

REALIZZAZIONE DELL’AFFRESCO

Materiale:

- tavolette di eraclit o celenit
- spruzzino
- calce e sabbia
- secchi con acqua
- cazzuola
- fratazzo e frattazzini
- spugne
- punteruoli e basi di legno
- nastro adesivo
- pennellini punta 2-3
- terre

Procedimento

- Preparare la malta: si mescola insieme 1 dose di calce e 3 di sabbia, poi si aggiunge un po’ alla volta dell’acqua. L’impasto non deve colare ma neanche essere troppo duro.
- Inumidire la tavoletta con lo spruzzino
- Con la cazzuola stendere sulla tavoletta uno strato di circa 1 cm di malta, poi livellarla con il fratazzo. Pulire i bordi con la spugna
- Prendere il cartone con il disegno da realizzare; appoggiarlo sulla malta e con una punta premere il contorno così da tracciare il solco sulla malta (incisione). Se si dispone di una lampada da puntare con luce radente, si possono far vedere le incisioni sulle pareti degli affreschi
- Prendere l’immagine da realizzare (meglio se su foglio lucido, così non si attacca) e col punteruolo fare dei buchi vicini tra loro, forando da tutte e due le parti. Controllare che i buchi siano fatti bene e non ci siano baffetti di carta.
- Appoggiare il foglio bucato sulla malta
- Prendere un sacchetto di stoffa a trama larga riempito di terra e tamponare sul foglio in modo che la terra cada attraverso i buchi; controllare che lasci il segno sulla malta.
- Togliere il foglio
- Con un pennellino bagnato fare dei trattini di collegamento tra i mucchietti di terra che si sono depositati, in modo da creare il contorno da seguire.
- Si può poi procedere alla campitura, quindi alla stesura del colore. Si usano le terre mescolate con un po’ d’acqua. I colori non devono essere liquidi, ma pastosi, anche perché l’acqua viene subito assorbita dalla malta.
- Durante il lavoro può essere necessario inumidire la base con lo spruzzino

SCHEDA DI ANALISI

PARTE PRIMA: ORIGINE E MATERIALI

- 1) **AUTORE** Il ciclo venne realizzato dal pittore veronese Giambattista Zelotti (vedi biografia in allegato), che non si trovò a lavorare nelle migliori condizioni, data la fretta di terminare l'opera impostagli dal committente Pio Enea e dall' ideatore del ciclo, lo storico bassanese Giovanni Betussi, che nel 1573 pubblicherà il "Ragionamento sopra il Catajo". Dati i tempi stretti e l'ampiezza del ciclo, è certa la collaborazione di pittori minori, tra i quali sicuramente Girolamo Pisani, la cui mano si riconosce nel primo riquadro e in particolare nella figura dell'imperatore, uguale a quella che si trova nella Villa Verlato a Villaverla. Agli aiuti sono da attribuire alcune debolezze stilistiche rispetto ad altri cicli zelottiani, delle quali si rese conto lo stesso Betussi, che scriveva: *"...di mano in mano il Pittore è ito migliorando e ha avanzato se stesso. Che se minutamente avete considerato: troverete che incominciando dalla Sala che fu la prima ad essere dipinta, e passando per ordine da appartamento ad appartamento: sempre le figure vi parranno più piene, e più ornate."* Per un lungo periodo gli affreschi vennero attribuiti al Veronese, del quale lo Zelotti fu allievo, come è riportato nella riedizione del 1669 dello scritto del Betussi, facendo riferimento ad un'epigrafe posta nella casa dei Vicari ad Arquà Petrarca, che diceva: "Pio Enea Obizzo, dal 1570 fino al 1583 Vicario, che fu quello che fece edificare il gran palazzo del Catajo con pitture celebri di Paolo Veronese et il serraglio dei cervi". La lapide, oggi perduta, probabilmente fu posta da Pio Enea II, nipote del costruttore del castello; la bugia era forse un tentativo di aumentare ulteriormente il prestigio della dimora, attribuendone la decorazione ad un maestro insigne. Solo nell'ultimo secolo gli affreschi sono stati restituiti allo Zelotti, in accordo con la primitiva stesura del Ragionamento.
- 2) **COMMITTENTE E DESTINAZIONE D'USO** Il committente fu Pio Enea I Obizzi, cavaliere e uomo politico di Padova; nel corso del XVI secolo la famiglia vive una fase di crescita economica, determinata dai reinvestimenti in terre dei proventi dell'attività militare di Pio Enea per la Repubblica Veneziana e dall'entrata in famiglia di Eleonora Martinengo con la sua dote di 180.000 ducati. Gli Obizzi già dagli inizi del 1500 possedevano qui una dimora di campagna, fabbricata dalla madre di Pio Enea "più tosto per comodità che per pompa nessuna"; pare che l'idea di costruire una villa più ampia sia venuta nel 1570, quando un giorno Pio Enea e alcuni amici salirono il monte Siesa e considerarono quanto vi sarebbe stata bene una torretta con qualche camera per godere della vista. Il progetto iniziale ben presto si ampliò e per realizzare in soli tre anni l'imponente opera fu necessario anche scavare il monte.. Secondo il Betussi l'architetto del Catajo fu lo stesso Pio Enea, ma dati i suoi impegni è plausibile che si sia avvalso dell'aiuto di un architetto e in particolare di Andrea da Valle, il quale già nel 1564 era stato impiegato da Pio Enea per valutare i lavori fatti nella proprietà di Albigasego.
La costruzione del castello segna la volontà di Pio Enea di imprimere ai propri domini terrieri un'impronta neo feudale, richiesti dal ruolo e dalla personalità dell'Obizzi: la scelta del luogo panoramico ma anche protetto dalla collina e dal canale, la distribuzione tra casa vecchia e nuova costruzione in modo che quest'ultima non vedesse la presenza dei servitori, l'importanza che assume il ciclo affrescato nelle sale del piano nobile ai fini dell'autocelebrazione della dinastia degli Obizzi. L'edificio infatti doveva apparire subito una macchina propagandistica: un tempo le pareti esterne erano affrescate con storie di

guerre romane e cristiane, anche con riferimenti alle vicende di Lepanto (a cui Pio Enea partecipò, ottenendo la nomina a Collaterale del Dominio Veneto). Ma se queste pitture erano facilmente visibili e comprensibili da chiunque, erano invece riservate agli animi eletti quelle delle sale interne.

- 3) DATAZIONE Il ciclo fu realizzato tra il 1571 e il 1573
- 4) MATERIALI E TECNICA Le pareti sono decorate ad affresco. Tecnica dell'affresco: vedi materiale allegato. In alcune stanze sui soffitti si trovano delle tele ad olio realizzate dallo stesso Zelotti

PARTE SECONDA: DESCRIZIONE ICONOGRAFICA

1) IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO E SUA DESCRIZIONE ANALITICA. Il ciclo si articola in 40 scene che raccontano, idealizzandola, la storia della famiglia Obizzi dall'arrivo del suo capostipite in Italia attorno al Mille fino al 1422, anno in cui il matrimonio con Negra de' Negri portò Antonio Obizzi a Padova e diede origine al nuovo ramo della famiglia. Gli episodi raffigurati riguardano battaglie per terra e per mare, conquiste di città, consegna di onorificenze, matrimoni, episodi di vita cittadina, quindi gli elementi che ritroviamo nei dipinti sono reali e ben collocabili storicamente, almeno in parte; altri episodi non sono accertati ma sono comunque verosimili e vengono comunque inseriti nel ciclo per dare maggiore prestigio alla famiglia Obizzi. In particolare i membri della famiglia sono facilmente riconoscibili, dal momento che il pittore li rappresenta sempre con le stesse caratteristiche: capelli ricci e rossicci e barbetta corta. Tra un riquadro e l'altro, sopra le porte troviamo figure allegoriche ricche di elementi simbolici. Sopra le finestre, gli stemmi di importanti famiglie del nord e centro Italia ricordano l'importanza e il prestigio degli Obizzi, che con tali famiglie sono imparentati o uniti da amicizia.

PARTE TERZA: DESCRIZIONE FORMALE

La composizione è naturalistica o astratta?

Qual è la prospettiva?

Si apre verso l'esterno?

Ha un aspetto dinamico o statico?

Da dove arriva la luce?

Quali sono i personaggi principali e cosa stanno facendo? Da cosa si capisce la loro importanza (colore, posizione nel quadro, lo sfondo..)?

Quali sono i colori dominanti? Hanno un significato?

Analisi del combattimento

Secondo voi, queste scene che vediamo sul muro sono tutte attaccate o sono divise tra loro? Da cosa lo capite? Attorno ad ogni riquadro c'è una cornice dipinta, così le scene sono ben divise tra loro

In tutti i riquadri c'è una cosa in comune, vi siete accorti? In alto e di lato ci sono delle scritte, cosa sono? Spiegano chi sono i personaggi e cosa succede nel dipinto, così chi viene al castello sa cosa raccontano queste scene. Questa storia è successa tantissimi anni fa, quando non c'era nessuno di noi, quindi se non ci fossero le spiegazioni noi non potremmo sapere cosa è successo allora.

In alto, vicino all'iscrizione c'è anche un festone di fiori, che abbellisce la scena. Gli angioletti che lo reggono naturalmente non sono veri, sono per bellezza.

Secondo voi, questa è una scena vera o inventata? Cosa rappresenta?

Dove si svolge, all'aperto o al chiuso? Da cosa lo capite?

