilia* (15x20 cm, ovale, con l'iscrizione "Castelli"), conservato al Musée des Beaux-Arts di Le Havre (Inv. n. 10)²²⁴.

Francesco Albani, formatosi presso il fiammingo Denys Calvaert, ebbe rapporti stretti con l'arte dei Carracci e dell'amico Guido Reni, con cui si trasferì a Roma nel 1601. Fu qui che presumibilmente dovette realizzare la *Madonna col bambino e due angeli* su ardesia conservata nei Musei Capitolini.

I suoi paesaggi ideali sono pervasi di luce, dipinti con pennellate morbide, molto apprezzati dalla critica del XVII secolo per lo stile raffinato e le geniali invenzioni poetiche²²⁵. Il suo impiego del marmo nella *Vergine che legge col Bambino Gesù* (ovale, diametro 27,3 cm, Musée Granet, Aix-en-Provence, Inv. 860.1.244), può in tal senso essere interpretato da un lato come un'evocazione simbolica ad un mondo antico sensuale e poetico, dall'altro come il tentativo di sfruttamento di un nuovo strumento espressivo volto al rafforzamento dell'effetto decorativo dell'insieme²²⁶.

Molto significativa anche l'attività dell'allievo dell'Albani, Carlo Cignani, pittore che si inserisce nel pieno clima seicentesco bolognese di rinnovamento della pittura. L'ispirazione principale del suo stile deriva da Correggio, anche se riprende dal maestro più giovane la tradizione classica naturalistica.

Grande decoratore parietale, inquadrato dal Malvasia come «il più rigoroso pittore in tutti gli processi dell'arte che fosse mai stato al mondo», si cimentò a quanto pare

²²³ MUSÉES DE FRANCE 1988, p. 282.

²²⁴ MUSÉES DE FRANCE 1988, p. 89.

²²⁵ PITTURA IN EMILIA 1986, p. 366

²²⁶ Quadro inedito, ricondotto all'attività dell'Albani intorno al 1640, per il confronto con una *Madonna col Bambino* conservata nella Galleria Corsini di Roma: MUSÉES DE FRANCE 1988, p. 34.

anche su supporti pittorici non diffusissimi come la lavagna, dipingendo una *Sacra Famiglia* (ottagono) di piccole dimensioni: facente parte della raccolta Feroni fino al 1850, successivamente donata al comune di Firenze è passata poco dopo agli Uffizi²²⁷.

Tra 1638 e 1640 compì il proprio tirocinio presso la bottega di Francesco Albani a Roma Pier Francesco Mola, un pittore sicuramente debitore nei confronti dello stile di Annibale Carracci, non senza qualche accento del Guercino giovane e di alcune suggestioni caravaggesche.

Mola dovette essere autore di diversi quadri su lavagna, uno in particolare viene riportato nell'inventario del cardinale Antonio Barberini del 1671: «561. un quadretto in pietra di grandezza di palmi uno et uno e mezzo rappresentante S. Francesco che riceve l'estimate con sua cornice di pero mano del Mola n. 1-40»²²⁸.

Purtroppo sono pochi gli esemplari ancora esistenti che possono essergli riferiti.

Carla Benocci, ad esempio, gli attribuisce la lavagna (più esattamente pare una pietra di paragone) con *Mercurio e Argo* di proprietà Di Castro, messa a confronto sotto il profilo stilistico con l'affresco di Annibale Carracci nella volta della Galleria Farnese, dove le figure di Mercurio e Polifemo sembrano oggettivamente molto vicine (Figg. 33-34).

In aggiunta Francesco Petrucci propone il confronto del dipinto con un'incisione autografa del British Museum, che supporterebbe la precedente attribuzione²²⁹.

Sicuramente da un punto di vista tecnico il dipinto (ovale, 31,2x41,5 cm) – che riprende un episodio tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, raffigurando il momento in cui Mercurio osserva Argo ardormentato, nell'attimo precedente alla sua uccisione – è eseguito con pennellate dense e corpose di materia, che lasciano intravedere il fondo nero del paragone non a caso solo nelle zone più in ombra del quadro, in prossimità della vegetazione.

La composizione è classica, i due personaggi vengono raffigurati ai lati della scena, con alle loro spalle i tronchi degli alberi che si allungano come in una quinta teatrale, focalizzando l'attenzione sulla vacca al centro – secondo il mito la sacerdotessa lo era stata trasformata da Giunone per vendetta, e data in custodia proprio ad Argo – e su un paesaggio ricco di tocchi di luce²³⁰.

²²⁷ MALVASIA 1660-75 (1961), p. 47. PITTORI BOLOGNESI 1975, pp. 213-214. Sulla pittura emiliana della seconda metà del Seicento si veda anche MAZZA 1991, pp. 160-167.

²²⁸ LAUREATI 2000 (A), p. 216.

²²⁹ BENOCCHI 2010. PETRUCCI 2012, p. 292.

²³⁰ SALERNO 1977-78, p. 572

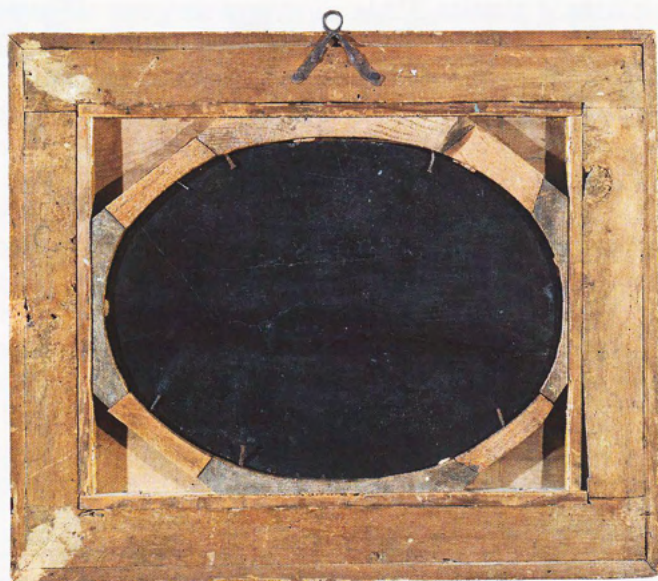


Figura 33: Francesco Mola, *Mercurio e Argo*, 1640-45, olio su paragone, 31,2x41,5 cm. Collezione Alberto Di Castro.

Figura 34: particolare del retro del dipinto.

Alla tarda attività di Alessandro Tiarini si riferisce il *Cristo nell'orto del Getsemani* realizzato presumibilmente durante uno dei suoi ultimi ritorni a Bologna, città che dovette lasciare presto durante la fase giovanile per raggiungere Firenze (dove è documentato dal 1599 al 1606). Quest'opera, di altissima qualità pittorica, si presenta quasi come una *summa* delle esperienze maturate dal pittore durante i suoi numerosi viaggi nelle altre città dell'Emilia, Mantova e Cremona, mentre è probabile sia stato influenzato nella scelta della lavagna dalla pittura veronese dei primi decenni del Seicento. Le assonanze stilistiche con i maestri veneti hanno indotto infatti il Rossetti sul finire del Settecento ad ascrivere il dipinto a Carlo Dolci, menzionandolo come «Orazione nell'orto di Nostro Signore dipinta sopra il paragone»²³¹.

Attribuita al Tiarini inizialmente dal Voss, pubblicata poi da Calvesi con datazione intorno al 1630-35, è stata infine di nuovo presentata come un Tiarini da Ghidiglia Quintavalle²³². Da un punto di vista stilistico sembrano manifesti inoltre aspetti del Correggio, soprattutto nell'angelo, e del Lanfranco²³³.

