

Tecnica di esecuzione di alcuni affreschi della Farnesina

Rosalia Varoli-Piazza

Volume 12, numéro 2, 1985

Proceedings of the Symposium on The Roman Tradition in Wall Decoration, Palazzo Cardelli, Rome, 7-9 June 1984
Comptes Rendus du Symposium sur La tradition romaine dans la décoration murale, Palazzo Cardelli, Rome, 7-9 juin 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1073664ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1073664ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Varoli-Piazza, R. (1985). Tecnica di esecuzione di alcuni affreschi della Farnesina. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 12(2), 154-160. <https://doi.org/10.7202/1073664ar>

Résumé de l'article

Le programme de restauration de la décoration murale de la Villa Farnésine, actuellement en cours sous la direction de l'Istituto Centrale del Restauro, nous révèle plusieurs aspects techniques de la fabrication de fresques pendant la Renaissance. En particulier, les travaux dans la Sala delle Prospettive, entrepris entre 1976 et 1983, ont permis l'étude approfondie de la décoration murale à Rome à cette époque. L'analyse chimique de l'*intonaco* et la reconstruction détaillée des *giornate* ont permis aux restaurateurs de reconsidérer les méthodes de fabrication de ces fresques. Suite à un examen de leur surface, qui a révélé parfois l'utilisation des *cartoni* et *spolveri*, ils ont également pu reconstituer le processus exact de la création de ces peintures. D'autre part, seuls les *spolveri* ont été utilisés dans les fresques *grottesche* des quatorze pilastres de la Sala della Galatea. Onze pilastres dans cette salle restent à nettoyer : ces travaux doivent commencer en 1985. Une fois terminées, ces restaurations éclaireront la nature exacte d'un cycle de fresques du début du 16^e siècle et ses « restaurations » du 19^e siècle. Les renseignements ainsi recueillis pourront être appliqués aux travaux dans la Loggia di Psiche, prévus également pour 1985.

Tecnica di esecuzione di alcuni affreschi della Farnesina

ROSALIA VAROLI-PIAZZA

Istituto Centrale del Restauro, Roma

ABSTRACT The epochal restoration of the entire interior decoration of the Villa Farnesina, which is currently underway by the Istituto Centrale del Restauro, is revealing the identification of a rich variety of technical issues. Specifically, the campaign in the Sala delle Prospettive, undertaken between 1976 and 1983, focuses on several new matters relating to the Renaissance tradition of Roman fresco painting. Chemical analysis of the *intonaco* coupled with the detailed reconstruction of the *giornate* results in a fascinating reevaluation of the frescoes themselves relating to their manufacture. The inspection of the surfaces reveals the exact manner in which the frescoes were constructed, making use of *cartoni* and *spolveri*, or on occasion of no final preparatory drawings at all. Secondly, the restoration of 14 pilasters *a grottesche* in the Sala della Galatea clearly demonstrates the exclusive use of *spolveri*. The remaining 11 pilasters will be cleaned in 1985. Once this campaign in the room is completed, then the exact nature of this early 16th-century cycle, with its 19th-century 'restorations,' will be identifiable, and will subsequently be integrated with the restoration of the Loggia di Psiche, which will commence in 1985.

RÉSUMÉ Le programme de restauration de la décoration murale de la Villa Farnésine, actuellement en cours sous la direction de l'Istituto Centrale del Restauro, nous révèle plusieurs aspects techniques de la fabrication de fresques pendant la Renaissance. En particulier, les travaux dans la Sala delle Prospettive, entrepris entre 1976 et 1983, ont permis l'étude approfondie de la décoration murale à Rome à cette époque. L'analyse chimique de l'*intonaco* et la reconstruction détaillée des *giornate* ont permis aux restaurateurs de reconsidérer les méthodes de fabrication de ces fresques. Suite à un examen de leur surface, qui a révélé parfois l'utilisation des *cartoni* et *spolveri*, ils ont également pu reconstituer le processus exact de la création de ces peintures. D'autre part, seuls les *spolveri* ont été utilisés dans les fresques *a grottesche* des quatorze pilastres de la Sala della Galatea. Onze pilastres dans cette salle restent à nettoyer: ces travaux doivent commencer en 1985. Une fois terminées, ces restaurations éclaireront la nature exacte d'un cycle de fresques du début du 16^e siècle et ses « restaurations » du 19^e siècle. Les renseignements ainsi recueillis pourront être appliqués aux travaux dans la Loggia di Psiche, prévus également pour 1985.

