

APPROFONDIMENTI

1 – Le tecniche

2 – I colori

3 – La bottega

1 - LE TECNICHE PITTORICHE: GLI AFFRESCHI

Sulla base delle nostre conoscenze, la pittura romana conosceva le tecniche dell'affresco, cui sono pertinenti la massima parte dei reperti a noi noti, della tempera (o "a mezzo fresco") e dell'encausto, che prevedeva l'uso di colori liquefatti su una fonte di calore e mescolati alla cera fusa, tecnica piuttosto discussa nell'ambito della comunità scientifica; esisteva poi la pittura a cavalletto, quella di migliore qualità, di cui non rimane alcuna testimonianza ma solo riflessi nei quadri parietali

L'uso di rivestimenti parietali, realizzati col fine di impermeabilizzare, proteggere e decorare gli ambienti è antichissimo. In Italia i primi rivestimenti parietali noti, finalizzati a creare sistemi decorativi, sono costituiti da intonaci leggeri di colore bianco, mescolati con calce e polvere di calcare, distesi in spessi strati con l'obiettivo di imitare le lastre marmoree di rivestimento. Questo uso era noto in particolare in Magna Grecia e Sicilia, ma è comunque diffuso in tutto il Mediterraneo; l'impiego di intonaci spessi, preparati con vari strati di malta, è accertato a partire dal III secolo a.C. in Campania e si diffonde nel mondo romano a partire dal 150 a.C., dove viene indicato con il nome di *primo stile*, o *stile strutturale*.

La tecnica usata in simili rivestimenti è in massima parte quella dell'intonaco steso 'a fresco', che assicura peraltro una lunghissima durata alle proprie realizzazioni. Tale tecnica consiste nello stendere i colori sullo strato finale della preparazione, in malta di calce, prima che questa abbia tirato del tutto; quando la presa della malta è conclusa, il colore risulta sigillato nella pellicola superficiale di carbonato di calcio prodotta dalla reazione dell'intonaco e dell'anidride carbonica contenuta nell'area con la calce spenta. Vitruvio, ufficiale del genio militare sotto Cesare e architetto, che scrive tra il 27 e il 23 a.C. un trattato in 10 libri, il *De Architectura*, dedicato ad Augusto, spiega perfettamente questo fenomeno: "*I colori, dopo essere stati accuratamente stesi sull'intonaco ancora fresco, non si scuriscono più, ma resistono all'infinito, poiché la calce, dopo la cottura in forno, ha perduto l'acqua ed è diventata porosa e amorfa, ed è spinta da questa fame che le è propria ad assorbire tutto quello con cui viene a contatto*".

La tecnica dell'affresco nel mondo romano era giunta ad un altissimo livello di specializzazione: Vitruvio spiega dettagliatamente come realizzare intonaci di buona qualità, che garantiscano '*solidità, lucentezza e resistenza nel tempo*'; essi dovevano essere costituiti da sette strati successivi di diversa composizione: un primo strato grossolano, tre strati di malta con sabbia e infine tre strati di malta mista a polvere di marmo. Plinio, invece, ne raccomanda cinque: tre di malta di sabbia e due di calce di marmo. Nonostante la teoria, molto raramente si sono rinvenute simili preparazioni: normalmente i rivestimenti interni ed esterni (i *tectoria*) si compongono di tre strati sovrapposti, per uno spessore complessivo medio di circa 8 cm. Il primo strato, applicato direttamente alla struttura muraria facendo ben attenzione ad ottenere una perfetta adesione, si compone di sabbia e di calce - per mantenere una certa granulosità - ed è il più spesso: dai 3 ai 5 cm. Il secondo strato, spesso dai 2 ai 5 cm, era costituito da una malta di sabbia più fine, la cui superficie esterna veniva attentamente lisciata per mettere in posa l'ultimo strato. Questo, che poteva avere uno spessore di soli 1-2 mm, doveva essere costituito da polvere di marmo, spesso però sostituita da calcite pura o malta realizzata con polvere di cocchiopesto, sabbia finissima oppure polvere di calcare, gesso o marmo. E' questa parte della parete quella destinata a ricevere i pigmenti colorati. Dalla necessità di stendere il colore sulla base in intonaco ancora fresca risulta una pari necessità di velocità del lavoro

del pittore, che prepara o fa preparare di volta in volta una porzione limitata della parete, corrispondente alla sua possibilità di esecuzione, e quindi la necessità di un'ottima organizzazione nella conduzione del cantiere.