Sempre riferibile alla scuola emiliana è un altro dipinto su pietra nera, verosimilmente ardesia o paragone, conservato ai Musei Civici di Padova, con una *Madonna che adora il Bambino* (21x28 cm, Inv. 885) degli inizi del XVII secolo, proveniente dalla collezione Piombin, molto singolare per il formato orizzontale della lastra rispetto al tipo di scena narrata; precario risulta invece lo stato conservativo²³⁴.

L'interesse naturalistico e l'attenzione verso nuovi materiali per l'arte sono confermati anche dalla realizzazione di un dipinto su onice, ritenuto di Scuola Bolognese del Seicento, conservato in una collezione privata di Parigi (*Perseo che libera Andromeda*)²³⁵.

Simone Cantarini, allievo di Guido Reni, formatosi nell'orbita del Barocchi, dovette risentire del rinnovamento artistico e delle nuove ricerche in ambito scientifico al punto da cimentarsi su supporti con cui non aveva particolare dimestichezza come il marmo: tra i quadri che possono essergli attribuiti si ricordi ad esempio il *Riposo durante la fuga in Egitto* (33x25 cm) dell'Accademia di Carrara di Bergamo (Inv. 578)²³⁶.

Mantova tra Cinquecento e Seicento si conferma come una delle capitali dell'arte anche per la presenza della signoria Gonzagesca che fa della continuità nella celebrazione politica dei fatti storici la principale caratteristica della committenza

²³¹ ROSSETTI 1780, p. 218

²³² M. CALVESI in SEICENTO EMILIANO 1959, p. 83. GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1966, p. 41. MARIANI CANOVA 1980, p. 141. R. BATTAGLIA in DA PADOVANINO A TIEPOLO 1997, p. 150.

²³³ R. BATTAGLIA in DA PADOVANINO A TIEPOLO 1997, pp. 150-151.

²³⁴ A. PATTANARO in DA PADOVANINO A TIEPOLO 1997, p. 327. Sempre nel Museo Civico di Padova è conservato un dipinto su marmo con una testa di *Madonna* o *Santa* (Inv. 2199, 16x12 cm), proveniente dalla collezione Adele Sartori Piovene, riferito ad un pittore emiliano della prima metà del Settecento: L. ATTARDI in DA PADOVANINO A TIEPOLO 1997, p. 410.

²³⁵ ROTTGEN, VON SCHLEIER 1993, pp. 191-213, in part. p. 197, fig. 6.

²³⁶ ROSSI 1979, p. 233. ROSSI 1989, p. 44.

Rispetto a Bologna, a partire dalla seconda metà del Cinquecento, Ferrara sembra risentire maggiormente del rigore tridentino, che porta almeno inizialmente ad un allontanamento della forma plastica michelangiolesca in alcuni artisti come il Bastianino (*Giudizio Universale* affrescato per il catino absidale del Duomo, 1578-80): VERA FORTUNATI 1986, p. 42.

pittorica²³⁷.

Un periodo di interessanti iniziative culturali fu vissuto con il granducato di Ferdinando, raffinato e sensibile cultore dei materiali preziosi lavorati con virtuosismo, in una continua gara tra la natura e la mano esperta dell'uomo. Lavorarono per il potente mecenate, come confermato da alcuni pagamenti, Domenico Fetti, Giovanni Baglione, Antiveduto Gramatica, ma è significativa anche l'amicizia con Scipione Borghese, che testimonia non solo la partecipazione attiva del granduca alla vita culturale romana, ma anche una notevole affinità di interessi con il cardinale che saranno alla base della sua attività collezionistica.

Domenico Fetti fu chiamato a Mantova intorno al 1613, quando compare dai documenti come pittore stipendiato di Corte. La sua completa maturazione stilistica dovette subire un'accelerazione proprio durante il periodo mantovano, dove ebbe la possibilità di spostarsi per conoscere le opere esibite nelle città limitrofe, Venezia, Verona e Modena. Lo studio delle opere conservate in queste città lo porterà a realizzare il gruppo di sei ardesie dipinte con *Figure di Santi* oggi conservate a Palazzo Ducale, originariamente collegate al refettorio del convento di Sant'Orsola e già descritte dal Cadioli nel 1763 come opera dell'artista romano. È ancora da chiarire, visto che la data apposta su una delle lavagne non è completamente leggibile, l'anno in cui i dipinti furono collocati nel refettorio, se furono commissionati direttamente al Fetti dall'abate Margherita Gonzaga fondatrice del convento, o furono portati in dono²³⁸.

Durante il soggiorno mantovano, influenzato dalla passione di Ferdinando per le pietre e gli oggetti preziosi della natura, Fetti realizzò anche un ovale in lapislazzulo (1627 ca.), purtroppo oggi non più reperibile, ma di cui resta una citazione inventariale: «Un ovato di lapislazzulo dipintovi il Salvatore con molt'angeli, opera del Fetti, L. 70». Questo dipinto fa parte della serie di tre lapislazzuli in ovato del pittore, tutti smarriti²³⁹.

Se Bologna durante il Seicento si segnala per un rinnovato interesse naturalistico e profonde innovazioni sul piano stilistico e formale, è sicuramente l'area lombarda quella

²³⁷ Sulla Signoria dei Gonzaga si veda BELFANTI 1998, pp. 9-23.

²³⁸ MAZZA 1998, pp. 264-265; SAFARIK 1990, pp. 183-185.

²³⁹ SAFARIK 1990, p. 180. Fra i dipinti perduti compare inoltre dagli inventari un «Cristo che resuscita la figlia del Fariseo», appartenuto a Faustino Lechi di Brescia. La lavagna, di 47,5x31,6 cm circa, andrebbe interpretata, secondo il Safarik, piuttosto come il *Cristo che guarì la figlia di una donna cananea tormentata dal demonio*. Come ci informa il Lechi, l'opera è stata venduta nel 1802 ad un inglese, Richard Vickris Pryor (LECHI 1968, pp. 132-133, SAFARIK 1990, p. 317). Sempre negli inventari di Palazzo Ducale sono documentati *Angeli con strumenti della passione*, ossia «molti ovattini di paragone, dentro a' quali stanno dipinti leggiadri Angioletti co' trofei dolorosi della passione di Cristo» (CADIOLI 1763, pp. 28-29). Berzaghi ritiene che questi ovattini fossero dodici, ed ornassero la cappellina presso l'attuale sala dei Fiumi (BERZAGHI 1985, p. 52 e nota 100).

Eseguito per il duca Ferdinando anche l'ovale su lapislazzulo perduto, di 16,2x32,5 ca., che raffigura *Lot e le figlie*. Il dipinto fu restaurato già nel Settecento a causa di spaccature nel supporto; per questo motivo fu relegato nei magazzini di Versailles nel 1695, mentre presso il Louvre si trova un appunto manoscritto senza data: esso afferma che siccome il dipinto sopravvive solo in qualche frammento, viene soppresso dall'inventario (SAFARIK 1990, p. 320).

Nel regesto delle opere perdute della monografia di Safarik compare una lavagna con *Cristo in Emmaus*, presente nella collezione Savorgnan di Venezia, probabilmente della maniera del Fetti (SAFARIK 1990, p. 323).



Figura 35: Stefano Danedi detto Il Montalto (attr.), *Venere dormiente*, olio su ardesia. Collezione Giulini, Milano.

che si porrà in area settentrionale come reale alternativa al barocco romano nel doppio filone del naturalismo bergamasco e del drammatico moralismo milanese.

A Bergamo, sulla scorta del confronto tra la cultura milanese e fiamminga, Ceresa e Baschenis svilupperanno spunti di severo naturalismo ottico di stampo caravaggesco²⁴⁰.