In occasione delle operazioni condotte dall'Istituto Centrale del Restauro in questa Sala della Farnesina in Roma, dall'ottobre 1976 al novembre 1983, si è avuto modo di eseguire alcune analisi e formulare notazioni che crediamo possano contribuire agli studi sulla tradizione romana della pittura murale¹. Due i dati tecnici più importanti emersi: è stata stabilita la natura di alcuni « inclusi » nella composizione degli intonaci, ed è stato individuato un modo particolare di preparazione all'esecuzione pittorica, finora non riscontrato altrove, che abbiamo denominato *pseudo-spolvero*.

Per quanto riguarda la natura dei grossi « inclusi » (Fig. 1) presenti nell'intonaco, le analisi eseguite al S.E.M. (Fig. 2-3) hanno permesso di identificare la loro natura². Essi sono cioè di origine minerale e la loro provenienza è con tutta probabilità una vena di materiale pozzolanico: data la loro estesa vascolarizzazione hanno la funzione di produrre un effetto ritardante. La scelta di materiale pozzolanico da parte di Peruzzi, riscontrata peraltro anche altrove³, sembra tutt'altro che casuale. Dovendo egli affrescare infatti ampi tratti di pareti con finte colonne e finte pilastri, una pittura cioè che non richiedeva una

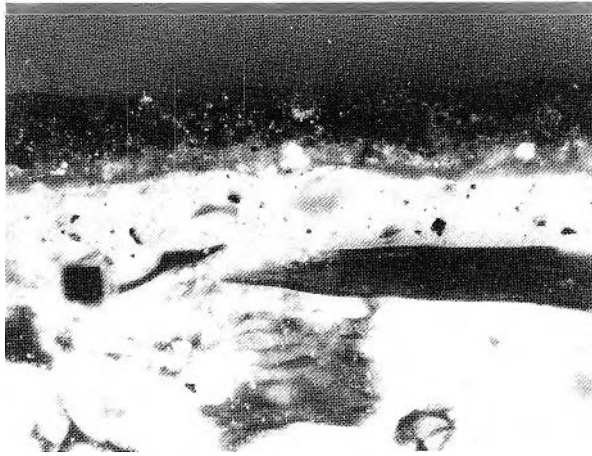


FIGURA 1. Sala delle Prospettive, parete ovest. Camp. 5, sez. 2936/5 con grossi inclusi (Foto: Istituto Centrale del Restauro, Roma).

esecuzione eccessivamente minuziosa, penso a una divisione in *pontate*. L'effetto della pozzolana si confaceva pienamente a questa scelta perché, con il suo effetto ritardante, dava la possibilità di eseguire, in tempo utile, vari spezzoni di colonne e pilastri all'interno della stessa *pontata* (Fig. 1). Nelle zone dove l'esecuzione richiedeva tempi più lunghi data la complessità del soggetto, ad esempio i capitelli o i paesaggi, si sono invece riscontrate delle *giornate*, sempre all'interno della stessa *pontata*, oppure degli impercettibili dislivelli di malta, dei quali peraltro non sempre si riesce ad individuare con sicurezza la fine e l'inizio, e che abbiamo chiamato *probabiligiornate*.

Inoltre la presenza di polvere di marmo nell'intonaco¹ ne spiega da un lato la compattezza e la livigatezza delle superfici, e dall'altro l'assenza dello strato finale di calce che serviva anch'esso per ottenere una superficie uniforme e continua. L'uso di unire la polvere di marmo agli strati finali dell'intonaco è raccomandata da Vitruvio, e questo ci dimostra ancora una volta come gli artisti rinascimentali volessero far rivivere il mondo degli antichi non solo attraverso le loro immagini ma anche per mezzo dei procedimenti tecnici usati per produrre tali immagini. È noto infatti come Peruzzi per bocca del Serlio raccomandasse che fosse «da seguire le vestigie degli antichi Romani²», e come lui stesso fosse così bravo nel seguirle al punto da divenire famoso per la sua abilità nel «contraffarre» i bassorilievi e gli affreschi antichi.

