

DAL DISEGNO SOTTOSTANTE ALLA TECNICA PITTORICA:  
UN PERCORSO TRA LE OPERE ESAMINATE

Paola Artoni

L'osservazione ravvicinata di una selezione di dipinti conservati nel Museo di Castelvecchio ha offerto l'occasione per "fotografare" (non solamente in senso metaforico) la pittura a Verona nella seconda metà del Cinquecento.

Prima di addentrarci nel *corpus* veronesiano e farinatesco risulta quantomeno utile l'esame di un antefatto, ovvero la tela raffigurante *Tobia e l'arcangelo Raffaele* (cat. 5) di Antonio Badile III, un personaggio-chiave in quanto ritenuto maestro dello stesso Caliarì. Va detto che come la sua figura artistica ha segnato un punto di passaggio culturale, così anche la sua tecnica pittorica è da considerarsi di transizione (ad esempio la sensazione è che la pittura a olio sia stata stesa sopra una tempera grassa, mentre la preparazione della tela è sottile, brunastra e con un'imprimitura che, probabilmente, coincide con la preparazione stessa).<sup>1</sup> La pennellata, dai delicati esiti tonali, prevede dei passaggi ora a corpo (per definire il fogliame), ora a velature (per gli incarnati e il paesaggio sullo sfondo), ora a piccoli tocchi, quasi tratteggi (ad esempio per rendere l'effetto traslucido delle squame del pesce, cat. 5, fig. 1).<sup>2</sup> Anche per quanto riguarda il significativo *corpus* dei dipinti indagati di Paolo Veronese, là dove si sono verificate delle cadute della pellicola pittorica, è stato possibile ipotizzare come l'artista preparasse le tele con un'imprimitura colorata, piuttosto sottile (e si presume che la preparazione sia stata realizzata a gesso e colla con una successiva stesura di pigmento mescolato a olio), una cromia di base che, in un certo senso, potesse "aiutare" la stesura delle velature<sup>3</sup> e che conferma gli esiti delle analisi stratigrafiche compiute in occasione di restauri di altri dipinti veronesiani.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> MARINELLI in *Veronese e Verona* 1988, p. 287: «Qui il pittore sta ancora cercando una mediazione tra il tonalismo veneto e la nuova cultura della Maniera, in parallelo a quanto, con più energia, tentavano negli stessi anni Francesco Torbido e suo genero Battista Del Moro».

<sup>2</sup> La lettura all'IR non ha dato l'esito sperato per quanto riguarda la ricerca del monogramma «AB», documentato in foto d'epoca e rimosso le corso di vecchi restauri in quanto ritenuto non originale, ma ha reso leggibile un disegno sottostante sottile, tracciato a pennello, destinato a definire le anatomie, il delicato volto dell'angelo e il morbido viso di Tobia. Tra i cambiamenti in corso d'opera sono evidenti quelli relativi alla posizione del braccio e della mano, puntati verso l'alto (fig. 6, pag. 23), e dell'ala sinistra dell'arcangelo, come pure alcuni dettagli di una delle gambe di Tobia. Si percepisce un'antica presenza di una pastiglia dorata che un tempo doveva completare la spilla di Raffaele mentre si intuisce l'applicazione di oro a conchiglia sulla bordura del manto e sull'aureola dello stesso arcangelo.

<sup>3</sup> La preparazione è pigmentata, di spessore medio nel caso della *Pala Bevilacqua Lazise* (cat. 3); di colore bruno-rossastro per le *Storie di Ester* (cat. 2), bruno-giallastra per la *Deposizione* ritenuta autografa (cat. 1) e per la *Deposizione con monaca* (cat. 4) assegnata alla bottega.