La parete era divisa dall'alto del muro verso il basso (per evitare di sporcare zone già decorate) in fasce orizzontali, che corrispondono a 'giornate' o comunque unità di lavoro; prima di stendere il colore poteva essere segnato un disegno preparatorio, graffito a stecca e compasso nel caso implicasse motivi sottili o circolari, impresso nella base ancora molle con il cordino del filo a piombo, spesso imbevuto di colore, per le linee verticali, oppure schizzato in ocre, realizzando una vera e propria sinopia, specie per i soggetti architettonici. Le cesure delle varie giornate erano mascherate dal colore e dal disegno della successiva decorazione pittorica, procedimento che richiedeva un'estrema abilità per rendere invisibili i punti di raccordo.

Parti della decorazione pittorica potevano essere aggiunte in un secondo momento; la tenuta veniva assicurata mischiando ai pigmenti un legante organico, vegetale (a base di gomma arabica) o animale (a base di albume), stemperata con acqua, realizzando così la tecnica della tempera (o del 'mezzo fresco'). Alcuni particolari, poi, potevano essere semplicemente sovradipinti. Un'ulteriore possibilità era quella di decorare le pareti con dei quadretti figurati, le *pinakes*, eseguiti plausibilmente in bottega da maestri famosi, realizzati su intonaco o altro supporto ed inseriti nella parete alloggiati all'interno di una cassetta lignea. Questa tecnica risulta essere rara, ed utilizzata quasi esclusivamente nel caso di restauri. La conservazione di simili reperti è rarissima, perché il supporto ligneo, deteriorandosi, distrugge anche il dipinto.

L'aspetto finale dell'affresco era lucente, quasi specchiato; questo effetto era ottenuto mediante la spalmatura accurata della superficie con sparpieri dei sostrati, resi ancora più compatti battendoli con dei mazzuoli. L'ultima lisciatura, di perfezionamento, era realizzata con una lucidatura a base di polvere di marmo che riempiva tutti i pori della superficie; questo effetto non poteva essere realizzato se i colori erano applicati a secco. Questa operazione poteva essere sostituita o combinata con l'uso della lucidatura a cera, limitata esclusivamente allo strato finale sopra la pellicola di colore e normalmente applicata al solo cinabro.

Infine, in casi eccezionali, i motivi dipinti potevano essere sottolineati dall'incrostazione di materiali diversi: dalle semplici concrezioni calcaree e conchiglie alle tessere musive e le paste vitree fino all'inclusione di gemme e sfoglia d'oro, come avvenne nella Domus Transitoria e nella Domus Aurea; l'applicazione, sempre riservata a piccole superfici, veniva realizzata su una superficie dipinta, perfettamente asciutta, tramite una colla organica.

2. I COLORI

I pigmenti utilizzati nella pittura antica erano di origine minerale, cosa che ne ha determinato il mantenimento, o vegetale; altri erano prodotti artificialmente, o ricavati dalla mescola dei colori primi. Tra questi sono frequenti i toni del rosa, ottenuti aggiungendo il bianco al rosso; i viola (dal blu col rosso) e i il malva (dal blu col rosa); la scala dei grigi, ricavati dalla somma del bianco al nero o del verde al rosso); rari sono gli arancioni, creati dalla miscela di giallo e rosso.