Da dove arriva la luce? Per capirlo dovete guardare come sono messe le ombre, la luce arriva sempre dalla parte opposta alla direzione delle ombre.

Le figure sono tutte della stessa grandezza? Perché alcuni uomini sono grandi e altri più piccoli? Quando noi guardiamo delle cose che ci stanno vicine le vediamo della loro vera grandezza, se ci allontaniamo quelle cose diventano sempre più piccole. Così anche il pittore, per farci capire che alcuni personaggi e oggetti sono lontani, li dipinge sempre più piccoli, si dice che fanno da sfondo, servono a completare la scena ma non sono le parti più importanti; i personaggi importanti invece li mette più vicini e quindi li vediamo più grandi, si dice che sono in primo piano.

Allora, quali sono i personaggi più importanti? Da cosa lo capite? I due cavalieri che combattono sono al centro, così attirano l'attenzione, le altre figure sono a destra e a sinistra. Perché sono divisi i personaggi? Alcuni sono amici del cavaliere col cavallo bianco, altri di quello col cavallo nero; dal momento che sono in guerra e sono nemici, stanno da due parti diverse. Comunque, essendo alcuni a destra e altri a sinistra, c'è più equilibrio che se fossero tutti dalla stessa parte.

Guardiamo come sono vestiti i personaggi: questo è un combattimento, quindi indossano delle armature, che erano però diverse a seconda dei popoli. I cavalieri occidentali indossano delle armature che li coprono bene dalla testa ai piedi, non si vedono neanche le facce. Di cosa erano fatte le armature? Erano di metallo, quindi vedete che con la luce del sole brillano, riflettono la luce. In testa hanno l'elmo (farne vedere uno vero) che li riparava dai colpi ed era decorato dai pennacchi. Gli altri guerrieri invece hanno dei vestiti diversi, non indossano le armature, anche le loro armi sono diverse; i soldati orientali di solito non indossavano armature di metallo, preferivano essere più leggeri per potersi muovere più velocemente, ed erano abilissimi nell'uso degli archi.

Guardiamo i loro visi: vi sembrano contenti, preoccupati..

Analisi del matrimonio

Secondo voi, queste scene che vediamo sul muro sono tutte attaccate o sono divise tra loro? Da cosa lo capite? Attorno ad ogni riquadro c'è una cornice dipinta, così le scene sono ben divise tra loro

In tutti i riquadri c'è una cosa in comune, vi siete accorti? In alto e di lato ci sono delle scritte, cosa sono? Spiegano chi sono i personaggi e cosa succede nel dipinto, così chi viene al castello sa cosa raccontano queste scene. Questa storia è successa tantissimi anni fa, quando non c'era nessuno di noi, quindi se non ci fossero le spiegazioni noi non potremmo sapere cosa è successo allora.

In alto, vicino all'iscrizione c'è anche un festone di fiori, che abbellisce la scena. Gli angioletti che lo reggono naturalmente non sono veri, sono per bellezza.

Secondo voi, questa è una scena vera o inventata? Cosa rappresenta?

Dove si svolge, all'aperto o al chiuso? Da cosa lo capite?

Da dove arriva la luce? Per capirlo dovete guardare come sono messe le ombre, la luce arriva sempre dalla parte opposta alla direzione delle ombre.

Quali sono i personaggi più importanti? Da cosa lo capite? Vedete, gli sposi e il papa sono sui gradini più alti, il papa più su di tutti, gli altri sono in basso. Le altre figure come sono messe? Vedete, ce ne sono alcune a destra e altre a sinistra, non sono tutte da una parte, così c'è più armonia.

Guardiamo come sono vestiti i personaggi: abbiamo detto che è la scena di un matrimonio, voi siete mai stati a un matrimonio? Vi siete vestiti bene per andarci? Anche una volta i matrimoni erano delle feste importanti, soprattutto quando si sposavano delle persone ricche e nobili come questi due signori: lo sposo e la sposa facevano parte di due famiglie molto importanti e li sposava addirittura il papa, quindi non potevano mica andare con un vestito brutto! Allora guardiamo bene questi vestiti: secondo voi il pittore ha dato più importanza ai vestiti delle donne o degli uomini? Perché? Guardate il vestito della sposa: sopra al vestito è dipinto questo velo trasparente, vedete com'è bello..Guardate anche i gioielli, l'acconciatura..è tutto disegnato anche nei piccoli particolari. Perché secondo voi il vestito della sposa è giallo? Una volta le spose non si vestivano di bianco

come adesso, per sposarsi si facevano preparare un vestito molto elegante che poi potevano anche adoperare di nuovo e poteva essere di qualsiasi colore; perché secondo voi il pittore ha scelto di farlo proprio giallo? E' un colore chiaro o scuro? Chiaro, certo, e quindi dà molta luce al quadro; poi il giallo è il colore di cosa... dell'oro.. e quindi fa pensare a qualcosa di prezioso, nei vestiti a volte cucivano davvero dei fili d'oro.

Proviamo a guardare i visi di queste persone: sono tutte uguali, hanno tutti la stessa espressione? Come sono gli occhi e lo sguardo della sposa? Sembra che guardi per terra, perché...forse è commossa, un po' si vergogna con tutti gli ospiti che la guardano, forse si vergogna un po' anche dello sposo. Sapete, una volta spesso erano i genitori a decidere con chi dovevano sposarsi i figli, soprattutto se erano ricchi, così succedeva che una ragazza sposasse un ragazzo magari dopo averlo visto solo qualche volta e quasi non si conoscevano. Lo sposo invece com'è..sembra più sicuro, prende la mano della sposa per infilarle l'anello e la guarda negli occhi. Il papa in che posizione è...vedete, tiene le mani sulle spalle degli sposi come per avvicinarli e benedirli. E gli altri personaggi che espressioni hanno? Sono tristi o felici secondo voi?

PARTE QUARTA: CONSIDERAZIONI SINTETICHE

Il ciclo del Catajo si inserisce nel quadro delle rappresentazioni storiche nelle dimore private, fenomeno che caratterizzò il 1500 e in parte il 1600 e il cui esempio più illustre è Palazzo Farnese a Caprarola¹ (Viterbo). La decorazione del Catajo non ha precedenti nella terraferma veneta, se si escludono gli antichi cicli di Ghedi e di Malpaga²; a sua volta il C. ha stimolato la decorazione a soggetto storico di altre ville, anche senza fungere da modello diretto: solo nel salone di Villa Verlatto a Villaverla, nel vicentino, l'influsso del C. appare più manifesto. Autore di questi affreschi era infatti un allievo dello Zelotti, Girolamo Pisani, già suo collaboratore al C: sua è la scena dell'investitura papale che riprende l'episodio del I riquadro del Catajo, in cui l'imperatore consegna a Obizzo la proprietà di terreni in Liguria e Toscana. E' da notare che l'aristocrazia della terraferma, soprattutto a Vicenza e Verona, prediligeva nei propri cicli storici temi che suggeriscono una qualche forma di legame dei committenti all'impero.

Del ciclo del Catajo colpiscono l'ampiezza e l'arco temporale coperto dalle scene, ma ancor più le lunghe iscrizioni sia italiane che latine che corredano gli affreschi. E' piuttosto singolare non tanto l'uso della parola in sé, piuttosto frequente in questo genere di pitture, quanto il contenuto delle didascalie. Le iscrizioni non si limitano, come al solito, ad un semplice riassunto degli eventi storici, ma si chiudono sempre con un rinvio alle fonti riportate nell'iscrizione in latino; è evidente l'intento del Betussi di conferire la massima credibilità agli eventi, presentandoli come il frutto di una vera ricerca d'archivio. Per lo stesso motivo ha pubblicato il Ragionamento sopra il Catajo, dedicato al committente perché se ne possa servire sia per rendere nota la storia della sua famiglia anche a chi non avesse potuto vedere gli affreschi, sia per comprovare la verità storica dei fatti narrati. I documenti sono tutte sue invenzioni e molti dei fatti narrati non trovano riscontro negli storici nominati. Il ciclo del C. presenta quindi in gran parte un romanzo storico dipinto ed è questo

¹ Palazzo Farnese a Caprarola venne decorato da Taddeo Zuccari negli anni 1562-63 con ventitre scene a soggetto storico, in cui viene ripercorsa la storia della famiglia dalle origini fino al presente; le scene sono corredate da ampie iscrizioni latine che indicano l'avvenimento con la data e il nome del Farnese protagonista (anche qui date e avvenimenti sono spesso contraffatti).

² A Ghedi (prov. di Brescia) si trova Palazzo Orsini, costruito all'inizio del 1500, la cui decorazione di Girolamo Romanino illustrava non solo la gloria personale del committente Niccolò, ma anche quella della sua famiglia che aveva prodotto famosi condottieri.

A Malpaga (prov. di Bergamo) troviamo invece Castello Colleoni, dove gli affreschi realizzati nel terzo decennio del cinquecento raccontano episodi della vita militare del condottiero Bartolomeo Colleoni e la visita resagli dal re di Danimarca Cristiano I nel 1474 durante il suo viaggio a Roma .

che lo rende prezioso: il suo ideatore creò la genealogia ideale di una famiglia: famiglia i cui antenati devono l'inizio del loro potere ad un'investitura imperiale, che partecipano alle crociate, liberano un papa assediato...Una storia ideale, che documenta la virtù degli antenati e quindi la nobiltà dei loro discendenti.

