

9.

I dipinti di Sebastiano del Piombo del Museo di Capodimonte. Note sulla tecnica Angela Cerasuolo

Il Museo di Capodimonte conserva tre dipinti di Sebastiano del Piombo appartenenti alla collezione Farnese; i due ritratti di Clemente VII [figure 24-25], già presenti nella casa di Sebastiano alla sua morte, provengono dalla collezione di Fulvio Orsini, bibliotecario e consigliere artistico di Alessandro Farnese, mentre la *Madonna del velo* [figura 26] si può identificare con il quadro descritto da Vasari: «fece una Nostra Donna che con un panno cuopre un putto, che fu cosa rara, e l'ha oggi nella sua guardaroba il cardinal Farnese»¹.

I tre dipinti, sotto l'aspetto delle caratteristiche tecnico esecutive, rappresentano una notevole opportunità di confronto ravvicinato per tentare di cogliere le peculiarità di questo artista. Due di essi, la testa di Clemente VII con la barba e la *Madonna del velo*, sono su lavagna, supporto prescelto dall'artista veneziano per diverse fra le poche opere prodotte nell'ultimo periodo della sua attività, introdotto in pittura dallo stesso Sebastiano².

1. Cfr. le schede dei tre dipinti di P. Leone de Castris in SPINOSA 1995, pp. 47-48; 48-49; 49-50.

2. L'introduzione del supporto lapideo in pittura da parte di Sebastiano del Piombo, sulla scorta delle precoci testimonianze del Vasari e del Soranzo, è un dato unanimemente accolto. Poco studiata negli aspetti tecnici e in relazione agli anni della sua introduzione, la pittura su pietra conobbe una singolare fortuna fra la fine del XVI e i primi decenni del XVII secolo, legata prevalentemente alla produzione di preziose opere decorative che componevano la figurazione pittorica con le venature naturali di pietre rare, come l'alabastro e il calcare alberese, che ebbero una straordinaria diffusione nella Firenze granducale. Diverse le pubblicazioni, soprattutto cataloghi di esposizioni, dedicate a questo particolare genere, ormai lontano negli esiti dalle premesse che avevano mosso l'invenzione di Sebastiano; fra le più recenti ricordiamo ACIDINI LUCHINAT – CHIARINI 2000. Sempre fra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, va segnalata la produzione di dipinti su pietra di paragone da parte di un gruppo di pittori veronesi, per i quali il fondo scuro della pietra si prestava a realizzare ambientazioni notturne di tradizione bassanesca, nonché ad accogliere suggestioni caravaggesche. Uno studio specificamente orientato sugli aspetti tecnici della pittura su pietra è stato svolto da RINALDI 1990, pp. 224-241, che fornisce anche delle utili tavole riassuntive della produzione su pietra fra XVI e XVII, e a cui si rimanda per l'esauriente bibliografia a quella data. Ricordiamo infine la monumentale impresa di Rubens in Santa Maria della Vallicella a Roma (1608), su cui cfr. il recente studio tecnico di CARDINALI – DE RUGGIERI – FALCUCCI 2005, pp. 37-63.

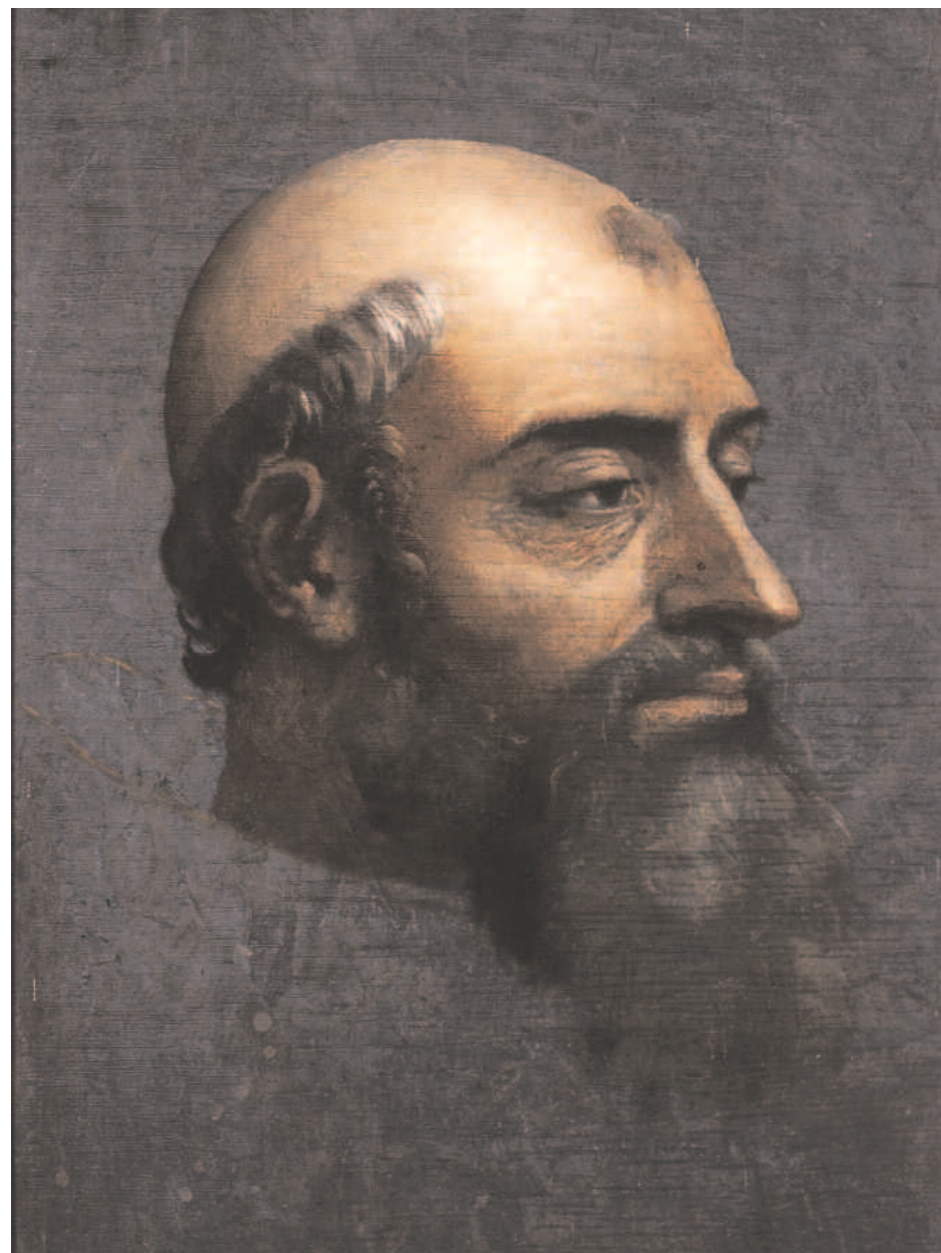


Figura 25. Sebastiano del Piombo, *Clemente VII*, olio su lavagna, 50 x 34 cm, Museo di Capodimonte, Napoli.