1 I lavori sono stati eseguiti dai restauratori-capo dell'Istituto Centrale del Restauro, Aldo Angelini e Nerina Neri Angelini; la maggior parte delle indagini chimiche e dei controlli fisici sono stati pubblicati nel catalogo della mostra didattica allestita poco prima delle fasi conclusive, proprio per render conto dello stato di avanzamento dei lavori: *La Sala delle Prospettive. Storia e Restauro*, Roma, Villa La Farnesina, 1981, a cura della scrivente.

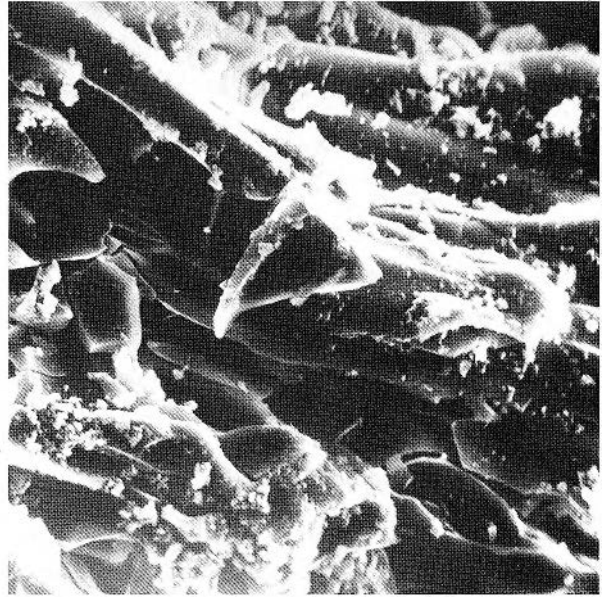


FIGURA 2. Sala delle Prospettive, parete ovest. Microfotografia al s.e.m., 600x. Cristalli di feldspati alcalini nell'inclusi (Foto: I.C.R., Roma).



FIGURA 3. Sala delle Prospettive, parete ovest. Microfotografia al s.e.m., 600x. Struttura vascolarizzata dell'incluso (Foto: I.C.R., Roma).

2 Costantino Meucci, in *La Sala delle Prospettive*, 31-33.
 3 Includi di pozzolana sono stati trovati anche nell'intonaco del Salone Riario, nell'episcopio di Ostia, cfr. Michel Cordaro, «Indagine sulla tecnica di esecuzione dei dipinti cinquecenteschi», in *Quaderni di Palazzo Venezia*, 1 (1981), 53.
 4 Giuseppina Vighiano, in *La Sala delle Prospettive*, 31-33.
 5 Sebastiano Serlio, *Regole Generali di Architettura* (Venezia, [1537], 1619), I, IV, cap. XI, fol. 192r.