LA TECNICA DELL'AFFRESCO

L'affresco, assai diffuso nell'antichità raggiunse la sua perfezione tecnica nell'età romana. Infatti, nelle regioni dell'Oriente mediterraneo l'intonaco si preparava con sabbia e calce mescolate a creta e paglia triturrata, forse per impedire che asciugandosi l'intonaco si screpolasse; di questo procedimento rimangono testimonianze in templi dell'alta Siria risalenti al II millennio a.C. A Creta (palazzo di Crosso) e in Etruria (tomba del Cardinale a Tarquinia) l'intonaco fu preparato con calce e sabbia, ma il procedimento si affinò presso i Romani; Plinio e Vitruvio ci tramandarono preziose notizie in proposito. Si ricordano gli affreschi della "casa di Livia" sul Palatino, eseguiti su intonaco di sei strati, e quelli notissimi delle case di Ercolano e Pompei, eseguiti su intonaco di un solo strato. L'affresco ebbe poi la sua più splendida fioritura nell'arte italiana dal Trecento all'età neoclassica, soprattutto in Toscana e Lombardia. Tra i pittori che coltivarono questa tecnica sono Cimabue (Assisi, basilica di San Francesco), Giotto (Assisi, basilica di San Francesco; Padova, Cappella degli Scrovegni), Ambrogio Lorenzetti (Siena, palazzo pubblico), Beato Angelico, Piero della Francesca, Correggio, Raffaello, Michelangelo, Tiepolo, per arrivare attraverso i fecondi artisti del manierismo e del barocco all'Appiani, che rinnova in età neoclassica il gusto di questa pittura (Monza, Villa Reale).

L'affresco richiedeva una tecnica di esecuzione molto laboriosa.

L'operazione preliminare consisteva nella pulitura della superficie del muro, che veniva scrostato con l'aiuto della martellina e poi bagnato; il muro era così pronto per accogliere il *rinzaffo*, mistura di sabbia grossa, acqua e calce, che veniva steso con l'aiuto della ³*cazzuola*. Quando il rinzaffo era asciutto si stendeva sull'intera superficie da affrescare l'*arricciato o arriccio*, un secondo strato di impasto dello spessore di pochi millimetri, composto da una parte di calce spenta e due di sabbia di fiume a grana grossa ben mescolate con acqua. L'arricciato veniva steso sul muro con uno strumento apposito, il ⁴*frattazzo*. A queste operazioni provvedevano in genere muratori e manovali, che facevano parte del gruppo di lavoro necessario per realizzare un affresco.

Sull'arriccio il pittore stendeva il più delle volte la sinopia, ossia il disegno preparatorio dell'affresco; la ⁵*sinopia*, oca rossa, veniva mescolata all'acqua di calce spenta.

Sulla sinopia veniva steso il monachino, cioè uno strato di intonaco composto da sabbia fine, polvere di marmo e calce in parti uguali e applicato sull'arriccio che doveva rimanere umido per tutta la fase di stesura del colore. Il monachino veniva applicato solo sulla superficie destinata ad essere dipinta nell'arco della giornata.

Il disegno veniva tracciato di nuovo sulla superficie avvalendosi del carboncino o del pennello intinto nel verdaccio (mistura di nero e calce spenta bianca) e nel cinabrese (rosso ottenuto con mistura di sinope e calce spenta bianca).

Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento si diffuse l'uso del *cartone*, cioè di un foglio con il disegno che veniva appoggiato sulla parete intonacata. Il cartone veniva bucherellato nei contorni del disegno che, tamponato con polvere di carbonella o con un pigmento colorato, lasciava

³ Cazzuola: attrezzo del muratore a forma di grossa spatola trapezoidale spesso con il lato corto arrotondato e con il manico di legno.

⁴ Frattazzo: tavoletta con impugnatura, usata dai muratori per stendere e lisciare l'intonaco.

⁵ Sinopia: termine utilizzato per indicare il disegno preparatorio dell'affresco realizzato sull'arriccio, deve il suo nome a Sinope, città della Turchia, centro famoso per la sua terra rossa.

la sua traccia sulla parete. Dopo questa operazione, chiamata *spolvero*, l'artista ritoccava la traccia incidendo i contorni con uno ⁶*stilo*.

Per arricchire la raffigurazione il frescante poteva applicare una pastiglia di stucco o di cera d'api, foglie d'oro o d'argento verniciato a finto oro (argento meccato) ed anche foglie metalliche di stagno. Tali preziosi materiali erano un artificio per imitare le armature dei cavalieri e le bardature dei cavalli o per far risaltare le aureole dei santi.

Dopo aver tracciato il disegno, l'artista poteva intervenire con i colori.

Al termine del lavoro, l'artista era solito far togliere ai garzoni la parte di monachino in eccesso, cioè quella che non era riuscito a dipingere nell'arco della giornata.

Il lavoro del frescante doveva essere rapido, preciso e senza ripensamenti: infatti l'intonaco assorbiva non più di una o due pennellate di colore, le altre venivano respinte, e se questo avveniva la superficie si macchiava irreparabilmente. Il lavoro di una giornata durava intorno alle dieci ore, poiché dopo i colori non erano più assorbiti con prontezza dal supporto umido; negli affreschi sono spesso riconoscibili le giunture di intonaco corrispondenti alle giornate di lavoro. I giunti sono dissimulati nelle pieghe dei manti, nei profili delle architetture e degli alberi, mai nelle parti chiare.

Se alla fine del cantiere le parti di pittura delle varie giornate non risultavano ben unite, si provvedeva a coprire e mascherare il tutto con una pittura a secco, che tuttavia era la prima a sfaldarsi con il trascorrere del tempo. Alcuni colori reagivano chimicamente con la calce e con l'acqua: ad esempio il vermiglio e il bianco di piombo si ossidavano e diventavano neri; il blu di azzurrite come il lapislazzuli dovevano essere applicati a secco sull'intonaco asciutto.

Per la realizzazione di un affresco erano impegnate schiere di garzoni. Per affreschi di grandi dimensioni era necessario l'intervento di falegnami e carpentieri addetti alla costruzione di ⁷impalcature.

MATERIALI PER L'AFFRESCO

CALCE

La calce si ottiene per cottura di calcari, rocce sedimentarie composte da carbonato di calcio (CaCO₃) e da impurità in quantità variabile fra le quali carbonato di magnesio, argilla, silice, ossidi di ferro, ecc. Allo stato naturale i calcari si presentano sotto forme estremamente vari, dovute allo stato di cristallizzazione e alle impurità. Secondo Palladio, la migliore calce per intonaco è quella ottenuta partendo da ciottoli calcarei provenienti dal letto dei fiumi.

La *calce viva* si presenta sotto forma di zolle o di polvere biancastra amorfa. Reagisce con l'acqua, che viene assorbita immediatamente e dopo poco tempo la massa si riscalda, raggiungendo i 300°. Una parte dell'acqua evapora, la massa si screpola e si polverizza aumentando di volume.

Se la quantità d'acqua è sufficiente, si ottiene la *calce spenta*.

Se la quantità d'acqua è abbondante, si ottiene la calce spenta in pasta o *grassello*, che mescolata ad acqua e sabbia serve per fare l'intonaco per gli affreschi.

Se si aumenta ancora la quantità d'acqua, si ottiene il latte di calce, impiegato per il bianco di calce; aumentando ancora, si ha l'acqua di calce.

In pratica la calce viene spenta in grandi vasche di legno a sezione trapezoidale (detti trogoli), muniti di una porta e di un traliccio sul lato piccolo. Si versa nella vasca uno strato di circa 20 cm di calce viva, poi si aggiunge una quantità di acqua sufficiente a formare una soluzione satura di idrossido di calcio. Si mescola con una pala per facilitare lo spegnimento, facendo attenzione a

⁶ Stilo: strumento in metallo o osso, con una estremità appuntita per scrivere sulla tavoletta cerata e l'altra estremità allargata per cancellare la scrittura. Fu usato dagli antichi greci e romani prima dell'introduzione dei papiri. Nel Medioevo lo stilo fu utilizzato dai frescantì sull'intonaco ancora bagnato per ottenere un segno nitido.

⁷ Impalcatura: struttura provvisoria di pali di legno e tavolati che si innalza intorno a un'opera muraria per consentire agli operai di svolgere lavori di costruzione o riparazione.

proteggere gli occhi per evitare scottature, perché la reazione può sviluppare temperature vicine ai 300°. Quando la pasta è formata si apre la paratoia e si fa defluire la massa in fosse attraverso un traliccio che ha la funzione di intercettare i grumi di calce non cotti o calcinati. Le vasche per la calce sono grandi fosse scavate nel terreno e rivestite di mattoni, con fondo e pareti porosi per eliminare l'eccesso di acqua.

La calce spenta in pasta da utilizzare per gli intonaci di affreschi deve riposare almeno sei mesi nelle fosse apposite, per permettere a tutto l'ossido di calcio di idratarsi completamente. In epoca romana la si doveva lasciar riposare tre anni.

Se si meschia la calce spenta con acqua e sabbia o con altra carica inerte si ottiene una sostanza consistente chiamata *malta*. Si dice "presa" di una malta l'insieme dei fenomeni che si producono dopo la messa in opera. La malta messa in opera subisce all'inizio una contrazione dovuta all'evaporazione e all'assorbimento da parte del muro dell'acqua che contiene e acquista così una certa consistenza. Un'asciugatura troppo rapida della malta provoca una cattiva presa dell'intonaco, frequente quando l'ambiente è troppo caldo e ventilato e i muri insufficientemente bagnati. Il risultato è un intonaco praticamente incoerente e, se si tratta di una pittura ad affresco, il colore impallidisce.