Nella pagina precedente, **figura 24**. Sebastiano del Piombo, *Clemente VII*, olio su tela, 145 x 100 cm, Museo di Capodimonte, Napoli..



Figura 26. Sebastiano del Piombo, *Madonna del velo*, olio su lavagna, 112 x 88 cm, Museo di Capodimonte, Napoli.

«Dovete sapere che Sebastianello nostro veneziano 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 impie-triscono, et ha fatto ogni prova et è durevole»: Michael Hirst, citando la nota lettera di Vittorio Soranzo a Pietro Bembo dell'8 giugno 1530, sostiene fondatamente che il supporto lapideo sia stato adottato da Sebastiano a partire da questo periodo, e non manca di osservare come, oltre ai dichiarati intenti conservativi, la scelta del fondo scuro fosse per Sebastiano perfettamente coerente alla già dimostrata predilezione per i toni grigi e al contestuale rifiuto di preparazioni chiare che riflettano la luce, tanto da adottare persino nell'affresco un fondo grigiastro³.

Sicuramente la scelta della preparazione scura caratterizza in misura precipua la ricerca coloristica del veneziano, in una maniera che, se si inserisce in una tradizione segnata dall'apprendistato presso Giorgione e senza meno identificata con la cultura veneta, assume in Sebastiano una cifra del tutto individuale⁴.

Le due chiavi di lettura della scelta del supporto lapideo non sono ovviamente in contraddizione, anzi l'accento posto sulla durevolezza della nuova tecnica mirava consapevolmente a fornire alla prediletta pittura a olio la stessa patente di solidità dell'affresco per poter reggere a ugual titolo al confronto con la scultura nel 'paragone' fra le arti che tanto intensamente caratterizza il dibattito di quegli anni⁵.

L'introduzione della pittura su pietra era destinata ad offrire una risposta adeguata ad una delle obiezioni più frequentemente rivolte alla pittura dai suoi avversari, quella della maggior durevolezza della scultura⁶. Infatti, a questo proposito,

3. HIRST 1981, p. 124-125. Hirst evidenzia la coesistenza di finalità conservative con «pictorial considerations» mosse da «a predilection for greyish tones, and Sebastiano's distaste for light-reflecting grounds [that] is already evident in the way he painted the frescoes in the Farnesina, where the ground has been discovered to be greyish». La lettera del Soranzo citata da Hirst è pubblicata in *Delle lettere da diversi Re, et principi, et cardinali, et altri huomini dotti a mons. Pietro Bembo scritte primo volume. Di nuouo stampato, riuaduto, & corretto per Francesco Sansouino Venezia 1560*, p. 110.

4. Cfr. DUNKERTON – SPRINGS 1998. Nel tracciare una mappatura della dislocazione geografica e temporale dell'uso di preparazioni bianche o colorate in Italia, le autrici notano come la produzione romana di Sebastiano con le sue preparazioni grigio-brune più o meno intensamente scure – una consistente eccezione in quell'area, dove generalmente si continuano ad adottare preparazioni bianche o pressoché tali, in relazione con le consuetudini tecniche legate al perdurare dell'uso del supporto ligneo – si possa ricondurre a una pratica già acquisita negli anni veneziani, a cui risale la *Salomé*, eseguita su un'imprimatura grigio chiaro. Sull'uso della preparazione scura da parte del Luciani cfr. anche HALL 2004, pp. 43-47.

5. Sul Paragone cfr. i testi raccolti e commentati in BAROCCHI 1977; BAROCCHI 1998. Per questo tema si rimanda anche al testo di C. Barbieri in questo volume, in part. alla n. 5.

6. Anche l'enfasi posta sulla durevolezza e sulla 'difficoltà' dell'affresco deriva dalla necessità di opporre validi argomenti alle più frequenti obiezioni che venivano rivolte alla pittura dai sostenitori del primato della scultura, come l'impossibilità di emendare gli errori, nell'affresco come nella scultura, a meno di non ricorrere a deplorabili espedienti. CONTI 1986, p. 16, ha infatti bene evidenziato come il veto posto da Vasari all'esecuzione di ritocchi a secco nella pittura a fresco derivi dalla volontà di fornire un valido corrispettivo alla «perfezione di giudizio» richiesta dalla scultura che non può ricorrere a correzioni.

Varchi citava l'invenzione di fra' Bastiano, grazie alla quale «si può dipingere ancora sui marmi e così [le pitture] saranno eterne a un modo» nella dissertazione in cui riepilogava gli argomenti sostenuti dalle due parti dopo aver raccolto i pareri dei più famosi artisti⁷. E Daniele da Volterra, nell'eseguire per monsignor Della Casa, su espressa richiesta del committente, un dipinto che ritraesse un modello d'argilla di un David «da tutte due le bande, cioè il dinanzi e il didietro, che fu cosa capricciosa», avrebbe scelto proprio l'ardesia come supporto per quest'opera paradigmatica dei temi del *paragone*⁸.