Uno dei primi esemplari pittorici su supporto lapideo bergamasco è riferibile ad Enea Salmeggia detto il Talpino, artista che agli esordi pare orientato verso la cultura veneto-bresciana per poi aderire alla tradizione pittorica lombarda attraverso il recupero di moduli neo-cinquecenteschi. La sua produzione sacra, precisata in una formula compositiva semplificata, quasi di gusto arcaicizzante, lo porterà a realizzare la *Flagellazione di Cristo* su lavagna, attualmente ai Musei Civici di Padova (Inv. n. 490), firmata in basso a destra: "Aeneas Salmesia 1566". Il Ruggeri tuttavia ritiene la data erronea, in quanto troppo arretrata rispetto al quadro di attività del maestro, e l'iscrizione apocrifa²⁴¹.

Indubbiamente sugli sviluppi dell'arte bergamesca, in particolar modo nell'impiego del colore e della luce, dovettero influire la passione per i fondi neri compatti o per le tonalità scure dei quadri della cultura artistica veneziana (Palma il Giovane, Jacopo Bassano, Francesco Bassano, Leandro Bassano, Padovanino). Una testimonianza dell'interesse che Bergamo ha per la cultura figurativa di origine veneta è la commissione della decorazione della chiesa di Santa Maria Maggiore ad artisti provenienti per lo più da quell'area²⁴².

²⁴⁰ DELL'ACQUA 1987, pp. 7-18; ZANCHI 1987, pp. 19-30; GUAZZONI 1987, pp. 31-45.

²⁴¹ RUGGERI 1966, pp. 6, 11, 12, 27, 85. MARIANI CANOVA 1980, p. 174; DA BELLINIA TINTORETTO 1991-1992, p. 238

²⁴² ZAMPETTI 1987, pp. 69-82, in part. pp. 80-82.

A Milano la carica controriformistica e l'attività culturale di Federico Borromeo porteranno all'adozione di un crudo verismo e ad una quasi ossessiva semplificazione formale, operata da artisti come il Cerano, Morazzone, Procaccini. Quest'ultimo in particolare rielaborò in termini di decoro e di didascalica chiarezza il linguaggio figurativo emiliano e tosco-romano del maturo Cinquecento²⁴³.

Il Cerano, vero protagonista del Seicento Lombardo, realizza diversi dipinti di piccolo formato su supporti come la pietra, l'onice o la lavagna, che confermano come la richiesta di materiali preziosi fosse connessa con il gusto privatistico di gabinetti e studioli.

Esemplificativa di uno stile che rimanda sicuramente al clima lombardo-ligure fra Manierismo e Barocco è la *Madonna della colonna*, (olio su lavagna, 27x17 cm, Milano, collezione Doria), dove la Vergine che regge il Bambino sul grembo viene raffigurata seduta su frammenti di rovine classiche²⁴⁴.

Interessantissimi anche i due dipinti su onice per la chiesa di Santa Maria della Passione con l'*Incoronazione della Vergine* (olio su onice, diametro 20 cm) ed il *Sacrificio di Isacco* (olio su commesso di onice, 18x22 cm), eseguiti a decorazione del tempietto superiore presso l'altare, che presenta formelle ascrivibili a varie mani (fra cui Procaccini) attive tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento²⁴⁵.

Tipica del secondo e terzo decennio dell'attività del Cerano nel Seicento è la lavagna dipinta col *San Gerolamo meditante sul crocifisso* (27x21 cm) del Musée Granet (Inv. n. 860.I.250), in cui la nervosa modellazione anatomica dei corpi è ottenuta dall'artista attraverso la stesura di ombre violacee²⁴⁶.

L'interesse naturalistico coinvolge altri pittori come Gianbattista Dal Sole, autore di dipinti su lapislazzulo o pietra paesina riferibili con ogni probabilità all'attività milanese intorno al 1650; il piccolo nucleo «de quadri di pietra pitturati» facevano parte infatti della raccolta di Manfredo Settala, costituita da nove dipinti su lapislazzulo, sette dei quali proprio di Del Sole²⁴⁷.

In Lombardia all'inizio del Seicento la pittura di frutta e di fiori raggiunge momenti di alto livello con il Figino, Fede Galizia e il Nuvolone, per poi arrestarsi e riprendere sul finire del secolo sull'impulso dei riferimenti nordici e fiamminghi. I soggetti sono particolarmente graditi alla committenza locale, ciò ne spiega la ricchissima produzione destinata all'ambito privato. Attivo negli ultimi decenni del Seicento è Vincenzino Volo, nipote di Vincenzo Volo morto precocemente nel 1672. Personalità colta, grande conoscitore della pittura romana, di Brueghel in particolare, egli svolse la sua attività prevalentemente a Milano²⁴⁸. Nell'inventario del conte Giovan Battista Durini II, redatto dal 19 gennaio al 13 aprile 1734, si citano: «Due quadretti dipinti fiori sopra il marmo nero d'altezza oncie 4 ½ larghezza oncie 5 ½ con cornici scalfatti ed intagliati parte dorati, e parte bronzati Originali, che vengono dal Vincenzino», situati nel Gabinetto della contessa²⁴⁹. La Geddo ritiene che questi due quadretti siano identificabili con le due

²⁴³ COPPA 1987, p. 106. CERANO 2005.

²⁴⁴ ROSCI 2000, p. 53.

²⁴⁵ ROSCI 2000, p. 66. FERRO 2005, pp. 23-31; CAVALIERI 2005, pp. 33-45; DELL'OMO 2005, pp. 47-55.

²⁴⁶ MUSÉES DE FRANCE 1988, p. 102. ROSCI 2000, p. 139.

²⁴⁷ SEPTALIANUM MUSAEUM 1984, pp. 56-58, 78.

²⁴⁸ BARIGOZZI BRINI 1991, p. 44.

²⁴⁹ GEDDO 2001, p. 91

Nature morte di fiori della Civica Pinacoteca di provenienza Durini, come accerta l'identità del supporto e delle misure (Inv. nn. 802 e 803, olio su lastra d'ardesia, 22x25,5 cm; 22x27 ca.). Le due opere, accostate al Vincenzino dal Morandotti, sono state catalogate dubitosamente sotto il nome del pittore; tuttavia, secondo l'autrice, l'inventario Durini ne convalida di fatto l'autografia²⁵⁰.

Nella seconda metà del XVII secolo è attivo a Milano il pittore Giovanni Saglier, incaricato di numerosi lavori da Vitaliano VI Borromeo, l'edificatore dell'Isola Bella, realizzata dal 1660 al 1690. Nell'idea del mecenate c'era il desiderio di costruire un'isola incantata, in cui i giardini e l'architettura esterna potessero congiungersi completamente alla decorazione interna del palazzo. Sembra che il Saglier, dall'analisi dell'inventario della collezione stilato dopo la morte di Vitaliano, fosse autore di oltre cento dipinti «su pietre», spesso inserite come elementi decorativi di mobili. Al Saglier va attribuita l'ideazione della decorazione delle pareti delle sale del Trono e della Regina concepita con una serie di dipinti su marmo ed ardesia raffiguranti perlopiù fiori raccolti in mazzi. Tra i dipinti più interessanti si ricordino l'olio su marmo (90x45 cm) con la *Natura morta con fiori raccolti in un mazzo e legati da un nastro*, e l'olio su lastra di ardesia (90x45 cm) con la *Natura morta con fiori raccolti in mazzi e legati da nastri*, entrambi della sala della Regina (cat. nn. 291 e 292)²⁵¹.

Nella Milano del Settecento il genere della natura morta continua ad essere molto seguito; un forte impulso a questa attività è dato dal collezionismo, anche forestiero²⁵².