CARICHE

Si chiamano cariche i prodotti naturali o artificiali di grana sufficientemente fine che hanno la funzione di costituire lo scheletro rigido degli intonaci a base di calce. Alcune sono inerti; altre possono reagire lentamente con la calce. Le cariche più comuni sono la sabbia, la pozzolana, il trass, la polvere di pietra o di marmo, il mattone pestato.

Le cariche devono essere costituite da grani resistenti e non friabili.

La sabbia deve essere sabbia silicea di fiume o di cava e mai sabbia marina. I grani non devono essere arrotondati, ma devono invece presentare una superficie ruvida in modo da aumentare l'attrito fra i grani e quindi la resistenza della malta dopo la presa.

Le pozzolane sono rocce di origine vulcanica e possono essere quasi senza coesione o più o meno compatte. Sono costituite da una parte vetrosa e da una parte meno importante di vari minerali cristallini.

ACQUA

L'acqua delle malte deve essere acqua chiara di sorgente, dolce e priva di sostanze organiche. L'impasto della malta deve essere effettuato con l'esatta quantità d'acqua necessaria all'operazione.

I COLORI

Il colore, nel senso stretto del termine, non indica alcuna sostanza materiale particolare. Infatti non è altro che una sensazione luminosa percepita dall'occhio e dovuta all'azione delle onde luminose e dei fenomeni nervosi. I colori sono il risultato delle diverse selezioni operate nella luce bianca dall'azione dei corpi su questa. Un corpo che assorbe tutti i raggi dello spettro è definito nero, un corpo che li riflette tutti è bianco. Si definiscono quindi colori le diverse porzioni visibili dello spettro solare.

Si definiscono invece pigmenti le sostanze più o meno colorate che, fissate da un legante, costituiscono lo strato o pellicola pittorica.

I pigmenti possono essere di diversi tipi:

pigmenti naturali: si trovano in giacimenti naturali sotto forma di ossidi, solfuri, carbonati, solfati. La preparazione che richiedono è relativamente semplice. Dopo l'estrazione il minerale è fatto seccare al sole, grossolanamente macinato, setacciato per eliminare le impurità, poi macinato

in polvere, lavato e fatto seccare. Una triturazione supplementare permette all'occorrenza una granulazione più fine.

pigmenti minerali artificiali: sono in genere prodotti chimici con composizione ben definita ottenuti sia a secco sia per via umida.

Pigmenti organici naturali, animali e vegetali: provengono da sostanze contenute in alcune parti di animali, dalla decozione o macerazione di legno, frutti, foglie, scorze o radici di piante. La sostanza colorante è ottenuta per evaporazione ed essiccazione.

Pigmenti organici sintetici: sono derivati dall'anilina, dei fenoli, dell'antracite..Forniscono colori molto belli impiegati soprattutto come coloranti in tintoria. In pittura sono da evitare, anche quando sono di buona qualità e resistenti, perché la loro resistenza alla luce è sempre inferiore a quella dei pigmenti minerali.

Pigmenti misti: sono delle mescolanze di sostanze organiche e minerali, come le lacche.

I COLORI DEGLI AFFRESCHI

Un tempo i pittori non avevano a disposizione colori già pronti, ma li facevano preparare dai loro assistenti. Terre colorate, metalli, pietre preziose, rocce e piante venivano triturate e ridotte in polvere. poi venivano mescolate con acqua e tuorlo d'uovo. I pennelli erano di setole di maiale e ne veniva usato uno per colore.

I pigmenti erano solitamente naturali: ocre naturali e bruciate per il giallo, il rosso e il verde; l'oltremare per l'azzurro; terra d'ombra naturale bruciata per i bruni; nero d'avorio o d'osso o anche carbone di vite per il nero...

Alcuni dei colori più vivaci si ottenevano dalle pietre. Nell'antichità i pittori usavano pochissimo l'azzurro, perché questo colore e in particolare il luminoso *blu oltremare* era molto costoso. Il blu oltremare si otteneva da una pietra semipreziosa, il lapislazzuli, i cui esemplari migliori si estraevano da una miniera del nord dell'Afghanistan. Il *vermiglio* era un pigmento rosso a base di mercurio e anche uno dei colori più stabili; si otteneva pestando e riducendo in polvere un minerale assai raro, il cinabro. Il verde, a base di silicato ferroso, detto anche *ocra verde di Verona*, si estraeva nella cave di Brentonico alle pendici del Monte Baldo. La terra gialla, *ocra dorata*, era estratta invece dalla valle di Avesa e dalla Valpantena. I Romani, frantumando dei ciottoli rossastri raccolti lungo il fiume Minio, in Spagna, scoprirono un bel rosso brillante, chiamato appunto *minio*; nel Medioevo esso fu usato per scrivere e decorare i libri, da cui il termine "miniare" e "miniatura". Altri colori erano invece ottenuti dai corpi essiccati e tritati di alcuni insetti: per il *rosso carminio* si usava la femmina di cocciniglia, un coleottero parassita dei cactus originario del Messico e del Sud America. Gli antichi Fenici ottenevano il *porpora* dalle conchiglie Murex.

Anche dalle piante si ottenevano i colori. Il *blu* era ottenuto dalle foglie macerate di guado, una pianta assai diffusa nell'Europa meridionale e in Asia. Anche l'indaco veniva estratto dall'Indigofera Tintoria e fu usato per acquarelli, tempere e colori a vernice e impiegato per realizzare miniature. Dai fiori di zafferano si otteneva un giallo dorato detto appunto *giallo zafferano*.

Alcuni colori hanno storie curiose come quella del "sangue di drago". Nel Medioevo si raccontava che durante la cruenta lotta tra drago ed elefante la terra si tinse del loro sangue, producendo così il famoso colore. Il *sangue di drago*, come ancor oggi si chiama, è una resina di una pianta indiana, che seccandosi assume una tonalità bruno-rossastra.

Il *rosso brasile* si ricava invece da un legno rosso come la brace che veniva importato da Ceylon fin dai tempi dell'antica Grecia; con la scoperta del Brasile ci si meravigliò tanto della straordinaria abbondanza di questo legname da darne il nome alla nuova terra; nel Medioevo questo rosso veniva usato sia per i colori rosati dei dipinti sia per tingere le stoffe e se ne ricavava un inchiostro rosa-porpora usato per scrivere fino agli inizi del Novecento.

Alcuni pigmenti erano velenosi, come il ⁸realgar, arancione, e l'⁹orpimento, giallo, ambedue di origine minerale.

I COLORI E IL LORO CARATTERE ESPRESSIVO

I colori suggeriscono stati d'animo o temperature; cielo e mare sono blu, così il blu è percepito come fresco. I rossi infuocati e gli arancioni comunicano invece calore ed energia, mentre rosso sangue significa pericolo e dolore; il giallo comunica fiducia e felicità.

Sulla ruota dei colori, i primari (rosso, giallo e blu) e i secondari (quelli formati da due colori primari: verde, arancione e viola) sono uno opposto all'altro. Queste coppie di colori (rosso e verde, blu e arancione, giallo e viola) sono chiamate "colori complementari". Accostati uno all'altro, i colori complementari sembrano più intensi.

Un colore assume un significato diverso anche a seconda delle altre tinte con cui è messo in rapporto. Vediamo alcuni esempi.

Il **giallo** è il colore più luminoso, ma perde immediatamente la sua lucentezza se scurito con il nero, grigio o viola.

Il giallo oro rappresenta la più alta sublimazione della materia ad opera della luce, irradia una luminosità diffusa priva di trasparenza. L'oro fu usato moltissimo dai primitivi, significa materia luminosa, iridescente. I mosaici dorati delle cupole bizantine e gli sfondi dorati degli antichi maestri sono un simbolo dell'aldilà, del miracolo, del regno del sole e della luce. L'aureola d'oro dei santi è il segno della loro luce spirituale, una luce celeste che poteva essere resa solo con l'oro.

E' comune esclamare "mi si è fatta luce" quando all'improvviso si capisce qualcosa prima oscuro, si dice che un uomo "ha la mente lucida" per dire che è intelligente. Al giallo come colore più luminoso si associa così l'intelligenza, il sapere.

Come esiste una sola verità, esiste un solo giallo. La verità offuscata è malata, è il contrario della verità : il giallo offuscato indica l'idea dell'invidia, del tradimento, della falsità, del dubbio, della diffidenza e della demenza.

Il giallo messo in contrasto con toni scuri ha uno splendore rasserenante; sul rosa perde ogni risalto luminoso; su fondo blu irradia una luce chiara ma fredda; su fondo bianco appare senza forza di irradiazione; su fondo nero presenta il suo massimo grado di lucentezza e aggressività.

Il **rosso-arancio** è denso e opaco, risplende come se fosse illuminato da un calore interno che sfiora l'intensità del fuoco. In quanto collegato al pianeta Marte, il rosso-arancio è riferibile al mondo focoso della guerra e dei demoni. I guerrieri portavano in guerra una veste rosso-arancio come emblema marziale; le rivoluzioni si servivano del rosso-arancio nei loro stendardi: il rosso-arancio arde di passionalità sensuale, mentre il rosso puro simboleggia al contrario l'amore spirituale.

Nel porpora, colore dei cardinali, il potere mondano si somma a quello spirituale.