La sperimentazione sui materiali, intrapresa dal Luciani per consentire l'adozione della pittura a olio nei cicli murali, si estendeva poi anche ai dipinti mobili e al collezionismo privato, con la stessa promessa di durata. Il tema era sentito al punto da divenire un cruciale punto di dissenso fra Sebastiano e Michelangelo: il famoso litigio, riportato da Vasari come causa della rottura di un sodalizio fino ad allora fortissimo, fu causato proprio dal rifiuto da parte del Buonarroto di adottare per il suo *Giudizio* l'olio su muro secondo il metodo di Sebastiano, suggerito da questi al papa⁹. Nella reazione sdegnata riportata dal Vasari – «disse che non voleva farla se non a fresco, e che il colorire a olio era arte da donna e da persone agiate et infingarde, come fra' Bastiano» – traspare ancora una volta un dibattito sul primato delle arti, che coinvolgeva la validità della tecnica in funzione della durevolezza. È significativo che Vasari non accenni ad una motivazione di questo genere – lui stesso aveva scelto per i grandi dipinti murali di Palazzo Vecchio a Firenze l'olio su muro, con un procedimento prontamente illustrato nell'*Introduzione* della Giuntina.

La maggior durevolezza dell'affresco viene invece indicata da Giovan Battista

7. B. Varchi, *Due lezioni...*, in BAROCCHI 1977, pp. 532-533.

8. Cfr. THOMAS 2001; ROMANI 2003, pp. 44-45 e note. La singolare opera di Daniele, attualmente conservata al Louvre, databile ai primi anni '50, è dipinta su entrambe le facce di un'unica lastra di ardesia, e rappresenta le due diverse 'vedute', *recto e verso*, delle figure di *Davide e Golia* che lottano. La possibilità di offrire più 'vedute' era uno degli argomenti dei sostenitori della scultura, a cui si contrapponevano opere come questa di Daniele, che volevano illustrare l'opposta tesi, derivante dal *De Statua* dell'Alberti e ripresa da Leonardo, che le vedute multiple di una statua si potessero ridurre alle due del *recto* e del *verso*. Come ha evidenziato Costanza Barbieri in questa stessa sede il *David* di Daniele aveva un precedente in analoghe ricerche svolte da Sebastiano negli anni veneziani. Il supporto lapideo, nel solco delle sperimentazioni del Luciani, venne scelto da Daniele anche per altri dipinti, fra cui significativamente la pala del *Battesimo di Cristo* nella cappella Ricci in San Pietro in Montorio.

9. VASARI 1568, V, p. 584: «Fu, come si è detto, Bastiano molto amato da Michelagnolo. Ma è ben vero che, avendosi a dipigner la faccia della cappella del Papa, dove oggi è il Giudizio di esso Buonarroto, fu fra loro alquanto disdegno, avendo persuaso fra' Sebastiano al Papa che la facesse fare a Michelagnolo a olio, là dove esso non voleva farla se non a fresco. Non dicendo dunque Michelagnolo né sì né no, et acconciandosi la faccia a modo di fra' Sebastiano, si stette così Michelagnolo senza metter mano all'opera alcuni mesi; ma essendo pur sollecitato, egli finalmente disse che non voleva farla se non a fresco, e che il colorire a olio era arte da donna e da persone agiate et infingarde, come fra' Bastiano; e così gettata a terra l'incrostratura fatta con ordine del frate, e fatto arricciare ogni cosa in modo da poter lavorare a fresco, Michelagnolo mise mano all'opera, non si scordando però l'ingiuria che gli pareva avere ricevuta da fra' Sebastiano, col quale tenne odio quasi fin alla morte di lui».

Armenini – che testimonia anche un precoce deperimento del *Cristo alla Colonna* di San Pietro in Montorio – fra gli argomenti usati da Michelangelo per motivare la sua scelta: «si risolve di farlo a fresco, come modo più conveniente a i suoi pari per esser più durabil e da valent'uomo»¹⁰.

La biografia di Sebastiano scritta da Vasari è ricca di indicazioni, anche contraddittorie: all'ammirazione per il veneziano, a cui tributa giudizi estremamente elogiativi – ma già Pallucchini osservava come lo scrittore fosse condizionato dalla volontà di presentare «la personalità sebastianesca» come «un satellite illuminato per grazia dell'astro maggiore»¹¹ – si unisce una malcelata insofferenza per una personalità tanto diversa da quella del biografo, in una certa misura a egli opposta.

Ma l'interesse di Vasari per le innovazioni tecniche introdotte da Sebastiano è notevole: nell'*Introduzione alle Arti* tanto la pittura su pietra che quella a olio su muro, di cui la prima sarebbe una sorta di derivazione, vengono dettagliatamente descritte. Sappiamo come Vasari in questa introduzione non intendesse comporre un vero e proprio trattato di tecnica pittorica, ma si intrattenesse maggiormente proprio su quelle tecniche più tipicamente caratteristiche della sua epoca e in qualche modo innovative, che potevano costituire motivo di interesse e curiosità anche presso il dotto pubblico cui erano rivolte le *Vite*. La descrizione della pittura su pietra, praticamente invariata nelle due edizioni, non ascrive esplicitamente il metodo a Sebastiano ma, nella Giuntina, un ampio inciso su questo argomento nella *Vita* di Sebastiano chiarirà distintamente quale fosse il sistema adottato dal veneziano e, in un certo senso, anche l'*iter* che lo aveva portato a sperimentarlo prima su muro (a San Pietro in Montorio) poi su lastre di pietra murate (così, dice sempre Vasari, aveva infatti preparato la parete della Cappella Chigi a Santa Maria della Pace a Roma, dove poi non arrivò mai a dipingere¹², e allo stesso modo – blocchi di peperino murati – è costituito il supporto della *Natività della Vergine* in Santa Maria del Popolo¹³) e quindi su singole lastre per i dipinti mobili. Il confronto fra l'*Introduzione alle Arti* e la digressione nella *Vita* di Sebastiano può aiutare a chiarire il procedimento.

Per dipingere su muro, apprendiamo nella *Vita*, Sebastiano

10. ARMENINI 1586, p. 141.

11. PALLUCCHINI 1944, p. 91: «Il problema critico del Vasari non è certo quello di esaminare e di valutare la personalità sebastianesca, ma di fare di questa un satellite illuminato per grazia dell'astro maggiore».