A Cremona tra Cinquecento e Settecento si segnala l'attività dei Campi: Giulio ad esempio è autore di una *Sommersione del Faraone* ad olio su lavagna, in collezione privata (47x67 cm), raro quanto elevato esempio sotto il profilo qualitativo della produzione cremonese tra gli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento. Il Tanzi ha assegnato a Giulio Campi l'intera progettazione del dipinto ritenendo, a seguito ad attenta analisi stilistica, che parte della sua esecuzione sia stata realizzata con la collaborazione del Dordoni.²⁵³

Riguardo al supporto sembra che facesse un buon utilizzo di pietre, lavagne o paragone, Bernardino Campi, slegato da parentele con Giulio ed attivo non a Cremona ma a Reggio Emilia. Il suo biografo, Alessandro Lamo, ricorda che l'artista «fece al medesimo Illustre Sig. Marc'antonio nello stesso tempo sopra pietre da Paragone un Crocifisso, la faccia di nostro Signore e due Pietà. (...) sopra la pietra di paragone ha fatto quattro Pitture, le quali fanno trasecolare coloro, a' quali è concesso di rimirarle»²⁵⁴. Più di recente gli è stata attribuita anche una *Pietà* su lavagna (33x33 cm) di collezione privata milanese, che rappresenterebbe la ripresa in scala ridotta della pala, firmata e datata 1574, in origine nella chiesa dei carmelitani di Crema, oggi a Brera²⁵⁵.

Ancora nel Settecento lo Zaist informa di diversi dipinti su pietra dei fratelli Campi: di Antonio Campi «un Cristo in Croce, dipinto in su la pietra di paragone, che egli rispettosamente offerì in regalo al Re di Francia, e di Polonia, Arrigo III l'anno 1576,

²⁵⁰ MORANDOTTI 1989, I, p. 246; BELTRAME 1999, p. 306, nn. 700-701; GEDDO 2001, p. 114, nota 104.

²⁵¹ MORANDOTTI 1989, pp. 251-253.

²⁵² Più in generale sui temi ed i caratteri del Settecento lombardo si veda BOSSAGLIA 1991, pp. 13-20.

²⁵³ TANZI 2003, p. 48.

²⁵⁴ LAMO 1584, anche in appendice a ZAIST 1774, pp. 87, 95.

²⁵⁵ ZANI 2000, p. 50.

nell'occasione di suo passaggio da Cremona»; oppure opere di Vincenzo Campi, segnalate nel testamento della moglie Elena: «Dispose pure la detta Signora Luciani, che dalle stesse due Signore fossero venduti cinque pezzi di Quadri dal di lei Consorte, Vincenzo dipinti su la pietra di paragone (...)»²⁵⁶.

Come riferito dal Lucco, nell'area culturale dei Campi, o al massimo di Melosso, va collocato il *Cristo nell'orto* su paragone (35x29 cm, Museo Civico di Padova, Inv. 913), avvicinato dal Banzato dubitosamente a Luca Cattapanè, attivo a Cremona negli ultimi decenni del Cinquecento²⁵⁷.

A Cremona si formerà anche la personalità di Luigi Miradori, che ispirandosi ai grandi maestri del Seicento lombardo, in primis Cerano e Tanzio da Varallo, sarà artefice di un intenso naturalismo rivissuto in chiave caravaggesca nello studio degli effetti luministici, per i quali è alla base l'utilizzo di preparazioni molto scure o di supporti neri come l'ardesia²⁵⁸.

Per concludere, deve necessariamente essere segnalato un dipinto su ardesia con *Ritratto di collezionista* di piccolissime dimensioni (15,6x13,2 cm), che sembrerebbe una copia da un originale del Parmigianino di maggiori dimensioni dettagliatamente descritto in alcuni inventari della collezione Farnese di Parma datati 1587 e 1680. Appartenuta alla collezione di ritrattini del cardinale Leopoldo de' Medici, che lo aveva acquistato come autografo dal Mazzola nel 1674, l'opera è entrata negli Uffizi a partire dal 1753.

Raffigura uno dei committenti del Mazzola, forse un umanista parmense; sicuramente è uno dei primi casi in cui il mecenate si fa raffigurare con gli oggetti che documentano la sua passione e ne qualificano gli interessi intellettuali²⁵⁹.

²⁵⁶ ZAIST 1774, I, pp. 170, 185-186; anche in TANZI 2003, p. 54.

²⁵⁷ LUCCO 1980 (B), n. 203; anche in MARIANI CANOVA 1980, pp. 175-176. D. BANZATO in DA BELLINI A TINTORETTO 1991-1992, p. 230.

²⁵⁸ Su ardesia realizzò un *San Pietro che rinnega Cristo* (25x25 cm), conservato all'Accademia di Carrara (Inv. 356), molto vicina sul piano stilistico alle tavolette del Genovesino conservate alla Pinacoteca di Cremona: ROSSI 1979, p. 260. Nella sezione dei dipinti di Scuola Lombarda del Seicento dell'Accademia di Carrara va ricordata la presenza di un *Cristo Portacroce* (olio su pietra, cm 15x12, Inv. 1403), di piccole dimensioni, di livello artigianale: ROSSI 1979, p. 263.

²⁵⁹ S. GIORDANI in VOLTI SVELATI 2011-2012, pp. 150-151. Si veda anche VACCARO 2002, pp. 192-193, n. 39.

PARTE QUARTA
TECNICHE ARTISTICHE

CAPITOLO PRIMO

Le tecniche esecutive della pittura su pietra

La rilettura delle fonti storiografiche, lo studio della letteratura specialistica sull'argomento e l'attenta osservazione delle opere, hanno permesso finora di classificare le tecniche esecutive dei dipinti su pietra prodotti tra XVI e XVII secolo in: pitture ad olio con preparazioni spesse, bianche o pigmentate; pitture a fresco o a secco (più rare) su più lastre di pietra assemblate in funzione di vero e proprio supporto murario; pitture ad olio in assenza parziale o totale di preparazione, col colore steso direttamente sulla pietra, preliminarmente levigata¹.

Nel primo caso le tecniche descritte nei *Trattati*, che si riferiscono soprattutto a supporti in legno e tela, sono comunque utili per analogie, visto che soprattutto nella realizzazione delle pale d'altare le lastre di pietra venivano preparate (con mestiche e imprimiture) proprio come se ci si trovasse di fronte a tavole di legno².

L'impiego di preparazioni spesse con funzione coprente, quindi, da un lato corrispondeva a criteri conservativi, perché in tal modo la pellicola pittorica veniva isolata, soffrendo in misura minore dello stress meccanico e ambientale cui era soggetto il supporto; dall'altro era dettato da esigenze tecnico-espressive, dal momento che attraverso una superficie piana perfettamente lavorata, senza irregolarità, la materia colorante poteva aderire molto più efficacemente, ed il fondo già pigmentato poteva offrire una base cromatica di partenza perfettamente funzionale agli effetti pittorici che si intendevano dare in superficie. In merito a quest'ultimo proposito è stato dimostrato in precedenti contributi sul tema dello scrivente che alcune pietre dal fondo compatto scuro, tendente al nero, come l'ardesia o la pietra di paragone, subentrano ai più diffusi supporti in legno e tela anche per soddisfare tali finalità³. Proprio sulla pietra di paragone Giulio Mancini scrive: «Quel paragone è colorito a olio che le fa l'ombra la superficie dove è dipinta», facendo riferimento proprio alla capacità di tali supporti di aiutare il pittore nei passaggi cromatici e luministici⁴.