Sull'arancio il rosso-arancio è esangue, in contrasto col nero spiega tutta la sua passionalità, sul verde appare come un intruso..Il rosso può toccare, dal minio fosco e contrastato, al nero, al rosa di Maria pallido e angelico, tutti i gradi intermedi tra l'inferno e il cielo: gli è precluso solo il reame aereo ed etereo, spirituale e cristallino, dove domina il blu.

Per **blu** puro si intende una tonalità che non abbia alcuna inflessione gialla o rossa. Il blu è un colore freddo, introverso, che si chiude in sé, incorporeo dal punto di vista materiale. Il blu è sempre ombreggiato e anche nello stadio della sua massima luminosità tende allo scuro. E' un nulla inafferrabile, presente tuttavia come un'atmosfera cristallina; nell'atmosfera la gamma del blu si

⁸ Realgar: minerale di colore rosso arancio, costituito da cristalli di solfuro di arsenico, utilizzato per la fabbricazione di fuochi d'artificio.

⁹ Orpimento: minerale giallo a base di solfuro di arsenico.

sviluppa dal celeste più chiaro al nero blu scurissimo del cielo notturno. Il blu ci solleva sulle ali della fede verso le infinite lontananze dello spirito; mentre per noi è simbolo di fede, per i cinesi lo è di immortalità.

Quando il blu diviene fosco richiama la superstizione, il timore, l'abbandono e il lutto, ma resta sempre un simbolo del soprannaturale, del trascendente.

Il blu sul nero risplende luminoso e puro: dove predomina l'ignoranza, cioè il nero, il blu della pura fede brilla come una luce lontana.

Il **verde** fa da mediazione fra il giallo e il blu e muta il suo carattere espressivo in rapporto alla maggior presenza di giallo o di blu. E' il colore della flora, della clorofilla, della forza della vita; fecondità e soddisfazione, calma e speranza sono i valori espressivi del verde, che segna la coincidenza e la fusione di fede e conoscenza.

Quando il verde luminoso è offuscato dal grigio acquista un carattere di pigrizia e di inerzia. Quando sale verso il giallo si tramuta in un'immagine della natura primaverile.

L'**arancio** come composto di giallo e di rosso costituisce il fuoco della massima attività luminosa. Possiede uno splendore solare che nel calore del rosso-arancio raggiunge il vertice dell'energia attiva. L'arancio festoso diviene però facilmente segno di esteriorità e protervia. Mescolato col bianco perde ogni carattere, offuscato col nero piomba in un bruno smorto arido e insignificante; da questo bruno schiarito nascono sereni toni beige, emananti una benefica atmosfera.

Come polo opposto al giallo, cioè alla sapienza, il **viola** è la tinta dell'inconscio, del mistero; riesce minaccioso o rasserenante a seconda dei colori di contrasto su cui influisce o da cui spesso è influenzato. Quando il viola è presente in grandi macchie, appare a volte addirittura terrificante, specie se tende al porpora.

Il viola è il colore della devozione irrazionale; reso scuro e fosco, quello della torbida superstizione. Dal viola scuro irrompono, come da tremende profondità, catastrofi incomprensibili; schiarito, cioè non appena la luce e la ragione illuminano la confusa devozione, nascono dal viola delicate e amabili tonalità.

Tenebre, morte e sublimità nel viola puro; solitudine e abbandono nel blu-viola; amore celeste e forza spirituale nel rosso-viola: questi sono in sintesi i fondamentali valori espressivi di questo colore.

In generale si può dire che mentre i colori chiari rappresentano il lato luminoso della vita, quelli scuri ne simboleggiano le forze oscure e negative.

A conferma di quanto affermato sul valore espressivo dei colori, si può provare a vedere se due colori complementari hanno significato opposto:

Giallo:viola = sapere luminoso:devozione torbida e passionale

Blu:arancio = umile fede:orgogliosa sicurezza di sé

Rosso:verde = forza fisica:simpatia

E se anche il significato del composto che deriva dalla combinazione di due colori risulta essere la sintesi dei significati originari dei due colori.

Rosso + giallo dà arancio = potenza + conoscenza dà orgogliosa sicurezza di sé

Rosso + blu dà viola = amore + fede dà devozione passionale

Giallo + blu dà verde = sapere + fede dà simpatia

Più si medita sul valore espressivo dei colori, più essi appaiono misteriosi. Inoltre gli effetti dei colori possono variare a seconda del valore luminoso, degli accostamenti, dei rapporti quantitativi e delle dimensioni.

Da tutto ciò risulta evidente all'inizio dell'opera l'importanza della scelta, da parte dell'artista, del suo accordo fondamentale di colori.

IL SIGNIFICATO DEI COLORI PRESSO GLI ANTICHI

Per ottenere il **nero** gli antichi conoscevano vari sistemi : gli antichi Greci lo ricavano dalle vinacce seccate, cotte in forno e tritate con glutine, gli Ebrei usavano tannino, galle di quercia e mirtillo, i Romani cortecce, mallo di noce e solfato misto di ferro e rame...I neri più diffusi erano però l'atramentum ottenuto dalla fuliggine di resina (nerofumo) e l'elephantinum ricavato dalla combustione dell'avorio. Il nero assume presso gli antichi vari significati:

- simbolo del principio: in ogni mito sulla formazione dell'universo il nero rappresenta l'indistinto primordiale che in seguito si ordinerà in un sistema coerente: il sole, la luna, le stelle, la terra. Tutti i popoli hanno descritto il momento iniziale come una situazione di oscurità totale; non solo la vita dell'universo e del nostro pianeta ebbero origine nel nero, ma anche quella di ogni esistenza vegetale, animale o umana: i racconti mitologici sottolineano questo fatto collocando simbolicamente ogni nascita che riguardi un eroe, un essere semidivino o un dio, o nell'oscurità della notte o nel buio di unantro, di una grotta o di una spaccatura che si apre verso il centro della terra.

simbolo di fecondità

simbolo di regressione e di morte: nel nero si trovano i timori, la mancata consapevolezza che ottenebra la mente e frena l'azione, la paura dell'ignoto o la tensione del raggiungimento della conoscenza; esso contrassegna i due momenti più misteriosi della nostra esistenza, nascita e morte, di cui non conserviamo memoria

simbolo di lutto: l'angoscia per il distacco dalla vita o per la perdita irreversibile di coloro che alla vita sono stati strappati è stata espressa nella consuetudine sociale del lutto che ha adottato il nero come segno distintivo presso parecchi popoli.

simbolo del male: il nero, nei suoi molteplici significati simbolici, rappresenta sia il principio di ogni manifestazione vitale, sia le forze di dissoluzione e disgregazione; il nero, il buio, la notte, nel sembiante negativo si tramutano nelle tenebre spaventose in cui prosperano i demoni, i malvagi, le streghe e le entità malefiche

simbolo di rigenerazione: quando il nero assume il significato di morte comprende anche quello di resurrezione, quando è dissoluzione è anche rigenerazione, quando è fine segna anche un nuovo inizio.

IL BIANCO

Gli antichi adoperavano una grande quantità di materiali bianchi e naturali e artificiali differenziandone l'uso; per costruire e intonacare i muri degli edifici e le decorazione architettoniche venivano impiegate l'argilla bianca, la calce, la creta, il marmo; per decorazioni più raffinate e preziose si usavano la quarzite bianca, l'alabastro, l'avorio e l'argento.

Simbolo della luce: il bianco è l'energia vivificante che è all'origine di ogni esistenza

Manifestazione divina: l'identità luce-divino si ritrova nelle credenze della luminosità delle manifestazioni luminose, per cui lampi, luci, bagliori, fulmini...vennero ritenuti l'elemento esteriore visibile con cui l'Eterno si palesava agli uomini.

Simbolo di purezza

Bianco nell'uso funerario: il bianco nel lutto riassume tutti i valori propri di questa tinta, da quelli di candore, purezza, saggezza e illuminazione a quelli di morte intesa come ricongiungimento con la luce divina del Principio.

IL BLU-AZZURRO

Nero, bianco e rosso costituirono anticamente la triade dei colori principali il cui significato simbolico derivava dalla loro associazione con le tenebre, la luce e il sangue. Molto più sfumati e meno netti furono invece i significati insiti nell'uso delle tinte minori, blu, verde e giallo, che per la loro stessa natura non sono circoscrivibili a gamme cromatiche ben delimitate.

Le sostanze coloranti dalle quali si ottenevano le gradazioni blu-azzurre erano numerose ancor prima dell'introduzione dell'*indicum*¹⁰, probabilmente importato dall'India come il nome suggerisce. Oltre ai preziosi lapislazzuli, si usavano il guado¹¹, bacche di sambuco e mirtillo nero, malva, giaggiolo, azzurrite¹².

Colore divino: fin dall'antichità il cielo è stato considerato la sede degli dei, il luogo dove si decidono i destini umani e dove si pensava che tornassero le anime dopo il loro percorso terreno; perciò il colore del cielo è legato al concetto di eternità. Anche il colore degli occhi azzurri conferiva allo sguardo un che di sovraumano e divino e tutt'oggi si conserva il simbolismo degli occhi celesti come sinonimo di elevatezza d'animo e di sentimenti. Il blu è anche il colore del mare, altro luogo sede di divinità, e in generale dell'acqua, con il significato di colore della fecondità connessa all'acqua stessa

Colore magico: per gli antichi il blu rappresentava la materializzazione di alcune funzioni specifiche della divinità, particolarmente presenti nelle pietre preziose, che perciò venivano impiegate con scopi magici, nei riti sacri e come talismani nell'uso quotidiano: si tenevano in grande considerazione il lapislazzuli e il turchese.