12. VASARI 1568, V, p. 573: «...nella medesima Pace, nella cappella d'Agostin Chigi, dove Raffaello aveva fatte le Sibille et i Profeti, voleva, nella nicchia che di sotto rimase, dipignere Bastiano, per passare Raffaello, alcune cose sopra la pietra, e perciò l'aveva fatta incrostare di peperigni, e le commettiture saldate con stucco a fuoco; ma se n'andò tanto in considerazione, che la lasciò solamente murata; per che essendo stata così dieci anni, si morì».

13. Cfr. BENTIVOGLIO – VALTIERI 1976, p. 108, nota 17, in RINALDI 1990 pp. 226-227.

usava 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 alle mura, faceva poi spianare con mescola da calcina, fatta rossa ossia rovente al fuoco[...]. E con la medesima mestura ha lavorato sopra le pietre di peperigni, di marmi, di mischî, di porfidi e lastre durissime, nelle quali possono lunghissimo tempo durare le pitture¹⁴.

Nell'*Introduzione* Vasari aveva descritto come uno dei due 'modi' per dipingere a olio su muro la preparazione di un 'arricciato' a base di marmo e matton pesto che va raso con il taglio della cazzuola per renderlo ruvido: su questo si dà una mano di olio di lino e quindi vi si applica «con un grosso pennello» una «mistura di pece greca e mastico e vernice grossa», che poi si stende sul muro con una cazzuola rovente¹⁵. Non è detto che le due descrizioni si riferiscano ad un identico procedimento, poiché quello dell'*Introduzione* non è attribuito a Sebastiano, ma l'esposizione più analitica può chiarire alcuni dettagli. L'arricciato non è da intendersi come strato di malta sottostante ad un ulteriore strato di intonaco, ma semplicemente come intonaco dalla superficie ruvida: infatti in entrambi i casi sull'arricciato

14. Per maggior chiarezza, riportiamo in nota integralmente i passi commentati nel testo. Nella Vita di Sebastiano, la notizia dell'invenzione del «nuovo modo di colorire in pietra», già presente nella Torrentiniana, viene ripetuta con poche varianti nella Giuntina (VASARI 1568, V, p. 579): «Avendo poi cominciato questo pittore un nuovo modo di colorire in pietra, ciò piaceva molto a' popoli, parendo che in quel modo le pitture diventassero eterne, e che né il fuoco né i tarli potessero lor nuocere. Onde cominciò a fare in queste pietre molte pitture, ricignendole con ornamenti d'altre pietre mischie, che, fatte lustranti, facevano accompagnatura bellissima. Ben è vero che, finite, non si potevano né le pitture né l'ornamento, per lo troppo peso, né muovere né trasportare se non con grandissima difficoltà». La descrizione particolareggiata del metodo di Sebastiano per dipingere in pietra compare invece solo nella Giuntina, strettamente collegata alla sua particolare tecnica dell'olio su muro (VASARI 1568, V, pp. 579-580): «Ma in questo fu Bastiano veramente da lodare, perciò che dove Domenico suo compatriota, il quale fu il primo che colorisse a olio in muro, e dopo lui Andrea dal Castagno, Antonio e Piero del Pollaiuolo non seppero trovar modo che le loro figure a questo modo fatte non diventassino nere né invecchiassero così presto, lo seppe trovar Bastiano; onde il Cristo alla colonna, che fece in San Piero a Montorio, infino ad ora non ha mai mosso, et ha la medesima vivezza e colore che il primo giorno. Perché 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 da calcina, fatta rossa ovvero rovente al fuoco; onde hanno potuto le sue cose reggere all'umido e conservare benissimo il colore senza farli far mutazione. E con la medesima mestura ha lavorato sopra le pietre di peperigni, di marmi, di mischî, di porfidi e lastre durissime, nelle quali possono lunghissimo tempo durare le pitture; oltre che ciò, ha mostrato come si possa dipingere sopra l'argento, rame, stagno e altri metalli».

15. VASARI 1568, I, p. 187: «*Del pingere a olio nel muro che sia secco.* [...] L'altro modo è che l'artefice di stucco di marmo e di matton pesto finissimo fa un arricciato che sia pulito, e lo rade col taglio della cazzuola perché il muro ne resti ruvido; appresso gli dà una man d'olio di seme di lino e poi fa in una pignata una mistura di pece greca e mastico e vernice grossa, e quella bollita con un pennel grosso si dà nel muro; poi si distende per quello con una cazzuola da murare che sia di fuoco: questa intasa i buchi dell'arricciato e fa una pelle più unita per il muro. E poi ch'è secca, si va dandole d'imprimatura o di mesticca, e si lavora nel modo ordinario dell'olio, come abbiamo ragionato».

va applicata direttamente la «mistura di mastice e pece greca» che lo predispone ad accogliere la pittura¹⁶. Le due resine – normalmente allo stato solido, e usate generalmente per la preparazione di vernici sciogliendole in un olio siccativo o in solventi organici (petrolio, essenza di trementina ecc.) – in questo caso vengono rese fluide fondendole col calore, per consolidarsi nuovamente raffreddando¹⁷. La politura con la cazzuola rovente serve poi per far penetrare maggiormente le resine nelle porosità dell'intonaco [pietra] e favorire così l'adesione delle stesure pittoriche. Il 'segreto' di Sebastiano di cui parla il Soranzo doveva dunque essere proprio l'uso di questa «mistura di mastice e pece greca» e la sua applicazione a caldo, che Vasari gli riconosce di aver introdotto nella pittura murale, e quindi in quella su pietra¹⁸, per poi – ed anche qui le ricerche del veneziano aprono la strada a una tecnica destinata ad una lunga fortuna – sperimentare anche la pittura su metallo: «oltre che ciò, ha mostrato come si possa dipingere sopra l'argento, rame, stagno e altri metalli».