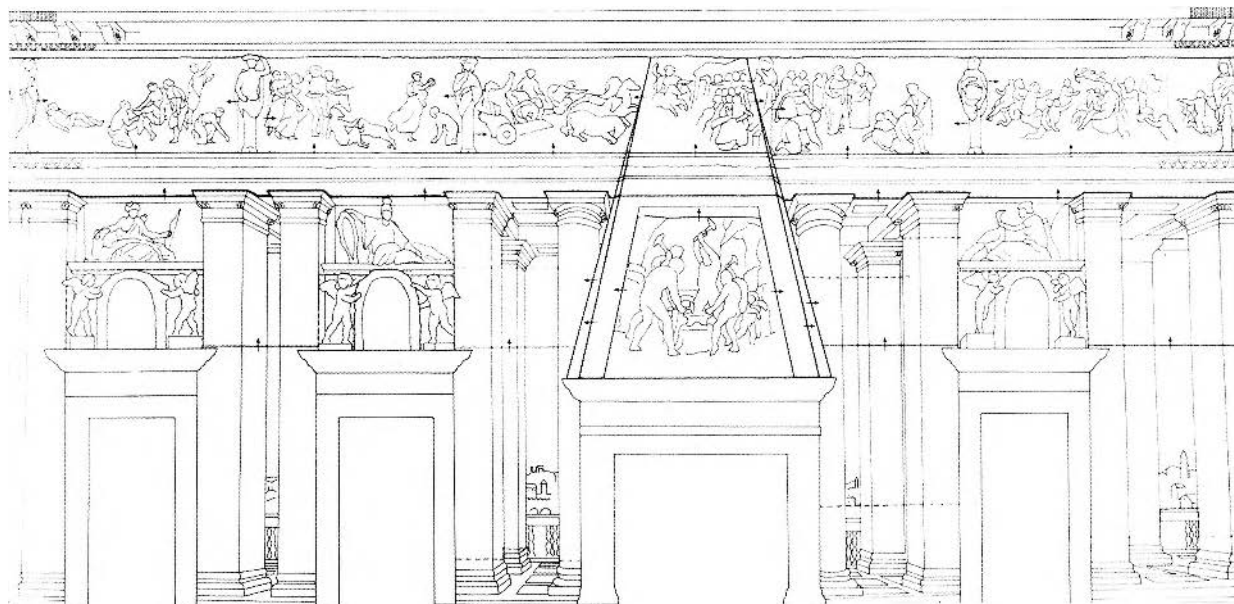


FIGURA 4. Grafico della parete ovest (eseguito da M.A. Gorini e F. Sacco). ↑ : pontate; → : giornate; ----- : probabili-giornate (Foto: I.C.R., Roma).

Il fregio con episodi mitologici è stato eseguito secondo il metodo delle *giornate*: spesso ad ogni episodio ne corrisponde una, talvolta due (Fig. 4). Il tentativo di distinguere i vari artisti, che operarono molto probabilmente sotto la guida del Peruzzi, facendo coincidere le loro peculiarità formali con elementi di tecnica di esecuzione, è stato oggetto di una mia relazione⁶. Il punto di partenza era stato l'osservazione del riquadro di *Apollo tra satiri* che a tutta prima sembrava presentare numerose tracce di *spolvero*. Ma ad un'analisi più accurata si poteva notare come i punti che contornavano le figure risultavano impressi con uno strumento appuntito nell'intonaco ancora fresco (Fig. 5). Questo modo peculiare di trasferire il disegno preparatorio, denominato *pseudo-spolvero*, è stato riscontrato solo in tutte le figure del riquadro succitato e in alcune dell'episodio di *Pan e Siringa* (Fig. 6): nello stesso Pan, nei due pastori alla sua sinistra e nella divinità fluviale in alto a destra. Ma l'impiego in quest'ultimo riquadro di moduli formali piuttosto diversi da quelli di *Apollo tra satiri* un'esecuzione ed un uso del colore molto semplificati, mi facevano escludere la possibilità di individuare in un'unica persona l'autore delle due scene. Che lo *pseudo-spolvero* non fosse una bizzarria di uno o più artisti legati alla bottega del Peruzzi, me lo confermarono vari colleghi ai quali avevo sottoposto il quesito: essi l'avevano riscontrato talvolta in brevi tratti o in zone marginali⁷. Era dunque una tecnica poco praticata? e per quali motive? e come veniva adoperata?



FIGURA 5. *Apollo tra satiri*. Part. a luce radente: pseudo-spolvero, cartone, incisione diretta (Foto: I.C.R., Roma).

6 Rosalia Varoli-Piazza, «Il fregio della Sala delle Prospettive: un'ipotesi per la bottega del Peruzzi», Convegno dell'Accademia dei Lincei, *Baldassarre Peruzzi: Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Roma-Siena, 20-30 ottobre 1981 (Atti in corso di stampa).

7 Gianluigi Colalucci me lo indicò nei chiaroscuri dello zocco-

lo della Stanza della Segnatura in Vaticano; Giovanna Martellotti e le sue colleghe della Cooperativa Beni Culturali, lo individuaronο negli affreschi della Sala dei Capitani di Tommaso Laureti nel Palazzo dei Conservatori in Roma, e ne fecero oggetto di riflessioni nella loro relazione tecnica sul restauro effettuato.