<sup>4</sup> Ad esempio nella relazione di restauro dello *Sposalizio di santa Caterina* (DEL SERRA in *Veronese e Verona* 1988, pp. 161-164) si segnala una «pittura d'impasto oleoso. Mestica rosso scuro relativamente sottile. Disegno chiaroscuro a grandi pennellate brune, primo gradino alla pittura vera e propria, che inizia con forti corporosità ed è

Le riprese macrofotografiche e gli scatti realizzati a luce radente e, talvolta, in transilluminazione, hanno poi messo in evidenza una tecnica pittorica dal temperamento vigoroso, attenta alle vibrazioni luministiche e alla definizione delle sensazioni tattili delle stoffe fruscianti. Le stesure della pittura a olio sono coprenti, talvolta più marcate, a evidenziare i punti luminosi. Una sinfonia compositiva come quella della *Pala Bevilacqua Lazise* (cat. 3), pur sofferente e defraudata dagli squilibri dei passaggi tonali, evidenzia come la tecnica di Calvi prededesse una complessiva stesura compatta del colore, con tracce più nervose realizzate con velature trasparenti e sottili per definire i cieli increspanti di nubi e con rialzi di pennellate stese a corpo per la resa delle vesti dei personaggi, con quel gusto per il cangiamento delle stoffe che si ritrova nelle *Storie di Ester* (cat. 2) e nelle due *Deposizioni* (cat. 1 e cat. 4) di Castelveccchio e che nella fase veneziana avrà il suo punto di massimo splendore.

Le tecniche di indagine diagnostica per immagine che hanno visto l'impiego dell'infrarosso sono state ricche di sorprese, non tanto per quanto riguarda il disegno sottostante che non risulta individuabile per la *Pala Bevilacqua Lazise* mentre per le *Storie di Ester* appare piuttosto flebile, steso a pennello, liquido e probabilmente carbonioso, più marcato nella definizione dei dettagli delle architetture<sup>5</sup>, mentre i personaggi secondari non presentano tracce di *underdrawing* in quanto probabilmente delineati direttamente con la pittura. Nel caso poi della *Deposizione con monaca* il disegno è solo parzialmente visibile, specie lungo i profili del Cristo, ma i contorni sono rinforzati, forse con l'impugnatura del pennello, come se gli allievi avessero ripreso un modello fornito dal Maestro<sup>6</sup>; quanto per lo svelamento dei cambiamenti di elaborazione in corso d'opera. Nel caso della *Pala Bevilacqua Lazise* l'analisi di tali revisioni diventa l'occasione per riflettere sull'interdipendenza del dipinto con il disegno

---

chiusa con mezzi corpi, semivelature, ed anche con l'abbondante uso di trasparenti scuri, compreso il verderame»). Per altri confronti si rimanda a RIOUX in *Les Nocces de Cana de Veronese* 1992, pp. 131-132 dove si specifica che la preparazione della *Nozze di Cana* del Louvre è differenziata per zone: «Dans le ciel et les éléments d'architecture de couleur claire qui l'encadrent, la couche picturale est plus mince et plus usée que dans le reste du tableau et par fois lacunaire». L'analisi di sezioni stratigrafiche ha chiarito che «cette préparation a une composition comparable à celle des gessos habituellement utilisés par les peintres italiens plus anciens, mais présente un aspect plus sombre dans certaines parties du tableau [...] L'hétérogénéité de la couleur selon sa localisation sur le tableaux s'explique par des grandes variations de la concentration relative du gypse et de la colle, qui est le constituant prédominant dans bien des cas»). In PENNY, SPRING 1995, pp. 6-7 si ritrova un'ulteriore annotazione per la tela *Conversione della Maddalena* della National Gallery londinese: «The canvas has been prepared with a thin white ground just sufficient to fill the interstices of the canvas. The ground consists of gypsum (the dihydrate form of calcium sulphate) bound in glue, as usually found in the grounds of paintings in the Veneto at this time [...]. Covering the gesso is a thin pinkish-grey imprimatura containing mainly lead white, a little black and some reddish-brown umber».

<sup>5</sup> Come accade nella *Famiglia di Dario* della National Gallery di Londra: «has extensive underdrawing in wood charcoal for the architectural background» (*Underdrawings in Renaissance Paintings* 2002, p. 33).

<sup>6</sup> Ad esempio nel disegno preparatorio delle *Nozze di Cana* del Louvre si ritrova: «Un mince alignement de grains de pigment noir par fois mêlés d'un peu d'ocre rouge est observé sur quelques coupes de peinture à la surface de la préparation. Cet aspect peut correspondre à la trace d'un dessin noir ou brun. Dans cette hypothèse, le mélange pigmentaire semble inique une exécution au pinceau, car un mélange intime des pigment rouge et noir ne pourrait être obtenu par des tracés successifs de pierre noire et de sanguine. Cette remarque est en accord avec les indications de Boschini, qui rapporte que Véronèse réalisait au pinceau la mise en place de l'ensemble de sa composition» (RIOUX in *Les Nocces de Cana de Veronese* 1992, p. 133). Lo stesso accade nella tela *Conversione della Maddalena* della National Gallery di Londra: «No underdrawing in charcoal or black paint is visible either at the surface or in infra-red photographs, although this does not prove that it is absent» (PENNY, SPRING 1995, p. 7).