Rileggendo ora il capitolo XXIII dell'*Introduzione* intitolato *Del dipingere in pietra a olio, e che pietre siano buone*¹⁹, vediamo che la descrizione si riferisce proprio al metodo del pittore veneziano, che d'altronde nella *Vita* è chiaramente indicato come l'inventore del «nuovo modo di colorire in pietra». Dunque Vasari ci dice che i «nostri artefici pittori», dopo aver «lavorato» il colorito a olio in muro, lo avevano voluto adottare anche sulle pietre. Le lastre più adatte sono quelle già descritte nell'*Architettura*, cioè le lastre di lavagna, «che sono attissime a questo bisogno»²⁰. L'aretino riferisce pure come l'uso si sia esteso poi anche a pietre di grana più fine,

16. La resina mastice è prodotta dalla pianta *Pistacia Lentiscus*, che cresce sulle coste del mediterraneo meridionale, in particolare nell'isola di Chio. È solubile in essenza di trementina, idrocarburi aromatici, solventi clorurati e in alcool. Ampiamente adoperata in pittura e nel restauro nella formulazione a solvente, era nota e usata fin dal Medioevo come componente di vernici ad olio di colore chiaro. La pece greca, o colofonia, è il prodotto solido resinoso risultante dalla distillazione della trementina grezza (la parte volatile costituisce l'essenza di trementina). Cfr. GETTENS – STOUT 1942, pp. 34; 14; MATTEINI – MOLES, 1989, pp. 144-145. Nell'introduzione si parla anche di 'vernice grossa', probabilmente sandracca, la cui aggiunta non modifica sensibilmente la composizione.

17. Le proprietà termoplastiche della pece greca sono state comunemente sfruttate per farne l'adesivo d'elezione per il commesso marmoreo. È interessante notare come tanto la lavagna, come piano di posa, che la pece greca, siano materiali tipici di questa tecnica.

18. Sembra priva di fondamento l'affermazione riportata dal Milanese secondo cui il segreto di Sebastiano sarebbe stato l'uso di «olio di ghiande spremuto col torchio». Cfr. VASARI 1568, vol. V, p. 580, n. 2. Questa ipotesi, infatti, si basa probabilmente sulla presenza nell'inventario dei beni del pittore redatto alla sua morte di «un instrumento da far olio de cerqua» (cfr. HIRST 1981 p. 155), che nulla autorizza a ritenere destinato alla pittura su pietra. Milanese probabilmente prestava fede a quanto affermato da AMATI 1872, pp. 71-78 nel pubblicare l'inventario stesso. Ma la scarsa attendibilità dimostrata dall'Amati, oltre all'inquietante taccia di ladro di documenti, viene evidenziata dallo stesso Hirst (HIRST 1981, p. 153); sul traffico di documenti praticato dall'Amati e sullo «smercio di atti abilmente falsificati riguardanti l'attività di artisti famosi» (PETRUCCI, 1960, pp. 675-676).

19. VASARI 1568, I, pp. 189-190 (il capitolo è praticamente invariato nelle due edizioni): «È cresciuto sempre lo animo a' nostri artefici pittori facendo che il colorito a olio, oltre l'averlo lavorato in muro, si possa, volendo, lavorare ancora su le pietre. Delle quali hanno trovato nella riviera di Genova quella spezie di lastre che noi dicemmo nella Architettura, che sono attissime a questo bisogno, perché, per esser serrate in sé e per avere la grana

come mischi di marmo e serpentini (riferendosi evidentemente a una già iniziata diffusione di questi supporti preziosi che si prestano a produrre opere a metà strada fra il dipinto e la rarità naturale). Ma aggiunge anche che «nel vero, quando la pietra sia ruvida et arida molto meglio inzuppa [...], come alcuni piperni», non polita, ma solo «battuti col ferro», che «si possono spianare con la medesima mistura che dissi nell'arricciato con quella cazzuola di ferro infuocata»: si riferisce, evidentemente, ancora alla mistura di resine date a caldo. Avverte quindi che su tutte queste pietre non va data colla (come su tavole e tele) ma solo una mano di *imprimatura* a olio, su cui poi si dipinge normalmente. Ricorda anche – ed è un altro riferimento indiretto alla pratica adottata da Sebastiano nelle cappelle Chigi – la possibilità di formare superfici più estese con lastre «fatte fare quadre e fermate nel muro con perni».

Un'ultima notazione interessante, la possibilità di non applicare vernice a completamento dell'opera pittorica: «possonsi e non si possono vernicare, come altrui piace, perché la pietra non prosciuga ...». A proposito dell'olio su muro Vasari suggeriva anche di «tenere mescolato continuo nei colori un poco di vernice» perché così si può fare a meno di verniciare alla fine: non è da escludere che questo accorgimento venisse adottato da Sebastiano anche nella pittura su pietra, soprattutto se

gentile, pigliano il pulimento piano. In su queste hanno dipinto modernamente quasi infiniti e trovato il modo vero da potere lavorarvi sopra. Hanno provato poi le pietre più fine, come mischi di marmo, serpentini e porfidi et altre simili, che, sendo lisce e brunite, vi si attacca sopra il colore. Ma nel vero, quando la pietra sia ruvida et arida molto meglio inzuppa e piglia l'olio bollito et il colore dentro, come alcuni piperni ovvero piperigni gentili, i quali, quando siano battuti col ferro e non arrenati con rena o sasso di tufi, si possono spianare con la medesima mistura che dissi nell'arricciato, con quella cazzuola di ferro infocata; 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. E chi volesse fare una storia a olio su la pietra, può tórre di quelle lastre genovesi e farle fare quadre e fermarle nel muro co' perni sopra una incrostatura di stucco, distendendo bene la mestica in su le commettiture, di maniera che e' venga a farsi per tutto un piano di che grandezza l'artefice ha bisogno. E questo è il vero modo di condurre tali opre a fine; e finite, si può a quelle fare ornamenti di pietre fini, di misti e d'altri marmi, le quali si rendono durabili in infinito, purché con diligenza siano lavorate; e possonsi e non si possono vernicare, come altrui piace, perché la pietra non prosciuga, cioè non sorbisce quanto fa la tavola e la tela, e si difende da' tarli, il che non fa il legname».