Vitruvio (*Arch.* VII, 7) si dilunga sull'origine e la qualità dei pigmenti, enumerando un totale di sedici colori: due organici, cinque naturali e nove artificiali. I primi sono il nero (l'*atramentum*), ottenuto per calcinazione dalla resina insieme a schegge di legno resinoso o dalla vinaccia bruciata nel forno e poi legata con glutine, e il porpora, derivato, come noto, dalla murice e utilizzato prevalentemente nella preparazione della tempera, dato che si configura più come una tintura che come un colore. I colori di origine minerale (bianchi, gialli, rossi, verdi, i toni scuri) erano ottenuti generalmente per decantazione o calcinazione. Infine, i nove colori artificiali, erano ottenuti dalla composizione con varie altre sostanze, con una preparazione a volte complessa. Tra questi i più usati sono il cinabro (o rosso vermiglione) e il ceruleo (o blu egizio). Il primo era un pigmento rosso, di origine mercuriale; di difficile stesura e manutenzione (scuriva se esposto alla luce: Vitruv., *De Arch.* VII, 9.2) e costoso (70 sesterzi la libbra) era molto ricercato, perché, se ben applicato, dava un effetto vivo e lucente; proveniva dall'Asia Minore (le miniere erano presso Efeso) e dalla Spagna (Sisapo, nella Betica), da dove era importato da una compagnia di *publicani*, che lo raffinavano a Roma, in modo non proprio corretto per gli acquirenti, mescolandolo (e 'allungandolo') con rosso di piombo, sangue caprino o polpa di sorbi. Il ceruleo era invece realizzato con sabbia triturrata con fior di nitro mescolata a limatura di rame di Cipro umida, lasciata asciugare e poi cotta in piccole sfere (la ricetta è nota sempre da Vitruvio: Vitruv., *De Arch.* VII,11); di probabile invenzione alessandrina, era importata a Roma da un certo Vestorio, un banchiere noto grazie a Cicerone, che lo vendeva col nome di *Vestorianum*; costava in media 11 denari.

L'uso e il pagamento dei colori era precisamente stabilito per legge: il committente era tenuto a fornire i colori '*floridi*' (i più vividi e pastosi, e dunque i più cari); se ne deduce che quelli '*austeri*' (più economici) dovessero essere compresi nel contratto.

3. LA BOTTEGA

Il pittore nel mondo romano non gode di una considerazione molto diversa dagli altri artigiani, e quindi non ha un buono *status* sociale, dato il disprezzo in cui il mondo antico tiene il lavoro, specie quello manuale. Ne è testimonianza l'anonimato che caratterizza la massima parte degli artisti: rarissime sono le firme che questi artisti sentono di potere o dovere apporre sulle loro opere e i nomi trasmessi dalle fonti sono quasi unicamente quelli di pittori da cavalletto, considerati molto più importanti dei decoratori; Plinio ne nomina solo due: *Studios*, che avrebbe sviluppato la pittura di paesaggio, e *Fabullus*, che avrebbe lavorato nella *Domus Aurea*, dove pure non è conservata alcuna sua firma.

L'anonimato dei pittori, confermato anche dalle iscrizioni funerarie, che menzionano poco questi artigiani, potrebbe essere legato all'organizzazione del lavoro e alla struttura della bottega: questa era probabilmente organizzata in gruppi composti da un imprenditore con i suoi dipendenti, liberi o schiavi, piuttosto che da un maestro circondato da 'aiuti'. Questi artigiani, molto cari, erano come i colori parte dell'*instrumentum* della bottega (vale a dire la livella, il filo a piombo, la falsa squadra articolata, la squadra a spalla e la riga graduata di un piede: 29.8 cm); e con questi erano venduti. La giornata lavorativa durava senza pause dall'alba al tramonto; il lavoro era precisamente diviso: il *tector* preparava la parete, il *dealbator* imbiancava le pareti, il *pictor* le decorava; tra i *pictores* si distingueva il *parietarius*, che dipingeva i colori di fondo, i pannelli o le decorazioni standard, e l'*imaginarius*, che dipingeva le scene figurate; questa distinzione, che risale probabilmente ad un periodo piuttosto avanzato, è testimoniata dall'Editto dei Prezzi di Diocleziano del 301 d.C., che stabilisce la tariffa dell'*imaginarius* in 150 denari, quella del *parietarius* nella metà circa.