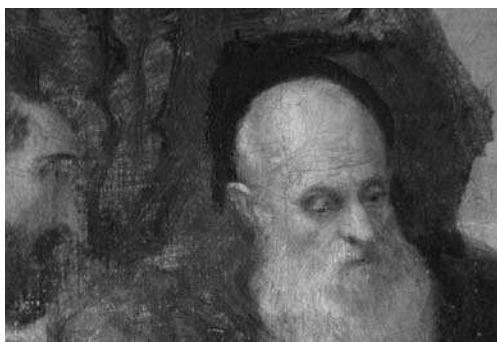
1-2. Paolo Veronese, Pala Bevilacqua Lazise (cat. 3), dettagli in riflettografia IR.

preparatorio della collezione Chatsworth e con il bozzetto ad olio degli Uffizi<sup>7</sup>. Giunge in aiuto la radiografia eseguita nel 1979 in occasione del restauro (e documentata in *Veronese e Verona* 1988, p. 190, fig. 3) nella quale si rilevano le modificazioni che hanno interessato la figura del Battista nel braccio che regge la croce (ovvero, in origine, la mano era spostata verso il santo vescovo, fig. 2, come, del resto, è testimoniato nel bozzetto) e nel ginocchio destro che, nella prima versione, non era a terra ma sollevato. Tra gli altri cambiamenti in corso d'opera si ricordano inoltre le figure emerse nell'analisi all'IR in una delle scene delle *Storie di Ester* (ovvero nell'episodio della *Punizione degli Eunuchi*) dove, inizialmente, nel corteo erano previsti dei personaggi (dei quali è leggibile un leggero disegno, di puro contorno) poi non effettivamente realizzati; lo spostamento dell'uomo barbuto nella *Deposizione di Cristo* (fig. 5) per scoprire, infine, come nella prima versione della *Deposizione con monaca*, san Giovanni non indossasse il mantello (cat. 4, fig. 1).

Un secondo nucleo di grande importanza è quello rappresentato dai dipinti di Paolo Farinati, in merito al quale le analisi hanno consentito di evidenziare l'adozione di una tecnica pittorica a risparmio, che prevedeva la stesura di uno strato di colore scuro da cui l'artista potesse partire per poi schiarire le luci e scurire le ombre, con velature più o meno coprenti (come nel *Cristo presentato al popolo* (cat. 8), nel *Ritratto femminile* e in quello di Cartolari (cat. 11 e cat. 12) e pure nei *Santi Taddeo e Francesco di Paola*, cat. 10), talvolta con pennellate più materiche e corpose per le zone più luminose (ad esempio per la vegetazione di *Matilde di Canossa*, cat. 9 figg. 3-5). Una tecnica che ha accentuato i diffusi ingrignimenti della pellicola pittorica, in particolare lo scurimento dei verdi verso il bruno e degli azzurri – spesso smaltini alterati da processi di decolorazione, come si spiega nel saggio che segue – verso i grigi. Tale modalità, unita a un utilizzo di una preparazione magra, ha causato frequentemente una scarsa adesione con i successivi strati pittorici (anche per questo si desume che si possa essere in presenza di una mistica a base oleosa di colore bruno-rossastro).

Per quanto riguarda il disegno sottostante l'esame riflettografico ha svelato che, in alcuni casi, si tratta di un *ductus* largo e fluido, il che presuppone la presenza di un *medium* liquido steso

<sup>7</sup> Si tratta di un olio su carta montato su tela conservato agli Uffizi (inv. 1890, n. 1316) pubblicato in MARINELLI 2000a, pp. 37-38, con bibliografia precedente.