IL VERDE

Per il verde si utilizzavano sostanze sia naturali che artificiali. Tra le naturali citiamo i colori derivati dalla malachite¹³; tra le artificiali la crisocolla artificiale¹⁴, l'*aerugo*¹⁵ e i verdi di miscela ottenuti mescolando i coloranti blu e quelli gialli.

Simbolo di vita e fertilità: il verde è l'immagine della natura, della fertilità e della prosperità, di quel bene prezioso alla sopravvivenza della specie che trovò nell'albero robusto e vigoroso il suo segno rappresentativo

Simbolo di resurrezione: la trasposizione teologica del ripetersi invariato e perpetuo delle stagioni che nel loro susseguirsi assicurano il costante rinnovamento al manto vegetale costituì il fondamento della fede nella resurrezione del corpo e dello spirito

Simbolo magico di salute: il verde era ritenuto portatore di virtù magiche di guarigione e salute. Spesso, nei miti, queste proprietà erano prerogative degli dei della vegetazione che operavano come medici-guaritori, oppure questa qualità era racchiusa in un'erba magica alla cui ricerca partiva l'eroe o in una pietra magica verde in ricordo della quale si fabbricavano talismani e amuleti. L'identità tra il vegetale-erba magica e il suo colore fece sì che il verde venisse considerato ovunque, nella magia, il colore delle potenti forze magiche di salute e guarigione. L'effetto magico e portafortuna del verde lo consacrò presso gli Egizi come il colore degli abiti da festa e il suo impiego nei gioielli divenne una costante dell'arte orafa egiziana.

¹⁰ L'indaco si ottiene dalle foglie di diversi tipi di piante, specialmente l'Isatis tintoria e l'Indigofera

¹¹ Il guado si ottiene dalle foglie dell'Isatis tintoria

¹² L'azzurrite è un minerale di colore azzurro intenso costituito da carbonato basico di rame; è frequente in Sardegna e Toscana

¹³ La malachite è un minerale di rame presente nelle miniere di rame, e in minor quantità e di minor pregio anche in quelle di oro e argento

¹⁴ La crisocolla artificiale si otteneva immettendo lentamente acqua nella vena metallifera di rame durante tutto l'inverno fino al mese di giugno e lasciando essiccare in giugno e luglio

¹⁵ L'aerugo era preparato con il verderame ma era poco stabile

IL GIALLO - ORO

Tra le sostanze coloranti gialle usate nell'antichità ebbero grande diffusione le ocre minerali contenenti gli ossidi idrati di ferro. Tra i coloranti vegetali molte e varie erano le sostanze da cui si poteva trarre una tintura gialla: i fiori di cotone, le bucce delle cipolle, lo zafferano, il cartamo¹⁶, la curcuma¹⁷ e le bucce di melograno.

Simbolo dello splendore solare: per raffigurare sulla terra le divinità legate allo splendore del sole venne adoperato l'oro, l'unico metallo che potesse rappresentare lo splendore solare con la sua lucentezza e il suo colore. Dove fu impossibile utilizzare l'oro si usò al suo posto il giallo, anche se non raggiungeva lo splendore richiesto.

Simbolo di sacralità: per tutta l'antichità l'oro fu considerata la sostanza stessa degli dei, simbolo dell'eterno e delle virtù soprannaturali: le statue degli dei erano ricoperte d'oro, l'oro veniva offerto in sacrificio e utilizzate per decorare gli edifici sacri

Simbolo di filiazione divina: nel sincretismo teologico antico il re era dio e il dio era re e questa reciprocità era resa esplicita non solo dall'impiego del prezioso metallo, ma anche da un numero di testi che celebravano la discendenza solare del re. I re non solo rivestivano d'oro gli edifici sacri e le loro dimore, ma ne addobbavano a profusione anche la loro persona per sottolineare la loro discendenza divina e il loro potere. L'oro diventa quindi simbolo di potere, ma ne assume anche i significati negativi: avidità, materialità cupidigia.

Simbolo magico di incorruttibilità: le caratteristiche chimiche di stabilità, resistenza e inalterabilità dell'oro erano note fin dalla più remota antichità: queste qualità, unite a quelle simboliche di sacralità e di sostanza solare, ne caratterizzarono l'impiego magico atto a procurare l'incorruttibilità.

Uso funerario: l'impiego dell'oro nei riti funebri e nel corredo funerario è da considerare come un apporto magico della sostanza degli dei, che avrebbe reso il defunto incorruttibile e inalterabile, vincendo il disfacimento del corpo e la dispersione dello spirito, che si sarebbe ricongiunto integro agli dei.

IL ROSSO

Un rosso minerale molto utilizzato fin dalla preistoria per la facilità di reperimento e di estrazione era l'ematite rossa, seguita dalle ocre rosse ferrose; questi coloranti venivano usati per arrossare a fini rituali gli scheletri dei defunti e, mescolati a grassi animali, nelle pitture rupestri. Nella tintura dei tessuti si utilizzarono diverse sostanze vegetali, come il bietolone, il succo di mirtillo e la robbia, dalle cui radici in principio colorante veniva estratto per fermentazione. Una vera rivoluzione si ebbe con l'estrazione della porpora dalle varie specie di murex, ma dato l'alto costo si usava spesso come sostituto il *kermes*¹⁸. Tra i coloranti rossi c'era anche il minio, usato per dipingere le statue e le architetture, ma che venne abbandonato perché esposto lungamente alla luce scuriva. Altro rosso molto usato era il cinabro o sangue di drago; questo colore, che deriva da alcune piante della famiglia delle palme, fu creduto a lungo di origine animale e addirittura si pensava derivasse dalla secrezione di un drago schiacciato da un elefante, mescolata al sangue dell'elefante stesso.

Simbolo di vita, vigoria e forza: presso gli antichi l'osservazione della rapida morte che seguiva uno spargimento di sangue alimentò la convinzione della reciprocità tra il sangue e la vita: il sangue rappresentò la vita e ad esso poco più tardi vennero aggiunti il colore rosso e il vino, che in seguito ne divennero i sostituti. Poiché si era stabilito che nel sangue era racchiusa la vita, si credette che lo

¹⁶ Il cartamo è una pianta erbacea annua delle compositae tubuliflore chiamata comunemente zafferano comune o zafferanone, spontanea e coltivata per i fiori, dalle cui corolle si ricava la cartamina, sostanza colorante rossa.

¹⁷ La curcuma è una pianta dell'Australia e Asia tropicale, dai cui rizomi si estrae la sostanza colorante

¹⁸ Il kermes è un insetto degli omotteri che dà un colorante rosso vivo; anticamente si credette che fosse un vermicello della quercia, da cui il nome vermis, vermiculum quindi vermiglio

spargimento benefico del sangue potenziasse e accrescesse la vita, il vigore e la fertilità della natura e degli uomini, e a questo scopo esso venne utilizzato nei riti di moltissime religioni.

Colore apotropaico e catartico: l'uso di amuleti rossi fortificava il portatore per le virtù salutari di questo colore e permetteva al fedele di considerarsi al sicuro dalle forze malefiche. Nei riti antichi il sangue, come veicolo fondamentale dello spirito vitale dell'anima, svolge la funzione di mezzo magico pacificatore della collera della divinità; il versamento del sangue della vittima costituiva un'offerta di espiatione volta a ottenere il perdono per i peccati commessi e a ristabilire la benevolenza della divinità verso il peccatore.

Nell'uso funerario: l'antichissimo uso di presentare offerte di sangue ai defunti al fine di restituire loro l'energia vitale e di placare la loro sete per proteggere i viventi si accompagnò all'uso di porgere libagioni di vino, versare colore rosso sui corpi dei defunti e sui sarcofagi...L'uso di fiori rossi nei riti funebri era certo dovuto alle proprietà vitali insite nel colore; in tutta l'antichità fu diffusissimo l'uso dei fiori e dei frutti di melograno che, per il succo rosso che secernevano, suggerivano molto più di altri il suggerimento alle offerte di sangue.

Colore della regalità, della potenza e del lusso: fin dall'antichità il colore porpora rappresentava l'emblema della potenza, della ricchezza per l'alto costo di produzione, fermo restando che il suo impiego fu in primo luogo religioso e solo in seguito civile e profano. Al colore rosso della sovranità era sempre accostato l'oro per un'esaltazione massima dei suoi significati e per una testimonianza immediata e visibile della congiunzione del potere civile, militare e religioso nella persona del re. Sia nella civiltà greca che in quella romana, tuttavia, con il passare dei secoli, la porpora perse il suo carattere distintivo per decadere a segno di sfarzo eccessivo e superficialità.

Colore della guerra: per secoli il rosso fu il colore della guerra: si trovava nel sangue versato, nelle divise militari, nei volti arrossati..

Colore degli inferi e della distruzione: oltre a valori positivi, il rosso rappresentò anche l'istinto incontrollato di potenza che conduce all'egoismo, l'odio e la passione cieca, la collera e la crudeltà, la violenza. E' il colore del fuoco sotterraneo che poteva erompere tra i viventi come catastrofe naturale ma anche come soluzione alle iniquità del genere umano; i demoni sono rossi non solo perché ardono nel fuoco sotterraneo e distruttore, ma anche perché sono assetati di sangue, sanguinari e feroci. Presso gli Egizi il rosso era considerato così nefasto che i nomi delle entità maligne venivano scritti con inchiostro rosso, quelli delle persone o cose benevole con inchiostro nero.