Già nel Trecento e per tutto il Quattrocento le imprimiture saranno costituite da uno strato di gesso e colla, su cui era data una prima mano di olio cotto prima di applicare i colori. Nel corso del Cinquecento la preparazione a base di gesso e colla è stata progressivamente accantonata per motivi conservativi, visto che entrambi i prodotti, essendo igroscopici, tendono ad assorbire umidità: Giorgio Vasari e Raffaello Borghini ad esempio, per ovviare al problema consigliano di sostituire il gesso con biacca unita all'olio in funzione impermeabilizzante, un'indicazione altrettanto valida sia per la preparazione

¹ Per approfondimenti sull'argomento si veda CASABURO 2016.

² CASABURO 2012.

³ CASABURO 2010, pp. 251-252. CASABURO 2013.

⁴ MANCINI 1623-24, (1956), p. 21.

dei dipinti su muro che per le lastre di pietra⁵. Vasari scrive nell'edizione del 1550 delle *Vite*: «Perciòché a tutte queste pietre non occorre dar colla in principio, ma solo una mano d'imprimatura di colore a olio, ciò è mestica; e secca che ella sia, si può cominciare il lavoro a suo piacimento»⁶.

Dall'analisi delle fonti sembra che l'atteggiamento prevalente nel Cinquecento tenda da subito a rifiutare il gesso: tuttavia Paolo Bensi ha fatto rilevare che in diversi casi i documenti d'archivio e le analisi scientifiche contraddicono questa convinzione. Lasciando a parte le sperimentazioni leonardesche sulla pittura murale, nella *Natività* di Francesco Salviati al Palazzo della Cancelleria in Vaticano (1550 ca.), eseguita su più lastre di peperino, ad esempio, sembra che sia stata stesa proprio una preparazione a base di gesso, colla, ossido di piombo, giallo e terra da campane⁷.

Durante il Cinquecento gli artisti cominciano a servirsi, inoltre, di imprimiture colorate a base di terre, ocre rosse e brune, un impiego che diviene particolarmente consueto verso la fine del secolo, dove si assiste ad una generale semplificazione della fase preparatoria. Queste potevano essere applicate sul primo strato di gesso coprente oppure, in sua sostituzione, direttamente sul supporto. Questi strati interposti tra la preparazione e la pellicola pittorica – dei *priming* a base oleosa addizionata a biacca o pigmenti chiari – erano stati già sperimentati sul finire del Quattrocento, poi nei primi decenni del secolo successivo diversi artisti iniziano a dipingere su stesure grigie o beige chiare, e addirittura collaudano fondi ancora più scuri, quasi neri o marroni, ottenuti mescolando alla biacca quantità significative di pigmenti neri, ocre rosse e brune, talvolta cinabro. E' chiaro dunque che la natura delle preparazioni risultasse strettamente connessa con l'impostazione cromatica e percettiva dei dipinti. Uno degli artisti che esemplifica appieno questo processo evolutivo è Luca Cambiaso, autore sia di dipinti su tavola, che su tela o lavagna. Nei primi anni della sua attività i metodi di preparazione dei supporti sono ancora basati sulla tradizionale stesura di impasti di gesso e colla animale, una preparazione poco porosa e molto compatta, a cui forse veniva addizionato dell'olio. Tale aggiunta secondo Bensi era motivata, dalla fine del XV secolo, dalla necessità di raccordare meglio le preparazioni con gli strati pittorici stesi ad olio e di migliorarne la plasticità. È stata riscontrata comunque in area veneta in dipinti di Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto, Pietro Marescalchi, ed anche in dipinti toscani⁸.

⁵ VASARI 1550-1568 (1966), I (testo), pp. 134-135; ARMENINI 1586 (1988), pp. 24-25, 139, 141. BENSI 2000, p. 54; BENSI 2003, pp. 337-344, in part. pp. 337-338; BENSI 2005 (A), pp. 91-98, in part. pp. 91-92.

⁶ VASARI 1550-1568 (1966), I (testo), p. 138. Con la diffusione delle tele le fonti antiche evidenziano inoltre la necessità di preparazioni, soprattutto se gessose, non troppo spesse.

⁷ BENSI 2010, pp. 63-66, in part. p. 64. Presumibilmente la pala fu trattata seguendo consuetudini operative più antiche, come se ci si trovasse di fronte ad una tavola di legno. In molti casi l'utilizzo di una preparazione spessa poteva essere dovuta alla necessità di coprire integralmente i segni delle commettiture delle lastre, come nel caso della pala eseguita dal Luciani ed ultimata dal Salviati su tre grossi lastroni di peperino per la cappella Chigi a Santa Maria del Popolo. BENSI 1996, pp. 91-101, in part. p. 96; CERASUOLO 2010, pp. 47-53, in part. p. 52; CASABURO 2010, pp. 246 e 249; FERNETTI 2010, pp. 54-57, in part. p. 55.

⁸ BENSI 2008, p. 110-111.



Figura 1: Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Baccio Valori*, 1530 ca., olio su ardesia, 80,8x66,9 cm, Galleria Palatina, Firenze; Inv. Palatina n. 409.
© 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione del Ministero dei Beni e Attività Culturali

Tra le fonti cinquecentesche, oltre a quella vasariana, i *Precetti* di Giovanni Battista Armenini costituiscono una utilissima testimonianza in merito all'utilizzo di imprimiture colorate: lo scrittore infatti cita quelle a base di biacca, poco rosso e vernice, che sembra preferire a differenza del Borghini, più favorevole invece all'aggiunta di terra d'ombra e nero⁹.

Rispetto alle tecniche medievali e rinascimentali, dove le imprimiture erano sostanzialmente chiare – i toni scuri, infatti, erano condotti in strati sottili sovrapposti sino a raggiungere un certo spessore, mentre i chiari erano più trasparenti, in modo da sfruttare il colore della preparazione – la tecnica cinquecentesca prevedeva che nelle imprimiture scure, e così sui supporti tendenti al nero come l'ardesia o il paragone, i toni chiari dovessero possedere una consistenza pittorica maggiore, mentre quelli scuri dovevano avere

uno spessore minore per far trasparire il tono di fondo bruno, rosso o nerastro, che in alcuni casi veniva volutamente lasciato a vista¹⁰. Tra gli inconvenienti delle preparazioni scure c'è sicuramente l'invasione ottica dei fondi, già rilevata dall'Armenini: «l'oglio, come si saper prova, tutti i colori naturalmente oscura e li fa tuttavia pallidi, onde tanto più sozzi si fanno, quanto più essi trovano le lor imprimadure sotto esser più scure»¹¹.

Da un punto di vista operativo il colore diluito nell'olio veniva adoperato per velature di colore trasparenti, mediante passaggi di tonalità delicatissimi: il procedimento era lento ed accurato, le immagini venivano costruite dal fondo, come nel caso dei tre dipinti su ardesia di Rubens nella chiesa della Vallicella a Roma¹². Le analisi condotte in occasione dell'ultimo restauro hanno rivelato, infatti, la presenza di una doppia preparazione: a livello più basso un'imprimatura grigio chiara su cui si osserva uno strato

⁹ BORGHINI 1584, vol. I, pp. 145-146; ARMENINI 1586 (1988), pp. 142-143.

¹⁰ BENSI 2008, p. 112.

¹¹ ARMENINI 1586 (1988), p. 143. Paolo Bensi giustamente ha sottolineato che i leganti oleosi, invecchiando, sono soggetti ad una serie di fenomeni di degrado, non solo di ingiallimento ma, potendo modificare il proprio indice di rifrazione, diventando più trasparenti e provocando l'affioramento dello scuro del fondo in maniera molto maggiore di quanto l'artista avrebbe voluto: BENSI 2008, p. 112.

¹² VASARI 1550-1568 (1966), V (testo), p. 93.

giallo, arancio e bruno, ricoperti da velature a base di biacca ed ocre rosse. Per gli incarnati è stata adoperata una base chiara, con pigmenti rosati e bianchi su cui sono sovrapposte pennellate a base di terre, cinabro e giallorino¹³.