3-5. Paolo Veronese, *Deposizione di Cristo* (cat. 1),  
dettagli in riflettografia IR.

a pennello (come nel *Cristo mostrato al popolo* e nel più tardo dipinto con i *Santi Taddeo e Francesco di Paola*, dove però, nel primo caso, alcuni passaggi presentano tratti più sottili e nervosi),<sup>8</sup> mentre in altri casi è riscontrabile una situazione mista come quella del *Ritratto di Paolo Cartolari* (ovvero tratti brevi e precisi come nell'occhio destro, forse delineati a carboncino o a spolvero utilizzando cartoni di riporto e altri eseguiti probabilmente a pennello con esiti più morbidi, come nel caso dell'architettura del fondo e della definizione della parte destra del volto).

Le indagini all'infrarosso hanno anche permesso di svelare una firma di Paolo Farinati: la caratteristica chiocciola, in forma di lumaca, era infatti celata sotto le velature brune di un masso nella tela dei *Santi Taddeo e Francesco di Paola* (fig. 8). Le indagini all'IR hanno inoltre messo in luce alcuni significativi cambiamenti in corso d'opera nel *Cristo mostrato al popolo*: grazie all'esame eseguito sia con fotocamera sia con telecamera MCT (e che è andato a completare le indagini radiografiche eseguite in occasione del restauro del 1988 ma non pubblicate), sulla destra è infatti risultata leggibile una balconata con la prima collocazione del gran sacerdote e altre figurette, laddove ora è visibile un arco sostenuto da colonne scanalate (cat. 8, fig. 2). Il ripensamento è stato messo in relazione con l'influenza di Veronese su Farinati, soprattutto nella ricerca di simmetria tra i gruppi dei personaggi che compaiono sulla scena<sup>9</sup>. Il confronto con lo studio preparatorio (conservato a Londra in collezione privata) realizzato a matita nera, acquerello bruno e rialzato a biacca ha messo in evidenza come, nel progetto iniziale, sulla destra comparisse Pilato, al di sopra di una scalinata e con un fondale drappeggiato; ovvero come nella prima idea questa parte fosse ancora differente rispetto al disegno sottostante alla tela in questione indagata in riflettografia.

<sup>8</sup> Nel *Ritratto femminile* è invece rilevabile un tratto sottile e carbonioso utilizzato per delineare il viso e le mani, mentre non è stato possibile rilevare il disegno sottostante nel dipinto raffigurante *Matilde di Canossa*.

<sup>9</sup> Influenza che è comunque già confermata dal fatto che Farinati abbia ripreso il Cristo e la figura che si sporge a sinistra dalle ante dell'organo di San Sebastiano di Venezia dipinte dal Caliari.



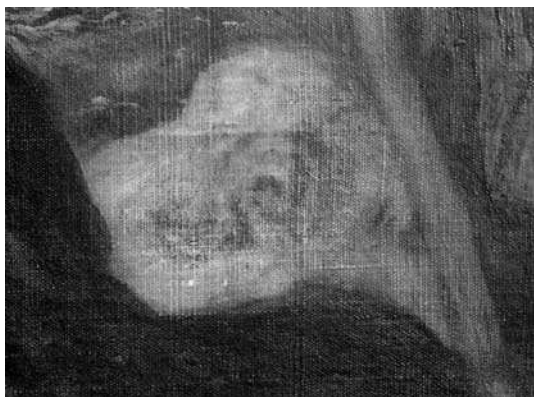
6. Antonio Badile III, *Tobia e l'arcangelo Raffaele* (cat. 5), dettaglio in riflettografia IR.