ALLEGATI

GIAMBATTISTA ZELOTTI

Uno dei più noti e celebrati frescanti, attivi nella terraferma veneta attorno alla metà del XVI secolo, fu Giambattista Zelotti (vero cognome Farinati).

Nato a Verona nel 1526, fece il suo apprendistato nella bottega di Antonio Badile, dove ebbe modo di conoscere Paolo Veronese (nipote del Badile, di cui poi sposò una figlia), con il quale realizzò le sue prime opere: affreschi di Villa Da Porto Colleoni a Thiene e di Villa Soranzo a Castelfranco, alcuni soffitti nella Sala del Consiglio dei Dieci a Palazzo Ducale (1533-1554) di Venezia e nella Libreria (1556-1557). Attivo anche a Vicenza, nel Palazzo Chiericati (1558) e nel Duomo (1572; La conversione di San Paolo e La pesca miracolosa). Lo Zelotti godette di grande fama presso le famiglie nobili del tempo, che gli affidarono spesso la decorazione delle proprie residenze di

campagna: intorno al 1557 realizza il vasto ciclo di Villa Godi a Lonedo; successivamente è presente a Villa Emo a Fanzolo e alla Malcontenta di Mira, mentre, verso il 1570, lo troviamo nel Castello del Catajo a Battaglia e in due sale di Villa Caldogno a Caldogno. Nel 1572, infine, realizza gli affreschi di Villa Porto a Torri di Quartesolo.

Nel 1575 si trasferisce a Mantova in qualità di Prefetto alle fabbriche ducali e qui muore nel 1578.

Lo Zelotti, le cui pitture erano in perfetta sintonia con gli ideali che guidavano la progettazione palladiana, fu uno dei più fedeli collaboratori dell'architetto. Caratteristica principale degli affreschi zelottiani è il gusto illusionistico: le pareti vengono scandite da elementi architettonici che inquadrano paesaggi sui quali si svolgono episodi di storia antica, scene mitologiche o quadretti di vita quotidiana. L'illusione scenica consente così di rompere il limite delle pareti e di spaziare nella natura, sottolineando l'armonico rapporto col paesaggio.

La sua opera migliore è considerata quella realizzata a Villa Emo per la qualità del disegno e del colore, per la fusione perfetta tra le scene pittoriche e la cornice architettonica, per la nobiltà dell'insieme.

ARMI E ARMATURE EUROPEE

Le armature del XVI secolo di produzione italiana si distinguono per l'armonia delle proporzioni e per le forme arrotondate e lisce, a differenza degli esemplari d'oltralpe che si caratterizzano per le numerose scanalature; inoltre i singoli elementi dei manufatti italiani appaiono sempre più inchiodati, anziché legati da sfibbiagli come nelle realizzazioni precedenti.

Il XVI secolo vede la fusione delle forme arrotondate delle armature italiane con il tecnicismo strutturale di quelle germaniche. In questo periodo i manufatti italiani presentano le superfici lisce mentre in Germania sono caratterizzati da profonde scanalature. Armature del tipo scanalato appaiono in special modo nel territorio di Venezia, dove l'influenza germanica era particolarmente forte. Tale armatura, detta anche *spigolata*, si sostituisce nei primi del Cinquecento a quella bianca e prende anche il nome di *massimiliana*, dal nome dell'imperatore Massimiliano (1493-1519). Questa, abbandonata la linearità delle armature quattrocentesche, si arricchisce di complicati lavori di cesello, arabeschi¹⁹ all'agemina²⁰ d'oro e persino di incisioni all'acqua forte²¹, coloriture che si apparentano strettamente alle fogge degli abiti civili all'ultima moda.

L'uso sempre più diffuso delle armi da fuoco porta rapidamente al declino delle armature; nei dipinti tuttavia si continuavano a raffigurare personaggi con un'armatura completa molto tempo dopo che questa era di fatto sparita.

ARMI E ARMATURE ISLAMICHE

Una caratteristica fondamentale dell'armamento difensivo islamico rimane sempre l'aspetto leggero e soprattutto la flessibilità, dovuta all'uso di certi materiali e alla loro lavorazione. Mentre in occidente si passa gradualmente dall'armatura in maglia di ferro a quella in piastre di metallo, in Oriente prevale sempre un armamento difensivo basato sulla maglia di ferro; l'armatura poteva essere rinforzata con elementi metallici ma non acquistava mai una rigidità totale e un sostegno autonomo da chi la indossava. Il concetto di flessibilità è conseguente alla necessità di mobilità propria dei popoli orientali nei quali si mantiene l'aspetto nomade. Lo stesso discorso vale per il

¹⁹ arabesco: motivo decorativo, tipico del mondo arabo e islamico, caratterizzato da un complesso e raffinato intreccio di elementi geometrici e vegetali stilizzati

²⁰ agemina: tecnica di decorazione artistica di oggetti in metallo, con incrostazioni di fili o foglie di metallo d'altro colore (oro, argento, rame rosso)

²¹ acquaforte: tecnica di incisione consistente nell'incidere a rovescio il disegno, con una punta d'acciaio, su una lastra di rame o anche di zinco ricoperta di uno strato di una speciale vernice inattaccabile dagli acidi, così che, messa la lastra a bagno nell'acido nitrico o in un altro mordente, questo intacca soltanto le linee incise dove è stata tolta la vernice

cavallo che non veniva mai inscatolato da una barda metallica, ma al massimo portava delle protezioni di placche metalliche alternate alla maglia di ferro. Anche il copricapo non si trasformò mai in elemento che rinchiudeva interamente la testa e il collo del soldato, ma lasciava sempre parte del viso scoperto.

Nelle armi offensive colpiscono la nostra curiosità le armi da getto come gli archi, nel cui uso il guerriero musulmano dimostrava tutta la sua maestria. Ma la tipologia che stupisce di più per ricchezza e varietà è quella delle armi bianche, ossia spade, sciabole, scimitarre, pugnali, che uniscono in sé l'eleganza con la funzionalità dell'uso. Le lame più preziose furono fatte di acciaio damasco, e in particolare di damasco nero: la sua qualità consisteva nel perfetto equilibrio tra durezza e flessibilità del metallo che veniva ricavato dalla sovrapposizione a strati di acciai di varia durezza.

Nelle armi bianche islamiche si nota il frequente impiego di materiali e metalli preziosi, come l'oro e l'argento, le pietre preziose e semipreziose. Il guerriero portava in tal modo con sé parte del proprio patrimonio personale che in caso di morte poteva essere trasmesso all'erede: era un sistema di trasmissione del patrimonio familiare, visto che la legge islamica non ammetteva eredità di proprietà fondiaria. Rubini e turchesi erano le pietre preferite per ornare le armi più preziose; il rosso e il verde di queste pietre erano considerati colori sacri dell'Islam e hanno nella decorazione delle armi un valore propiziatorio.

L'uso della scrittura rappresenta sicuramente uno degli argomenti decorativi fondamentali nelle armi islamiche; l'arte della calligrafia comprendeva scritte sacre del Corano, versi con contenuti apotropaici o indicazioni di chi possedeva l'arma. Al contrario di quanto si crede dell'arte araba, anche l'iconografia ha un ruolo fondamentale nell'arricchimento ornamentale delle superfici metalliche: mentre negli armamenti ottomani prevalgono decorazioni ad arabeschi, i maestri persiani rappresentano anche scene di caccia e combattimento, ritratti di personaggi mitici e scene di vita di corte.

RIQUADRO DEI CAVALIERI (II)

Era il 1172 e Saladino, conquistatore dell'Egitto, vincitore dei Persi, traendo profitto dalla debolezza e dalle discordie intestine dei cristiani, si dispose a recuperare la città di Tiro e la strinse d'assedio. La città era difesa da Corrado marchese di Monferrato e da molti illustri cavalieri, tra i quali Obizo degli Obizi. Nelle schiere del Saladino militava un certo Zizimo, di origine valacca, un uomo gigantesco, di animo superbo, veloce di lingua e di mano. Costui, persuaso che nel campo avversario non vi fosse nessuno che osasse sfidarlo, ogni giorno insultava i nemici, diventando sempre più superbo; ma l'Obizi, stanco delle ingiurie, accetta la sfida, esce dalle mura della città assediata, affronta il valacco e lo trapassa al primo colpo di lancia.

ABBIGLIAMENTO MASCHILE

La moda italiana nel Rinascimento si distinse nettamente da quella del resto d'Europa, sviluppando un proprio stile sia per gli uomini che per le donne.

Le casacche che gli uomini portavano nel Medioevo si accorciarono, mostrando maggiormente le gambe e mettendo in evidenza gli attributi maschili; le calzamaglie cominciarono a colorarsi. Sopra veniva portata una casacca pesante, spesso rifinita con bordi di pelliccia; questo cappotto, aderente sul busto, si allargava in pieghe verticali fino a metà coscia. Le maniche molto ampie fino al gomito, si stringevano verso il polso e dalle spalle partivano due lembi di tessuto che, gettati all'indietro, arrivavano fino alla coscia. Al posto del cappotto alcuni signori indossavano un mantello pesante di velluto, fissato sulle spalle, che cadeva dietro in un pezzo unico e davanti era

composto da due fasce di stoffa, che restavano aperte; per riparare dal freddo, all'altezza del petto la stoffa dei mantelli si ispessiva fino a tre volte tanto, ripiegandosi su se stessa in ampi risvolti. La tunica rimase una parte fondamentale dell'abbigliamento maschile; non variò molto nella forma, poteva essere più o meno lunga, ma i tessuti si impreziosirono moltissimo e si inspessirono. Non veniva sempre portata una cintura, ma quando c'era era di cuoio spesso e portata un po' scesa su un fianco, o un cordone lavorato, o una fusciasca di seta pesante annodata su un lato. Tra tutti i tipi di scarpe quelle più in voga erano quelle alte fino alla cavaglia, fatte di pelle morbida e abbellite da un laccio, di solito bianco.