Tra 1570 e 1571 Federico Zuccari realizza la *Guarigione del cieco nato* in ardesia e la *Resurrezione del figlio della vedova di Naim* in arenaria per i Soprastanti del Duomo di Orvieto. L'analisi della tecnica esecutiva delle due pale è utile sia per una conoscenza delle problematiche lavorative correlate ad una minore o maggiore porosità dei supporti adoperati, sia in relazione alla conservazione della pittura in presenza di condizioni ambientali non favorevoli¹⁴. Dallo studio della documentazione emerge che il pittore fosse pienamente consapevole di quest'insieme di fattori intrinseci ed estrinseci la materia, e questo non poteva che influenzarne le scelte sul piano tecnico-esecutivo. Egli infatti ha steso per le due opere una diversa preparazione: la pala di ardesia è stata preparata con una mestica di color nocciola a base di terre, biacca, giallo di piombo e stagno; la pala in arenaria, invece, con una mestica color arancio, a base di minio, giallo di piombo e stagno.

Anche queste pale, così come quelle di San Pietro, essendo state restaurate dopo solo 4 anni dalla loro esecuzione, e poi ancora nel 1598, sono l'emblema del tradimento dei propositi conservativi che furono alla base della loro esecuzione¹⁵.

Nel Seicento si assiste ad un rifiuto di preparazioni gessose quasi assoluto. Come osservava Volpato (alla fine del XVII secolo) a proposito delle opere di Bassano: «Con il gesso si gioca di fortuna (...) quelle che hanno poco gesso si conservano e quelle che ne ha troppo si scorzano». La colla aveva un ruolo fondamentale, potendo anche essere applicata preliminarmente da sola prima di stendere il gesso, per evitare azioni aggressive degli oli sui tessuti: «Quando la tela non ha la colla, che la difende dall'olio, non può conservare la sua fortezza»¹⁶. Francisco Pacheco in pieno Seicento consiglia un solo strato di biacca e terra d'ombra ad olio, senza colla, «da stendere con le dita»¹⁷.

Nella pittura ad olio la materia colorante è costituita da pigmenti e oli siccativi, che garantiscono l'adesione della materia stessa al supporto. I più utilizzati sono quello di noce, di lino o di papavero, a cui possono essere aggiunti oli essenziali come la trementina, ricavata dalla distillazione delle resine di conifere, oppure l'olio di lavanda,

¹³ RINALDI 1990, pp. 217-266, in part. p. 230; CARDINALI-DE RUGGIERI-FALCUCCI 2005, pp. 39-63; COSTAMAGNA 2005, pp. 14-36, in part. pp. 14-22; CASABURO 2010, pp. 247-248.

¹⁴ Lo Zuccari realizza la prima pala in ardesia; poi, a causa dell'ingenti costi del materiale, i Soprastanti del Duomo gli chiedono di eseguire la seconda pala in arenaria, in sostituzione della lavagna inizialmente prevista. Sulla vicenda il Seccaroni ha riportato un estratto della lettera, datata al primo marzo 1571, in cui lo Zuccari, interrogato riguardo alla possibilità di sostituire l'ardesia con lastre di arenaria per la realizzazione della seconda pala, effettua una serie di considerazioni sulla conservazione del supporto rispetto a tutta una serie di problematiche ambientali esistenti. In particolare si preoccupa per la porosità dell'arenaria che, essendo «più arida et più secca», sarebbe stata maggiormente soggetta ad infiltrazioni di umidità. I due dipinti non si trovano più nella collocazione originale: a seguito delle demolizioni degli altari tardo-manieristi in stucco, che ornavano le cappelle delle navate laterali, hanno trovato nuova destinazione nel Museo dell'Opera del Duomo.

SECCARONI-BERTORELLO 2013, pp. 76-78.

¹⁵ Sulle pale pietrine di veda CASABURO 2012, pp. 105-120.

¹⁶ MERRIFIELD 1849 (1999), pp. 719-755 in part. pp. 729 e 731; BENSI 2008, pp. 111-112; 115-116.

¹⁷ PACHECO 1649 (1956), vol. III, p. 76.

spigo o rosmarino¹⁸. Recenti studi hanno inoltre evidenziato la possibilità dell'utilizzo da parte di alcuni artisti come Sebastiano del Piombo dell'olio di ghiande che, per viscosità e proprietà adesive, poteva essere particolarmente adatto in caso di applicazione su superfici molto lisce come la lavagna¹⁹.

Della pittura ad olio, conosciuta sin dall'antichità, esistono testimonianze già nelle fonti di Teofilo (XII secolo) o in quella più recente di Cennino Cennini, in cui l'autore specifica che questa tecnica veniva utilizzata dai "tedeschi", riferendosi agli artisti d'oltralpe, i fiamminghi, che si distinsero per l'applicazione sistematica di impasti colorati a base di olio e resine date a caldo²⁰. Il supporto più adatto per questo genere di pittura è la tela, sia per leggerezza che per versatilità, ma a partire dagli anni Trenta del Cinquecento vengono introdotti "nuovi" supporti in pietra ai quali tale legante sembra aderire molto bene. Già Paolo Pino elogia in generale l'utilizzo dell'olio come il modo più perfetto e duraturo per dipingere: «lo tengo che lo dipignere a oglio sia la più perfetta via e la viù vera pratica; la ragion è pronta: che si può più particolarmente contrafar tutte le cose, perch'alcune specie de colori servono alle diversità de tinte più integramente, onde si vede le cose a oglio molto differenti dall'altre, et oltre a ciò si può replicar le cose più fiate, laonde se li può dar maggior perfezzione e meglio unir una tinta con l'altra»²¹. Quando poi Vasari cita il modo di dipingere sulle pietre, fa già riferimento ad una acquisizione della tecnica reintrodotta a Roma da Sebastiano del Piombo che prevedeva la quasi pressoché totale assenza di preparazioni spesse per la pittura: «perciò che a tutte queste pietre non accade dar colla in principio, ma solo una mano d'imprimatura di colore a olio, cioè mestica; e secca che ella sia, si può cominciare il lavoro a suo piacimento».

È interessante in tal senso che lo storico aretino faccia riferimento all'olio e non al pigmento, trovandosi proprio in tale medium il "segreto" per poter dipingere sulle pietre e sul muro.

È possibile ricavare una parte dei procedimenti esecutivi della pittura su pietra dallo studio dei numerosi dipinti non finiti di Sebastiano del Piombo, sebbene non si conosca con certezza quali opere siano state lasciate volutamente incompiute dall'artista, considerate come bozze o studi preliminari, o per quali di esse il sopraggiungere di eventi fecero cessare anticipatamente il lavoro²². Ad esempio il dipinto del Luciani che raffigura *il Ritratto di Baccio Valori* (Fig. 1) (Firenze, Galleria Palatina, Inv. 409), viene realizzato con una rapidità ed immediatezza di tocco unica nel genere. L'intera superficie della lavagna è stata trattata con una sottilissima imprimitura di color grigio con riflessi di azzurro, a base di piombo e granuli di nerofumo, in abbondante legante oleoso. Le pennellate stese in senso orizzontale, un modo di procedere che si riscontra anche in altre opere del pittore, ne fanno quasi un suo segno distintivo. Il colore evidenzia più corpo nei chiari, per contrastare l'emergere dello scuro del fondo, mentre invece è più sottile negli scuri dove la tonalità del supporto viene sfruttata come base per raggiungere particolari effetti

¹⁸ Sui leganti: EASTLAKE 1847 (1999), pp. 215-253; MERUCCI 1993, pp. 39-132, in part. pp. 80-116.

Anche in GIANNINI-ROANI 2000, p. 122.

¹⁹ BELLUCCI 2010, pp. 58-60.