FIGURA 6. *Pan e Siringa* (Foto: I.C.R., Roma).

Oppure si potrebbe ipotizzare con maggiore probabilità, come mi hanno suggerito i suddetti colleghi, che fosse semplicemente il cartone preparato per lo *spolvero* che, appoggiato sull'intonaco ancora troppo fresco, vi lasciava l'impronta dei fori praticati nel cartone stesso? Ma allora perché alcune figure si ed altre no all'interno di una stessa *giornata*, come ad esempio nel riquadro di *Pan e Siringa*? Oppure perché solo in parti di importanza secondaria come hanno riscontrato i colleghi? E perché le fonti non ne parlano? Inoltre, il pittore di *Apollo tra satiri* fa anche uso, nelle immediate vicinanze, anche se solo per pochi centimetri, del *cartone* e dell'*incisione diretta* (Fig. 5). A questo punto credo che solo una casistica più ampia possa aiutarci nella definizione del problema ed eventualmente, prima ancora, nell'individuazione dei quesiti.

Un altro aspetto emerso dall'analisi accurata della tecnica di esecuzione del fregio mi ha indotto a distinguere un uso particolare del *cartone*, non in riferimento al tipo di impronta lasciata sull'intonaco, che può essere più o meno spessa, più o meno profonda semplicemente a seconda dello strumento adoperato. Ho infatti riscontrato un atteggiamento diverso da parte dei pittori di fronte alle tracce lasciate dal *cartone* sull'intonaco fresco: cioè, colui che altrove ho chiamato convenzionalmente pittore «A» guarda alle linee del *cartone* come a dei limiti da rispettare e ciò lo costringe ad una minore invenzione e spontaneità di esecuzione. Di contro, il pittore «B» sente le tracce del *cartone* come mera indicazione e spesso non le rispetta, anche se per alcuni centimetri; a volte non usa neppure né *cartone* né *spolvero*, con il risultato di una pittura più immediata e meno costruita (Fig. 7). Se ne deve concludere che, nell'ambito della bottega del Peruzzi, non esistevano tra i

membri funzioni o specializzazioni troppo rigide. Non c'è infatti un «pittore delle erme», anche se queste vengono quasi sempre eseguite ciascuna in una singola *giornata* e tutte sovrapposte ai riquadri contigui; spesso è l'autore della scena accanto che dipinge anche l'erma, come abbiamo appena visto nella parte destra del *Diluvio universale*. Non si può dire neppure che ci sia un «pittore di figure di sfondo» anche se i soggetti sono simili in vari riquadri: barche, figurine di pastori ecc. Le distinzioni di tecnica di esecuzione e di stile che ho riscontrato in questo fregio mi hanno condotto alla conclusione che molto probabilmente Peruzzi ha fornito le indicazioni di massima, dato anche il risultato piuttosto omogeneo dell'insieme, ma che i vari artisti hanno potuto esprimersi in modo personale all'interno comunque di una medesima area culturale⁸.

La decorazione a grottesche dei 14 pilastri della Sala della Galatea⁹ non viene mai citata dalle fonti mentre tutta la storiografia più recente le attribuisce a Giovan Paolo Marescotti e le data al 1650, fidandosi della scritta che appare in alto sulla parasta a sinistra della Galatea. Come ho invece recentemente dimostrato, questi affreschi sono stati eseguiti entro il 1511, poi restaurati dal Marescotti che vi appose firma e data, ed infine ridipinti a tempera al tempo del duca di

8 Ho individuato almeno cinque artisti: il pittore di Selene ed Endimione, il pittore di Apollo tra satiri, il pittore «A» e il pittore «B» che spesso lavorarono in equipe nello stesso riquadro, e il pittore «C».

9 I.C.R. ha eseguito il restauro del soffitto della Loggia di Galatea, del Polifemo, della Galatea e delle paraste contigue, nel 1970-72, cfr. Almamaria Mignosi Tantillo, «Restauro alla Farnesina», in *Bollettino d'Arte*, 1 (1972), 33-43.