ABBIGLIAMENTO FEMMINILE

Il fatto che nel Rinascimento le donne iniziassero ad acquisire una posizione sociale più importante si manifestò anche nell'abbigliamento, nella cura del corpo e nel comportamento. Se prima del Rinascimento l'ideale del corpo femminile era stato quello della donna pallida, magra e con il seno piccolo, con l'aumento del divario economico tra classi ricche e povere le dame cominciarono a manifestare la propria appartenenza di status anche attraverso il loro fisico: si passò quindi ad un ideale di donna grassoccia, con i fianchi larghi e il seno procace, che si distinguesse nettamente dalle donne emaciate delle classi inferiori. La bellezza femminile era divenuta un segno esteriore della gentilezza interiore; la bellezza era quindi garanzia di virtù morale e fonte di ispirazione dei poeti e degli artisti. La pelle doveva essere rigorosamente bianca, i capelli biondi, le sopracciglia scure, labbra e guance rosee, collo e mani lunghi e sottili, piedi piccoli e vita flessuosa; in contrasto, il seno doveva essere sodo e rotondo, oltre che bianchissimo. Gli occhi più belli in Italia erano marroni o neri. Le dame italiane si preoccupavano più di altre di schiarire i propri capelli esponendoli al sole o lavandoli con succo di limone, e di ampliare la fronte depilandosi l'attaccatura dei capelli con creme o pinzette. Il candore della pelle veniva preservato riparandosi dai raggi del sole; il bianco non doveva però essere uniforme: le guance erano rosate, come la punta delle orecchie, il mento e i polpastrelli, che dovevano trasmettere un senso di benessere e attirare lo sguardo.

Le vesti, lunghe e voluminose, misero in evidenza la vita, stretta dal busto, e scoprirono il seno nelle ampie scollature. Il petto, incipriato e imbellettato, divenne, con la sua abbondanza, un indice preciso di delicatezza e morbidezza, qualità fondamentale di una dama. L'ampiezza delle scollature variava comunque a seconda dell'età.

Le stoffe si arricchirono notevolmente, comparvero sete e velluti molto spessi, a volte intarsiati con fili d'oro o d'argento. Poiché molto pesanti, queste stoffe erano tagliate in modo da non interferire troppo con la libertà dei movimenti delle dame. Le maniche persero molta della loro ampiezza, divenendo più aderenti ma anche più lunghe, tanto che a volte venivano ripiegate all'indietro. Il polsino arrivava fino alla punta delle dita, dalla parte del dorso della mano, e sotto invece si apriva a V a partire dal polso, in modo da lasciare liberi i palmi delle mani. Lo strascico dei vestiti rimase solo nelle grandi occasioni cerimoniali, quando era sorretto dalle damigelle.

I vestiti erano spesso composti da due lembi, uno dietro e uno davanti. La parte anteriore era composta da due strisce di stoffa che si riunivano all'altezza del costato e sopra erano tenute insieme da nastri abbottonati. Anche lateralmente le due metà del vestito erano unite da laccetti, che lasciavano intravedere la biancheria candida delle signore. Le dame infatti evidenziavano il loro distacco dalla plebe anche attraverso la pulizia e il candore della biancheria; questo traspariva nelle scollature, nelle gonne e nelle attaccature delle maniche di alcuni vestiti. I vestiti, così stretti intorno al busto e ampi fino ai piedi, erano cuciti in modo da formare molte pieghe longitudinali, che rendevano il vestito morbido e comodo.

Nel Rinascimento il gioiello attraversa un periodo di grande splendore e il suo uso si diffonde notevolmente; la scoperta dell'America aumentò la disponibilità di smeraldi e quasi contemporaneamente Vasco de Gama approdò in India, paese che in breve divenne il maggior

fornitore di diamanti. I gioielli più apprezzati erano i pendenti, che venivano indossati con una catena o fissati al corsetto e alla manica dei vestiti; si afferma la moda di indossare parure, che di solito comprendeva collana e cintura abbinata.

Permane l'uso medioevale di indossare più anelli contemporaneamente. Alcuni di essi hanno un vano segreto in cui poteva essere custodita una reliquia o anche un profumo.

La moda impone l'uso degli orecchini, spesso formati da perle di forma allungata o gemme a gocce; la perla è molto richiesta per il suo valore e per la luce che dona la volto.

Inizia in questo periodo una novità che trionferà nei secoli successivi: l'assenza della borsa obbligava le donne a portare alcuni oggetti appesi alla cintura e, poiché erano indossati, dovevano abbellire e divenire veri e propri gioielli. Erano portaparfumi, specchietti, addirittura piccoli libri con splendide rilegature.

Passò invece di moda la spilla, anche per le nuove scollature degli abiti femminili.

L'abito nuziale era molto colorato, così da poter essere indossato anche in seguito durante le feste; il colore più usato era il rosso, perché si riteneva che propiziasse le nascite. La sposa spesso riceveva tre anelli, di grande fattura e preziosità; la fede si indossava all'anulare sinistro fin dall'epoca degli Egizi, che ritenevano di aver individuato una vena che, partendo dall'anulare sinistro, arrivasse fino al cuore; lungo questa vena pensavano che corressero i sentimenti. Il diamante, simbolo di incorruttibilità, si impone come la gemma pegno d'amore.

LA DONNA E IL SUO MONDO

Anche nel Rinascimento la nascita di una bambina non regalava la stessa gioia di quella di un maschio: una femmina non solo non perpetuava il nome della famiglia, ma doveva essere allevata al riparo dalle tentazioni pericolose, e doveva essere accasata, con tutto il peso economico che questo comportava.

L'educazione femminile fu una vera e propria innovazione di questo periodo, anche se la maggioranza la riteneva ancora una cosa non necessaria o addirittura dannosa.

Sin dall'infanzia le bimbe venivano sorvegliate perché non avessero troppi contatti con i servi o persone poco raccomandabili, per cui spesso erano mandate in convento, dove potevano studiare ed essere protette fino agli undici-dodici anni. Uscite dal convento, le ragazze erano pronte ad imparare i loro doveri di donne, per divenire delle perfette spose sotto la guida materna.

Innanzitutto dovevano avere una conformazione fisica adatta alla procreazione di numerosi figli ed essere sane, in moda da dare al marito eredi forti e robusti.

Alle caratteristiche fisiche si dovevano unire le qualità morali: la perfetta sposa era pulita abiti e nel corpo, discreta, modesta e soprattutto onesta. Doveva rispettare e ubbidire ai suoi parenti, cosa che lasciava supporre che sarebbe stata fedele al marito; doveva saper cucire, filare e accudire all'abitazione. Queste caratteristiche dovevano essere presenti anche in tutte le donne della famiglia della sposa; gli anziani del futuro marito indagavano infatti sugli ascendenti delle giovani pretendenti e lo sposo sceglieva vagliando bene i vantaggi di un'alleanza con una famiglia piuttosto che con l'altra.

Una volta sposata, la moglie aveva il compito di procreare, restando ovviamente fedele al marito, doveva vegliare sulla famiglia e, in assenza del coniuge, gestire la casa, limitandosi però alle funzioni di governante, poiché solo il marito aveva il diritto di amministrare il patrimonio familiare. La donna non poteva uscire di casa non accompagnata, e poteva solo affacciarsi dal balcone, mantenendo però un atteggiamento dignitoso, in modo che i vicini non potessero pensare male. Non doveva neanche truccarsi, poiché questo era segno di malcostume; molti dicevano che i cosmetici alteravano l'immagine di Dio, ma le signore continuavano a correggere i loro difetti o a migliorare la propria natura utilizzando vari rimedi. In generale, tutte le regole di comportamento si riferivano ad un ideale che non necessariamente trovava applicazione nella pratica quotidiana.

In realtà la condizione delle donne a partire dal XV secolo cambiò molto rispetto ai secoli precedenti; le donne continuavano a vivere nell'ambito domestico, ma vi fu un progressivo miglioramento nella condizione femminile, anche se le più libere erano ancora le cortigiane. Pur restando economicamente ancora fortemente soggette agli uomini e mantenendo il loro ruolo di fonte di piacere per l'uomo, grazie alla diffusione delle corti le donne si incamminarono in un lento ma progressivo processo di ampliamento della loro funzione sociale; sono di questo periodo anche alcune lunghe dissertazioni sull'uguaglianza dei sessi, che testimoniano come qualcosa stesse cambiando nel concetto di donna e del suo posto nella società.

BIBLIOGRAFIA

J. Itten “Arte del colore” Il Saggiatore

M. Brusatin “Storia dei colori” Einaudi, 1999

Enciclopedia Rizzoli Larousse, 2001

Materiale del museo di Verona

S. Probst “Armi e armature islamiche. Oggetti d'Arte alla conquista del mondo” in “le armi del Museo Stibbert. La collezione europea e islamica” Sillabe s.r.l. 2000, Livorno

L. Luzzatto e R. Pompas “Il significato dei colori nelle civiltà antiche” Tascabili Bompiani, 2001