7. Paolo Farinati, *I santi Taddeo e Francesco di Paola* (cat. 10), dettaglio in riflettografia IR.

Anche la ritrattistica farinatesca, esaminata all'IR, ha evidenziato i cambiamenti in corso d'opera relativi ai dettagli degli abiti, forse sulla scia di un cambiamento della moda del tempo: nel *Ritratto di Paolo Cartolari* sono state modificate le croci, sia quella metallica appesa al collare (che, in origine, era stata disegnata senza le punte), sia quella che decora il manto (cat. 12, figg. 3-4), mentre sotto la gorgiera si è rivelato un colletto (forse *pendant* dei polsini); nel *Ritratto femminile* l'indagine ha invece rivelato che, nella prima versione, non era stata prevista la pelliccia e che l'autore aveva accuratamente dipinto la manica destra (cat. 11, fig. 4)<sup>10</sup>. In questo secondo dipinto il tratto disegnativo appare però meno fluido, più secco e incisivo, probabilmente segno di un primitivo abbozzo: elementi interessanti che non collimano con il *Ritratto di Paolo Cartolari*, dove invece non risulta traccia significativa del disegno sottostante. A proposito della ritrattistica giova confrontare i due ritratti farinateschi con i due assegnati a Domenico Brusasorci, ovvero la *Testa di vescovo* e la *Testa di prelado* (cat. 6 e cat. 7). Realizzati su una mestica rossastra, questi ultimi presentano una stesura pittorica corposa e coprente, nel primo caso con alcuni passaggi realizzati a velature (ad esempio il cinabro steso sulle guance), nel secondo caso con l'uso del colore coprente per l'incarnato e con i segni delle setole del pennello per i rialzi in bianco del colletto e della veste (la sensazione è che il colore sia stato steso a corpo su una base già asciutta). Per la *Testa di vescovo* l'indagine all'IR ha permesso di leggere un disegno realizzato con un *medium* secco (quasi sicuramente carboncino), delineato a definire il contorno e le zone d'ombra del soggetto; a differenza del *Ritratto*

<sup>10</sup> La riflettografia ha inoltre mostrato la presenza di una zona scura in prossimità della linea di contorno del viso e sulla sommità del capo, da interpretarsi probabilmente come un ripensamento autografo. Un'altra variazione è visibile nel braccio adagiato in grembo: l'esame IR evidenzia il contorno della manica ribassato, indicazione di una probabile variazione nella struttura dell'intera figura.





8. Paolo Farinati, I santi Taddeo e Francesco di Paola (cat. 10), dettaglio del masso centrale in riflettografia IR.

9. Pittore veronese della metà del XVI secolo, Ritratto di Pase Guarienti (cat. 14), dettaglio del vessillo in riflettografia IR.

di prelado dove non è stato possibile rinvenire alcun disegno sottostante. Si può tracciare un collegamento con il *Ritratto virile* realizzato da Flacco (cat. 13), per il quale si ripresenta l'ipotesi di una mestica oleosa, sottile, bruno-rossastra e un'imprimatura probabilmente coincidente. La tecnica pittorica alterna, come consuetudine, passaggi realizzati ora a corpo, ora a velature, e per le zone in ombra degli incarnati l'autore si aiuta con il disegno sottostante. Per la veste sono stati definiti i contorni con il manico del pennello, il colore è steso a corpo e il gioco delle *nuance* alterna i neri e i grigi di una materia che, senza dubbio, doveva risultare rialzata nei bianchi del colletto e dei polsini, come pure del fazzoletto, altrettanto corposa per le lumeggiature della collana dorata (dettagli purtroppo non più apprezzabili in quanto appiattiti dalla foderatura). Il disegno visibile all'infrarosso è stato realizzato con un *medium* carbonioso, liquido e steso a pennello, a definire il volto e le mani<sup>11</sup>.

La ritrattistica di area veronese si è arricchita nel tempo di un tassello tanto prezioso quanto ancora avvolto dal mistero: ci riferiamo al *Ritratto di Pase Guarienti* che, nelle microcadute di calore, lascia affiorare a vista un'imprimatura bruna, utilizzata come base per le velature successive. La pittura è di per sé materica, con ulteriori tratteggi stesi a corpo che accentuano i punti di luce, soprattutto per gli elementi della sontuosa armatura. L'utilizzo dell'IR ha svelato un cambiamento in corso d'opera che ha interessato, oltre al piede destro e al basamento, il vessillo che, evidentemente, aveva un altro *ductus*, sia nella forma della banderuola sia nella definizione del motto (corrispondente a quello attuale, ma scritto con un andamento differente) e che, come accade nelle imprese costituite da anima (il motto), e corpo (la raffigurazione), si completava con un'impresa figurata (un tronco di quercia tagliato da cui spuntano dei germogli), successivamente celata (fig. 9). Impresa del tutto calzante con il motto latino «Nascuntur virgae e sico quandoque virentes» («Talvolta dal secco nascono rami verdeggianti»).

<sup>11</sup> Al contrario non sono da ritenere come elementi di un eventuale disegno alcune tracce che si evidenziano sullo sfondo, da considerarsi piuttosto come dovute all'indebolimento della pellicola pittorica. Grazie all'esame IR con rivelatore MCT è anche stato possibile meglio percepire la forma di un borsello stretto tra le mani dell'uomo.