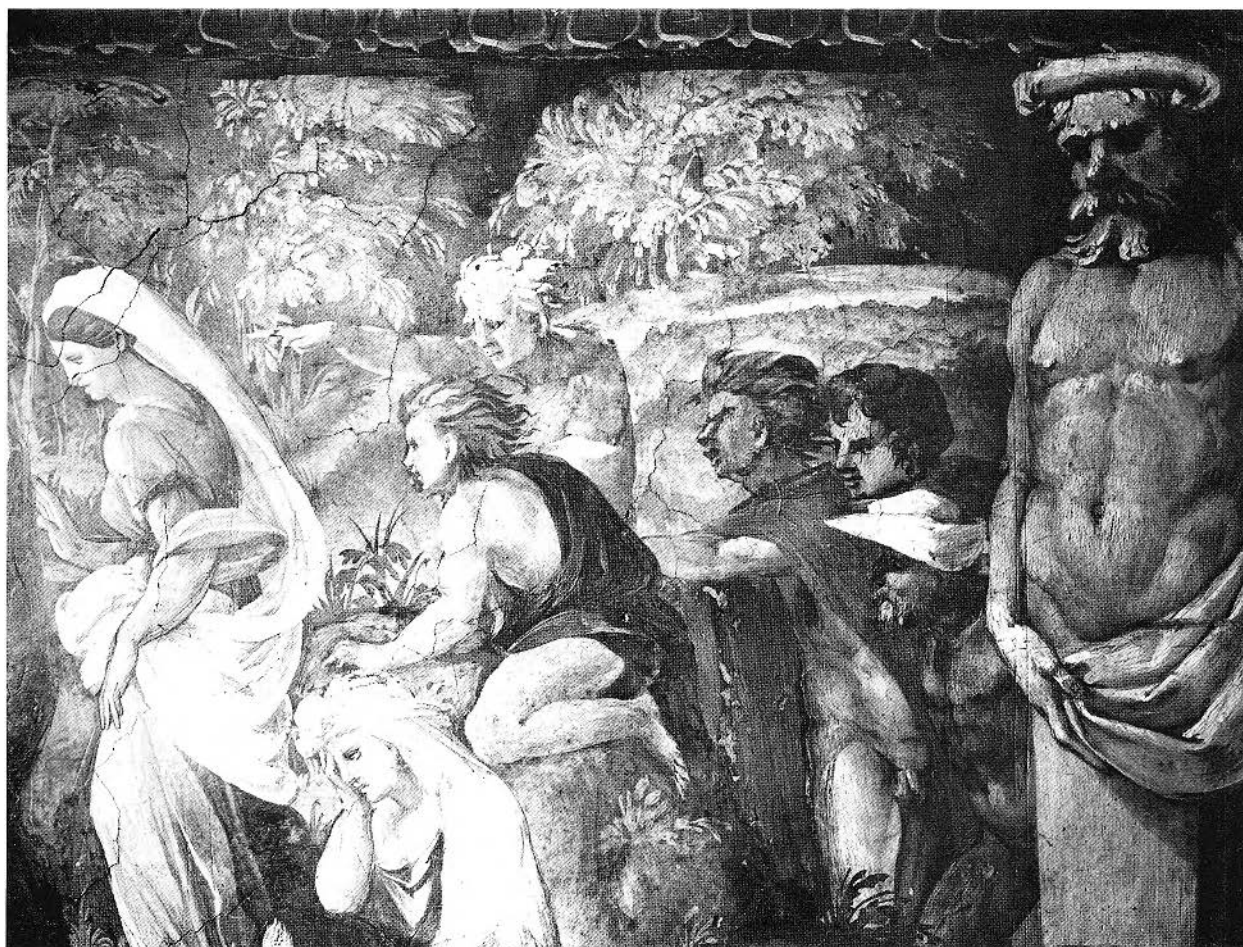


FIGURA 7. *Deluvio universale*. Part. destro ed erma. Pittore «A»: due figure femminili (cartone). Pittore «B»: cinque figure maschili ed erma (senza cartone e senza spolvero) (Foto: I.C.R., Roma).