²⁰ CENNINI XV sec. (2009), pp. 129-132. CASABURO 2010, p. 241.

²¹ PINO 1548 (1960), pp. 93-139, 396-432.

²² Per approfondimenti si veda GALEONE 2010.

cromatici²³.

Le rughe della fronte e del viso sono realizzate con colori caldi e corposi a base di biacca, terra e ocre; lo zigomo, il profilo del naso e la parte destra della fronte vengono trattate con toni più decisi ed un impasto più abbondante di biacca; la parte in ombra del viso invece con stesure più liquide e soffuse; la barba e i capelli vengono realizzati con l'ausilio di un bianco argento su base scura, ottenuta mediante nero di carbone e colori a base di rame.

Le ombre nella parte alta del viso favoriscono l'introspezione psicologica del personaggio, rimarcandone lo sguardo fiero, quasi di superiorità, con cui guarda lo spettatore.

L'artista esegue la veste rossa su una base di biacca coprente, modella inizialmente le forme delle parti in luce, poi procede velando la base chiara con la lacca, stesa uniformemente: l'intento è quello di ottenere, lasciando trasparire la stesura sottostante, effetti di luminosa trasparenza. Per le ombre e i mezzi toni sfrutta il trasparire grigio dell'imprimitura.

Dalle analisi stratigrafiche eseguite in occasione dell'ultimo restauro è emersa la presenza di oltremare in una porzione blu della veste, che rappresenta l'ultimo strato al di sotto di lacca rossa e bianco di piombo²⁴.

La *Madonna del Velo* (Fig. 2) (Napoli, Museo di Capodimonte, Inv. Q149) osservata all'ultravioletto, rappresenta un vero e proprio testamento delle tecniche adoperate dall'artista, che procedere per livelli progressivi: un primo sottilissimo strato di preparazione del supporto in ardesia, lasciato in alcuni punti a vista; pennellate con più corpo negli incarnati e negli abiti, che costituiscono la struttura degli oggetti; una finitura costituita con minutissime lumeggiature a biacca, che accrescono l'effetto naturale di luce artificiale²⁵.

Anche il *Ritratto di Clemente VII* (Napoli, Museo di Capodimonte, Inv. Q141) è più o meno caratterizzato dalla stessa impostazione.

Come ben evidenziato dalla Cerasuolo la superficie ruvida è finalizzata probabilmente a far aderire meglio il colore e ad evitare riflettanza della luce. Molto simile, anch'esso incompiuto, è il *Ritratto di Giovane* di Daniele da Volterra (Napoli, Museo di Capodimonte, depositi, Inv. 1930 n. 752), che lascia intravedere in alcune zone tracce della preparazione.

²³ I colori sono essenziali, a base di biacca o oltremare, miscelati probabilmente in olio di lino: SARTIANI 2014, pp. 57-82.

²⁴ Nel 1887 il quadro fu rigenerato tramite il metodo Pettenkofer, applicato da Cosimo Conti. È stato poi restaurato nel 1970 da Arnaldo Lumini del Gabinetto Restauri della Soprintendenza alle Gallerie: l'intervento è consistito nella rimozione delle vernici e del sudicio superficiale, e successivamente nella stesura di un nuovo strato sottile di vernice protettiva. L'ultimo restauro è stato effettuato da Ornella Sartiani. VASARI 1550-1568 (1966), V (testo), p. 99; M. CHIARINI IN PITTURA SU PIETRA 1970, n. 01; RINALDI 1990, p. 232; SEBASTIANO DEL PIOMBO 2008, pp. 216-217. MARTUSCIELLO 2014, pp. 35-40; SARTIANI 2014, pp. 57-82.

²⁵ CERASUOLO 2009, pp. 129-147, in part. p. 142; LUCCO 1996, pp. 331-336, in part. p. 335; GALEONE 2010, p. 16.



Figura 2: Sebastiano del Piombo, *Madonna del Velo*, 1534 ca., olio su ardesia, 112x88 cm, Museo di Capodimonte, Napoli; inv. Q149.

© 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione del Ministero dei Beni e Attività Culturali

Il dipinto presenta una tipica imprimitura grigio giallina di tono chiaro, molto sottile, stesa con il palmo della mano. Sull'imprimitura è stato tracciato poi un disegno sottile, forse con un lapis o con una punta di piombo²⁶.

Occorre ricordare che mentre nelle grandi pale d'altare gli artisti tendono a privilegiare un tipo di preparazione più o meno coprente, per i quadri di piccolo formato destinati alla devozione o fruizione privata, le scelte saranno orientate più in senso estetico.

Ancora più sperimentale rispetto all'ardesia risulta la pittura su lastre di alabastro, calcare o pietre dure, dove il colore veniva steso dopo l'applicazione di una sottile pellicola oleosa solo nella zona da dipingere, visto che molte parti del supporto erano lasciate volutamente a vista per dare un effetto illusionistico e fantastico²⁷. La diluizione dell'olio era progressiva a seconda delle esigenze: è probabile, come

riferisce il De Piles, che in certi casi non fossero necessarie imprimiture, strati di colla o olio localizzati: il colore, infatti, poteva essere applicato direttamente sul supporto, mentre le forme del disegno erano realizzate mediante la progressiva sovrapposizione di velature più o meno trasparenti: «Non è necessario applicar colla, come sulla tela; basta aggiungervi un leggero strato di colori, avanti che abbozziate il vostro disegno (...) quando desiderasi, che il fondo appaia, come su certi marmi di colori straordinari»²⁸. In tal modo le stratificazioni cromatiche risultavano più compatte e brillanti, e le pennellate rapide e cariche di impasti lasciati in evidenza, per permettere l'unione dell'elemento pittorico con le striature naturali della pietra.

Nelle opere di più ridotte dimensioni le pennellate richiedevano maggiore minuzia, una precisione quasi miniaturistica. In certi casi non è da escludere che l'olio venisse addizionato a resine più dure per dare alle figurine dei quadretti un aspetto smaltato e

²⁶ La Cerasuolo infatti ha individuato dall'osservazione di macrofotografie della superficie la presenza di impronte: CERASUOLO 2014, pp. 47-56, in part. p. 51.

²⁷ M. CHIARINI in PITTURA SU PIETRA 1970, cat. n. 17.

²⁸ DE PILES 1699 (1769), p. 164.

prezioso, con smaglianti effetti di colore²⁹. La pittura su pietre ricche di venature colorate nacque a Firenze; grandi artefici furono Filippo Napoletano e Cornelis Van Poelenburg³⁰.

Nel museo dell'Opificio delle pietre Dure di Firenze sono conservate anche due *Fette di pietra paesina* che – per l'originalità di linee e colori generate delle trasformazioni litologiche della roccia, che sembrano evocare una superficie marina, un lembo di cielo o la superficie sabbiosa di un deserto – sono state lucidate ed incorniciate senza alcun intervento artistico o sovrapposizione pittorica³¹.