20. Le pietre utilizzate come supporto sono descritte da Vasari in entrambe le edizioni nel Capitolo I dell'*Introduzione, Delle diverse pietre che servono agl'architetti per gl'ornamenti e per le statue della Scultura* (cito da VASARI 1568, I, p.124): «Eccì un'altra sorte di pietre che tendono al nero e non servono agli architettori se non a lastricare tetti. Queste sono lastre sottili, prodotte a suolo a suolo dal tempo e dalla natura per servizio degli uomini [...]. 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, come al suo luogo si ragionerà ne' capitoli della pittura. Aviene questo medesimo de la pietra detta piperno, da molti detta preperigno, pietra nericcìa e spugnosa come il trevertino la quale si cava per la campagna di Roma, [...] e serve ella ancora a' pittori a lavorarvi su a olio, come al suo luogo racconteremo». La lavagna, detta anche ardesia, è una roccia metamorfica caratterizzata da una tessitura scistosa derivante dall'orientamento preferenziale del minerale secondo superfici parallele, a cui deriva la sua fissilità, ovvero la proprietà di dividersi in sottili lastre piane e parallele per effetto di modeste azioni meccaniche; cfr. ROSSI MANARESI 1985, pp. 126-128.



Figura 27. Sebastiano del Piombo, *Clemente VII*, particolare, olio su tela, Museo di Capodimonte, Napoli.

si considera che l'aggiunta di vernice alle stesure pittoriche era stata da lui praticata, almeno in un caso nella pittura su tavola, nella *Pietà* di Viterbo²¹.

L'osservazione dei dipinti di Capodimonte può servire a formarci un'idea delle modalità esecutive di questo artista e della maniera di sfruttare il fondo scuro per ottenere i particolarissimi esiti cromatici che lo caratterizzano. Nelle descrizioni che grandi studiosi hanno offerto della cromia creata da Sebastiano ricorrono aggettivazioni tese a sottolinearne gli effetti lunari di atmosfera fredda e azzurrina. Il ritratto di Clemente VII su tela è certamente precedente al 1527 e quindi, secondo quanto ipotizza Hirst, precedente all'adozione del supporto in lavagna²². Ma una preparazione scura e fredda, non molto distante dal colore dell'ardesia, già viene in esso

21. Cfr. BRANDI 1950 (b).

22. Il dipinto di Capodimonte si identifica infatti senza dubbio con uno dei due ritratti di Clemente VII senza barba che lo stesso Sebastiano in una lettera a Michelangelo del 29 aprile 1531 ricordava di aver eseguito anteriormente al Sacco di Roma del 1527, circostanza in seguito alla quale il papa per voto si era fatta crescere la barba con cui lo vediamo ritratto nel piccolo dipinto su lavagna. Cfr. Leone de Castris in SPINOSA 1995, pp. 47-48; HIRST 1981, pp. 106-108; 111-112; 124.



magistralmente sfruttata da Sebastiano per ottenere i suoi straordinari effetti, che così descriveva Pallucchini: «Sebastiano orchestra la gamma cromatica sul motivo di una luce fredda, che suscita bagliori lunari sulle pieghe delle stoffe. Questa luminosità non dissolve la forma in crepitii tintorettiani, ma la sommerge come in una limpida acqua marina»²³. La trasparenza della preparazione scura, ovunque chiaramente percepibile attraverso le stesure pittoriche, soprattutto dei bianchi e degli incarnati [figura 27], senza dubbio contribuisce in maniera determinante a creare questa atmosfera fredda e unita. I due dipinti su lavagna, entrambi non finiti, denunciano ancora più palesemente la conduzione raffinatissima e sapiente con cui sono costruiti. Il supporto, rimasto scoperto in diverse parti, come si è detto è utilizzato come base anche cromatica senza altre aggiunte: a questo proposito Vasari invece indicava di applicare preliminarmente «una mano d'imprimatura di colore a olio». Altri artisti infatti adotteranno questa soluzione che consente un'esecuzione più vicina a quella tradizionale: vediamo per esempio che lo stesso Daniele da Volterra, che evidentemente dipinge su pietra emulando Sebastiano, adotta però una superficie più levigata e una tipica imprimitura grigio-giallina, di tono piuttosto chiaro, come possiamo osservare nel *Ritratto di giovane* [figure 28-29] – di collezione farneiana, già appartenuto a Fulvio Orsini – esposto nella stessa sala del museo di Capodimonte²⁴. Il supporto di pietra, è invece chiaramente visibile su tutto il fondo del ritratto di Clemente VII, dove è perfettamente finita la sola testa, mentre il cap-

Figura 28. Daniele da Volterra, *Ritratto di giovane*, olio su lavagna, 112 x 88 cm, Museo di Capodimonte, Napoli. Nella pagina successiva, figura 29. Daniele da Volterra, *Ritratto di giovane*, olio su lavagna, 112 x 88 cm, Museo di Capodimonte, Napoli.

23. PALLUCCHINI 1944 p. 66.

24. Cfr. la scheda di A. Zezza in ROMANI 2003, pp. 146-148.

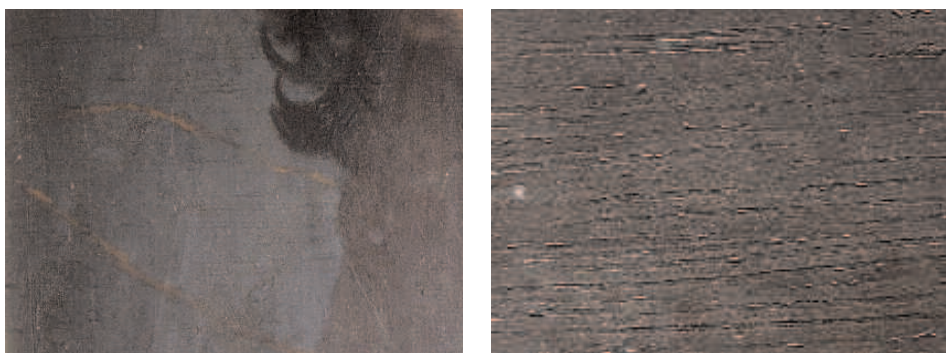


Figure 30-31. Sebastiano del Piombo, *Clemente VII*, particolare, olio su lavagna, Museo di Capodimonte, Napoli.