Ripalda nel 1863-66¹⁰. Il 1511 concerne certamente le sei paraste del lato di *Polifemo e Galatea*, le due centrali dei lati corti, e probabilmente anche le altre due angolari. Per quanto riguarda invece le mamenti quattro verso il giardino, esse sembrerebbero eseguite interamente nel XIX secolo, sia per i dati stilistici che per quelli tecnici. Qui è stato infatti usato esclusivamente lo spolvero, mentre nelle altre vi sono tracce evidenti di cartone e, solo in alcune parti, anche di spolvero (Fig. 8-9). L'intervento che sarà condotto dall'Istituto Centrale del Restauro nei primi mesi del 1985 sulle undici paraste non ancora restaurate dovrebbe sciogliere ogni riserva. Tralascio di soffermarmi sulle considerazioni prettamente storico-artistiche attribuite da me sostenute, e cioè che anche le paraste decorate a grottesche furono pro-

gettate da Peruzzi e probabilmente eseguite da Beccafumi, e mi soffermo ora solo sulle notazioni tecniche. Poiché è chiaramente visibile a tutt'oggi, nonostante le traversie subite ed i molti restauri sofferti, il «colletto» che l'intonaco della *Galatea* forma a ridosso delle paraste (Fig. 10), ne possiamo dedurre che i pilastri furono intonacati e dipinti prima, e che dopo fu steso l'intonaco della *Galatea*. Se questo dato non può aiutarci nella datazione dell'affresco di Raffaello, e comunque un elemento determinante nella sequenza delle decorazioni delle Logge. La datazione delle paraste al secolo XVI è inoltre confermata dalle molteplici scritte rinvenute (ad esempio quella del 1577 e quella del 1619¹¹), alcune delle quali tracciate sull'azzurro di fondo; e poiché le sezioni stratigrafiche hanno confermato¹² che l'azzurro è originale e non di ridipintura, dobbiamo concludere che neppure esso appartiene al Marescotti. Alcune date e firme sono posteriori al 1650, molte potrebbero essere quelle di giovani artisti che venivano ad ammirare o copiare Raffaello. Non si trovano invece scritte sui pilastri tuttora ridipinti a tempera: da ciò ne deduciamo che tale ridipintura fu commissionata

10 Rosalia Varoli-Piazza, «Peruzzi e Beccafumi alla Farnesina», in *Quaderni di Palazzo Venezia*, 1 (1981), 57-68.

11 Varoli-Piazza, «Peruzzi...», fig. 15-16.

12 Le sezioni stratigrafiche sono state effettuate ed osservate dai tecnici dell'I.C.R.: A. Angelini, A. Giralico, P. Gusso, G. Vigliano. Le relative schede sono consultabili presso l'Archivio dell'Istituto.

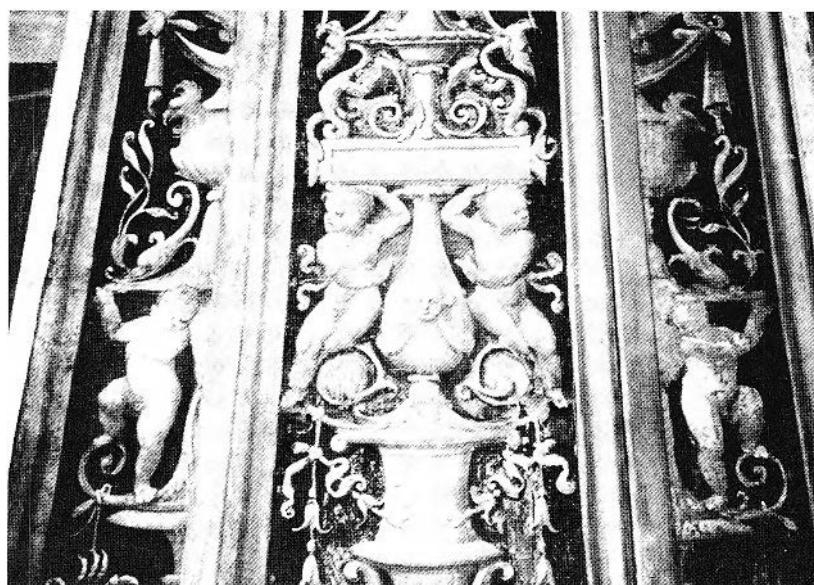


FIGURA 8. Loggia di Galatea. Parasta lato ovest, sec. XVI.