La scuola veneta del Cinquecento, grande artefice di quadri su pietre nere, sembra prediligere invece, almeno inizialmente, preparazioni abbastanza chiare, per poi rivolgersi decisamente a tonalità più profonde a partire dalla metà del secolo; le imprimiture assumono un ruolo rilevante in artisti come Moroni, Bassano, Tiziano, Tintoretto, che dagli anni Settanta cominciano addirittura a servirsi costantemente di supporti neri per implementare le proprie ricerche tecniche e stilistiche³². Se Jacopo Bassano fu tra i primi sperimentatori – lodato dalle fonti soprattutto per la sapienza nell'uso del colore – un altro grande protagonista fu Felice Brusasorci, vero e proprio capostipite della scuola veneta di dipinti su pietra di paragone. Sul pittore il Lanzi scrive: «Si veggono di sua mano alcuni quadretti di storie profane e sacre in pietra di paragone, che colori maestrevolmente servendosi per gli scuri del marmo istesso»³³. Lo stesso autore spende qualche considerazione anche sui procedimenti esecutivi adoperati da Alessandro Turchi: «Purgava da sé la biacca, il giallolino, il cinabro; fabbricava coi suoi segreti azzurri e lacche fine con gran diligenza; purgava olio di lino e di noce perché la vaghezza delle sue tinte non si guastassero col tempo: così facesser tutti non si perderebbon tante pitture alterate per la qualità de' colori dispensati dalla fraude de' venditori»³⁴. Dalle parole del Lanzi si deduce che il pittore depurasse personalmente l'olio di lino e di noce per potenziarne le proprietà adesive e permettere una migliore conservazione nel tempo della superficie pittorica. L'attenzione prestata ai leganti ed ai supporti dimostra quanto i pittori fossero consapevoli dell'importanza della manipolazione della materia per fini conservativi, espressivi e di linguaggio: ad esempio il gusto del Turchi per il notturno e per i passaggi luministici vengono testimoniati dall'utilizzo di pennellate corpose, veloci e sicure. La stesura pittorica, raggiunta senza l'ausilio di preparazioni pigmentate più o meno spesse, viene ottenuta implementando tutte le potenzialità offerte dall'olio come legante. I passaggi chiaroscurali, soprattutto, vengono costruiti attraverso il contrasto fra il

²⁹ Si vedano ad esempio i quadretti delle Gallerie Fiorentine di Leonaert Bramer: PITTURA SU PIETRA 1970, cat. nn. 27 e 28.

³⁰ PITTURA SU PIETRA 1970, cat. n. 13.

³¹ Le due fette di paesina, citate già dal Cailliois, sono state riportate da Marco Chiarini nel 1970: PITTURA SU PIETRA 1970, cat. nn. 3 e 4.

³² Sull'utilizzo di pigmenti e materie coloranti in area veneta nel Cinquecento si veda BENSÌ 2005 (B), pp. 149-156.

³³ Il Lanzi descrive in alcuni quadretti del Bassano «il miglior gusto di tinte e la miglior arte che mai vedessi in questo autore»: Firenze, Archivio Biblioteca Uffizi, ms. 36/VII, cc. 9v e 10. Anche in LANZI 1793 (1987). LANZI 1795-96, II, pp. 129-130.

³⁴ LANZI 1793 (1987), c. 56.

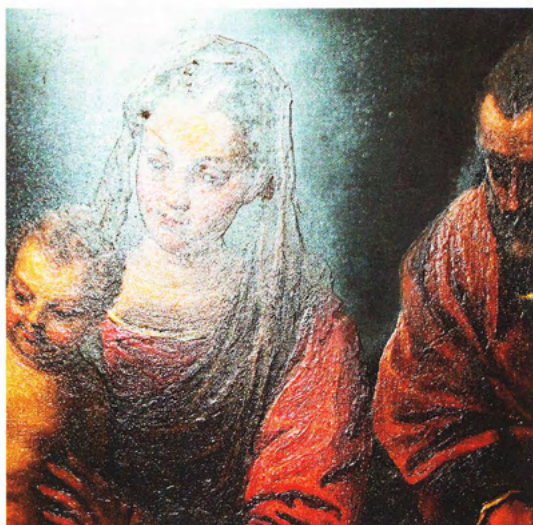


Figura 3: Benedetto Caliari, *Sacra Famiglia e San Giovannino*, particolare a luce radente, olio su ardesia, 27,5x37 cm, Collezione Giulini, Milano.

nero del fondo e le vibranti lumeggiature a biacca in superficie. Quadri emblema di questo procedimento sono i dipinti di soggetto religioso, in cui il nero della pietra non solo ha una funzione mimetica di rappresentazione del notturno, ma conferisce alla scena un'aura quasi mistica di grande pietismo, evidente nelle *Deposizioni* del Castello Sforzesco (Milano, Inv. n. 193), nel *Cristo deposto* della Galleria Borghese (Fig. 3) (Roma, Inv. n. 499) oppure nella *Flagellazione* di Castelvechio (Verona, inv. n. 976)³⁵.

Dall'immagine si evince la conduzione delle pennellate e la consistenza materica della pellicola pittorica.

³⁵ MAGAGNATO 1991, p. 269. GUZZO 1998, pp. 367-379. MARINELLI 2000 (B), pp. 27-31.

CAPITOLO SECONDO

Cenni sulla conservazione ed il restauro dei supporti lapidei

Ogni manufatto artistico è caratterizzato, secondo l'accezione di Cesare Brandi, da 'struttura' e 'aspetto', che lo caratterizzano nella sua diversità materiale³⁶. Nel caso della pittura su pietra la diversità fra gli oggetti è originata ulteriormente dalla vasta gamma di materiali e di tecniche impiegate, e pertanto per la loro conservazione è necessario un approccio sempre differente.

Gli studi degli ultimi due secoli hanno dimostrato che il punto debole dei dipinti su pietra non è costituito soltanto dai leganti o dalla materia pittorica, ma dal supporto stesso. Già il Milanese nell'Ottocento, nel commento alle *Vite* del Vasari, faceva notare che il «nitro» scioglie le lastre di lavagna, considerazione successivamente confermata da altri ricercatori³⁷.

Inoltre i restauri degli ultimi anni, corredati da campagne di analisi diagnostiche, hanno sconfessato la comune convinzione, frutto di una cultura sostanzialmente di stampo positivista, che l'ardesia o le pietre fossero «durabili all'infinito». Un caso esemplificativo del verificarsi di questo fallimento di propositi è rappresentato dalle grandi pale per la Basilica di San Pietro a Roma (1600), in cui le prime problematiche conservative, manifestatesi solo dopo pochi anni la loro realizzazione, hanno portato ad una repentina sostituzione dei dipinti con copie in mosaico per il proliferare dell'umidità³⁸.

L'ardesia infatti – nonostante sia stata molto adoperata sin dal Medioevo in Liguria nelle coperture dei tetti per le buone proprietà conservative – risente paradossalmente proprio dell'acqua, che attacca chimicamente i minerali argillosi presenti, generando fenomeni di idratazione con conseguente dissoluzione della calcite sotto forma di cristalli³⁹.

L'ultima forma di conservazione, praticata come estrema *ratio*, solo quando strettamente necessario per la salvaguardia dell'opera, è il restauro.

Qualsiasi operazione di restauro implica un approccio metodologico diverso a seconda della natura materiale dell'opera d'arte, e consiste sempre in una valutazione critica fra tutte le possibili soluzioni adottabili per la conservazione della sua integrità materiale e la corretta trasmissione al futuro dei suoi valori culturali.

I momenti che caratterizzano il restauro di un'opera pittorica, indipendentemente

³⁶ BRANDI 1977 (2000), pp. 9-12. Si veda anche PERUSINI 1989, p. 65.

³⁷ VASARI 1568 (1880), vol. I, p. 189, nota 1. MOREAU-VAUTHIER 1912 (1913), p. 131, nota 1. BAZZI 1956, p. 28: «Le lastre di ardesia furono utilizzate da molti pittori come fondi, ma ben presto si abbandonarono queste materie perché troppo pesanti, fragili e spesso disgregate dal nitro».

Il Linzi nei primi decenni del Novecento ad esempio evidenziava i risultati negativi provocati da spalmature a caldo di resine su superfici poco assorbenti come la pietra: LINZI 1930, pp. 10-11

³⁸ CASABURO 2012, pp. 105-129.

³⁹ ROSSI MANARESI 1985, p. 125; ROSSI MANARESI 1987, p. 133.