Nella pagina successiva, figure 32-33. Sebastiano del Piombo, *Madonna del velo*, particolare, olio su lavagna, 112 x 88 cm, Museo di Capodimonte, Napoli.



puccio è appena suggerito da una linea di disegno data a pennello con una tinta bruno rossastra [figura 30]. La superficie è volutamente ruvida, per accogliere meglio i colori, ma anche per evitare un piano troppo riflettente: il supporto del ritratto è attraversato da sottili solchi paralleli [figura 31], sulla lastra della *Madonna del velo* si osservano invece segni della lavorazione più irregolari, in parte dovuti alla mancata levigatura della superficie scistosa, in parte provocati forse da uno strumento simile a una gradina. Anche nella *Madonna del velo* il supporto è visibile in alcune aree lasciate indietro nell'esecuzione: il giaciglio del Bambino in tutta la parte bassa, il velo, appena accennato da alcune pennellate chiare fra le dita della mano destra e da due tratti di disegno – sempre a pennello, con un colore bruno – sotto la mano sinistra. L'area del velo è risparmiata e occupata interamente dalla superficie lattiginosa della lavagna²⁵. Così pure il cuscino dove il Bambino posa la testa, risparmiato dalla leggerissima stesura bruna della veste del San Giovannino [figura 32].

Le stesure pittoriche, sempre delicate e accurate, presentano modalità differenziate: le masse delle parti in luce – gli incarnati del Bambino, il braccio sinistro della Vergine – sono applicate con tocchi piccoli e corposi, con un colore denso in cui si segue il gioco delle pennellate; i mezzi toni e le ombre con stesure soffuse e liquide. I volti in luce della Madonna e del Bambino sono modulati con impalpabili velature su un sottofondo di colore corposo e compatto, matericamente consistente



25. L'aspetto biancastro, 'lattiginoso' della lavagna potrebbe essere dovuto alla cristallizzazione della resina per effetto del calore somministrato con la «cazzuola di ferro infuocata».



A sinistra, **figura 34**. Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Clemente VII*, olio su lavagna, particolare, Museo di Capodimonte, Napoli.

Nella pagina successiva, dall'alto, **figura 35**.

Sebastiano del Piombo, *Madonna del velo*, olio su lavagna, particolare,

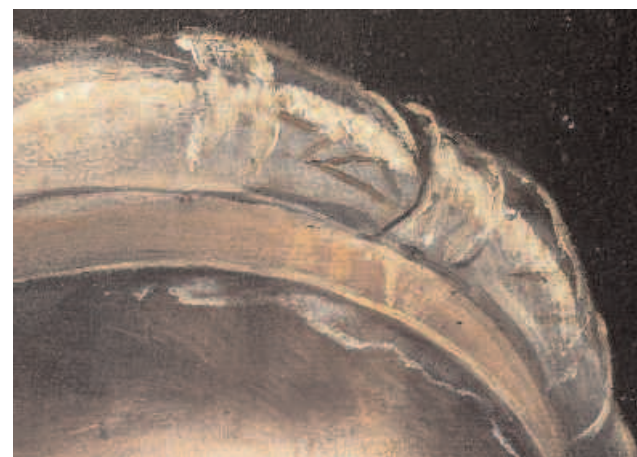
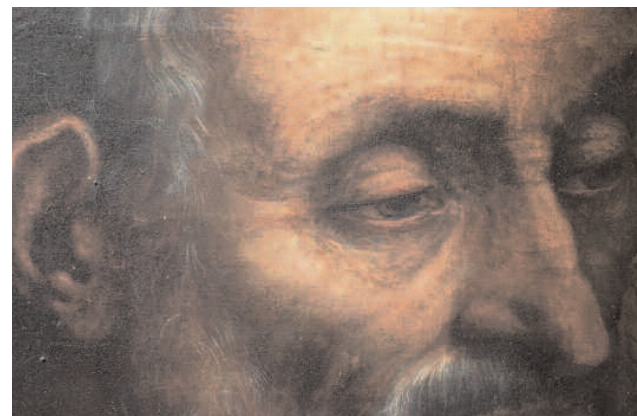
Museo di Capodimonte, Napoli;

figura 36. Sebastiano del Piombo, *Madonna del velo*, olio su lavagna, particolare,

Museo di Capodimonte, Napoli;

figura 37. Sebastiano del Piombo, *Madonna del velo*, olio su lavagna,

particolare, Museo di Capodimonte, Napoli.



[figura 33]. Estremamente morbidi e delicati, appena percepibili, i tocchi che descrivono con toni caldi le rughe sotto gli occhi del Clemente VII – proprio quei «suaues et liquidos tractus blandissimis coloribus convelatos» che Paolo Giovio individuava nella resa dei volti umani di Sebastiano²⁶ [figura 34]. Simile nella *Madonna del velo* il trattamento del volto di San Giuseppe, dove però la barba e i capelli sono finemente descritti con un fitto e calligrafico lavoro a punta di pennello [figura 35]. Tocchi più franchi e decisi delimitano e ombreggiano, con colore liquido e scuro sul sottofondo chiaro delle stoffe, la manica sinistra della Madonna e il velo della sua acconciatura [figura 36]. Ancora degna di nota la liquida e trasparente stesura verde (probabilmente resinato di rame) che copre il fondo fermandosi attorno ai capelli del San Giuseppe [figura 37] e, all'opposto, la massa di colore chiaro, franca e 'grossa', buttata giù per illuminare il giaciglio del Bambino e fornire un sottofondo più chiaro alle sue parti in luce.

Nel supporto della *Madonna del Velo* si riscontra una particolarità interessante: la parte superiore presenta una fascia aggiunta dell'altezza di ca. 5 cm – sempre in lavagna – sotto la quale, sul margine della lastra principale, si notano quattro fori circolari che contengono altrettanti pioli cilindrici [figura 38]. Non è chiara la funzione di questa fascia, ma potrebbe essere in relazione con una cornice di pietra. Infatti Vasari ricorda l'uso di ornare i dipinti su pietra con cornici di marmi e pietre

26. Giovio 1524 ca., in PALLUCCHINI 1944, p. 89.



Figura 38. Sebastiano del Piombo, *Madonna del velo*, olio su lavagna, particolare, Museo di Capodimonte, Napoli.

fini, e la riferisce anche come abitudine di Sebastiano, che completava le sue pitture «ricignendole con ornamenti d'altre pietre mischie». A conferma di ciò, nell'inventario stilato dopo la morte di Sebastiano, nella sua casa sono ricordate ben quattro cornici di questo tipo²⁷. Un'aggiunta simile a quella osservata si nota anche nella parte alta della *Pietà* di Ubeda, commissionata nel 1533 da Ferrante Gonzaga per farne dono a Francisco los Cobos, cancelliere di Carlo V, di cui Vasari afferma: «Fece nondimeno un Cristo morto e la Nostra Donna in una pietra per don Ferrante Gonzaga, il quale lo mandò in Ispana, con un ornamento di pietra»²⁸.

Ma tornando alle considerazioni sull'uso cromatico del supporto di lavagna, il suo trasparire, come quello della preparazione scura di timbro analogo nel ritratto su tela di Clemente VII, è dunque responsabile in questi dipinti della soffusa e avvolgente atmosfera lunare, tanto spesso rilevata dalla critica e certamente congeniale a Sebastiano – la *Pietà* di Viterbo, con la luna che squarcia il cielo tenebroso ne è quasi il manifesto. Pur rilevando più volte la scelta deliberata da parte di Sebastiano del sottofondo cromatico scuro, non sempre ci si è soffermati sul meccanismo per cui proprio questa scelta sia all'origine dell'effetto più volte osservato. Ecco alcune descrizioni eloquenti; D'Alchiardi della *Madonna del velo*: «È notevole come in quest'ultimo quadro tutte le forme siano avvolte da una specie di atmosfera azzurrina»²⁹. Pallucchini, che come abbiamo visto a proposito del ritratto di Clemente VII su tela

parlava di una luminosità che sommerge la forma «in una limpida acqua marina», nella *Madonna del velo* osserva che «una luminosità lunare argentea sommerge la composizione»³⁰.

Non mi sembra fuori luogo a questo proposito rileggere alcuni passi dal secondo volume del *Materials for a History of Oil Painting* di Charles Lock Eastlake (1869), in cui l'autore, dopo aver ripercorso con zelo filologico attraverso le fonti letterarie i metodi della pittura fiamminga e italiana, si dedica ad interessanti osservazioni tecniche di prima mano sulle opere e a fornire ricostruzioni operative dei procedimenti pittorici allo scopo di riprodurli. Nel VI capitolo, intitolato *Venetian Methods*, descrive il procedimento esecutivo dei veneti a confronto con quello dei fiamminghi³¹. Da pittore, più che da storico studioso delle tecniche, Eastlake si sofferma a distinguere gli effetti di quelle che in inglese si definiscono rispettivamente *glazing* e *scumbling*, per cui, egli nota, gli italiani usano lo stesso termine *velatura*, notando che, come l'effetto di brillantezza e calore raggiunto con velature scure su fondo chiaro (*glazing*) supera di gran lunga quello ottenibile con mescolanze di pigmenti, così l'effetto di azzurro – «the blueness» – che si produce 'velando' il nero col bianco è incalcolabilmente più perlaceo ed etereo di qualsiasi semplice mescolanza di bianco e nero»³². E cita le osservazioni di Leonardo da Vinci sul colore azzurro degli oggetti distanti in proporzione alla loro oscurità e alla purezza dell'atmosfera interposta: «L'azzurro dell'aria nasce dalla grossezza del corpo dell'aria illuminata, interposta fra le tenebre superiori e la terra [...] e tanto sarà di più bell'azzurro quanto dietro ad esso saranno maggiori tenebre»³³. E ancora, ricordando l'osservazione leonardesca sul colore del fumo, «il quale quando è a riscontro al nero d'un camino si fa azzurro, e quando si innalza a riscontro dell'azzurro dell'aria si fa di color di viola» afferma: «Non che il cambiamento prodotto da un sottile strato di pigmento possa eguagliare gli effetti del vapore in natura, ma l'approssimazione a questi effetti così ottenibile è del massimo valore per il colorista, perché l'azzurro che si può produrre in un dipinto, come in natura, tramite l'interposizione di un mezzo chiaro davanti all'oscurità [...] sarà del più bel genere»³⁴.

30. PALLUCCHINI 1944, p. 58.

31. EASTLAKE 1847-1869, p. 272-296.

32. EASTLAKE 1847-1869, p. 263: «the blueness that is produced by 'veiling' black with white [...] is incalculably more pearly and ethereal than any mere admixture of black and white».

33. EASTLAKE 1847-1869, p. 276: Leonardo, vol. I, p. 241. E ancora: «le montagne, per la gran quantità dell'aria che si trova infra l'occhio tuo e dette montagne, queste paiono azzurre, quasi del color dell'aria».

34. EASTLAKE 1847-1869, p. 276: «Not that the change produced by a thin pigment can equal the effects of vapour in nature, but the approach to these effects thus attainable is of the utmost value for the colourist, for the blueness which may be produced in a picture, as in nature, by the interposition of a light medium before darkness, [...] will be of the finest kind». Eastlake riecheggia anche qui Leonardo (vol. I, p. 229), che avvertiva: «il chiaro sopra l'oscurità fa l'azzurro, tanto più bello, quanto più il chiaro e lo scuro saranno eccellenti».

27. Cfr. L'inventario dello studio di Sebastiano pubblicato in HIRST 1981, p. 155-156, che riporta, oltre a un numero consistente di supporti lapidei non dipinti («tre quadri de preda bianchi senza dipingere...un quadretto de porfido... sei quadri de preda per depinger...undeci quadri de preda senza depigerv niente...cinque quadri de preda senza polir»), «undeci tondi de mischio» e numerosi 'ornamenti' (è il termine usato anche da Vasari per le cornici): «un ornamento de un quadro de preda de marmore giallo lavorato con mischio insieme. Un altro più piccolo del medesimo. Un altro più grande simile. Un altro non finito», nonché «diversi instrumenti da segar sassi come seghe et altri simili» e «diversi pezzi de marmori».

28. VASARI 1568, V, p. 579; Per la *Pietà* di Ubeda, attualmente al Prado, cfr. LUCCO 1980, pp. 122-123.

29. D'ACHIARDI 1908, p. 212.