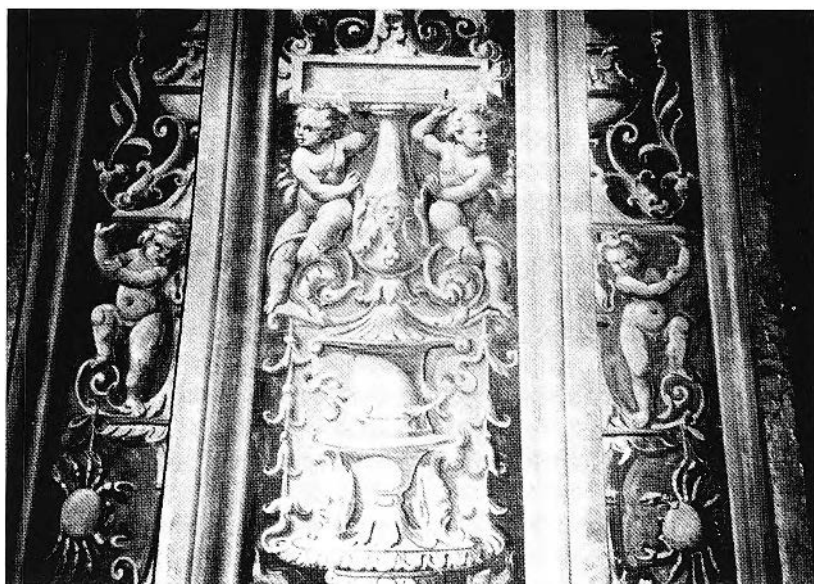


FIGURA 9. Loggia di Galatea. Parasta lato est, sec. XIX.

nell'ambito dei radicali lavori di restauro intrapresi dal duca di Ripalda su tutta la villa tra il 1863 et il 1866. In seguito la Farnesina infatti non fu più abbandonata, ma fu sempre abitata e quindi ben custodita.

Dobbiamo concludere che per ora non sappiamo in che cosa di preciso sia consistito l'intervento del Marescotti: certamente bisogna escluderlo nella ridipintura a tempera di gran parte della Loggia, compreso il *Polifemo*¹³, che è del XIX secolo, come pure nella riapplicazione dell'azzurro dei fondi delle paraste. Precedentemente era plausibile ipotizzare

che quest'ultima operazione fosse stata eseguita dal Marescotti per analogia con l'adiacente Loggia di Psiche che, essendo rimasta «per cento quaranta anni in circa aperta senza il riparo che oggi si vede di tavole e vetri»¹⁴, aveva avuto bisogno dell'intervento del Maratti non solo per far riaderire l'intonaco che si stacca-

¹³ Come ha chiaramente dimostrato A. Mignosi Tantillo, «Restauri alla Farnesina», 33-34.

¹⁴ Giovanni Pietro Bellori, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano* (Roma, 1695), 83.



FIGURA 10. Loggia di Galatea. « Colletto » dell'intonaco della *Galatea* in basso a destra (Foto: I.C.R., Roma).

va dalle murature, ma anche per quell'operazione non infrequente di rimettere l'azzurro «a tutti in campi che erano divenuti cosineri che appena si conosceva esser stati formati con quel buon azzurro che in qualche parte, o meno esposta o meglio tinta, pur si vedeva»¹⁵.

Mi piace concludere questo mio *excursus* sulle tecniche di esecuzione di alcuni affreschi della Farnesina, anticipando la notizia che sto preparando una serie di indagini da eseguire sulla Loggia di Psiche a partire dalla primavera del 1985¹⁶.

¹⁵ Bellori, 84.

¹⁶ Le indagini storiche sui « restauri » subiti dalla Loggia di Psiche sono state da me esposte nel corso di una comunicazione tenuta all'Accademia dei Lincei, nell'ambito delle celebrazioni del V centenario della nascita di Raffaello, « Raffaello e l'Europa » : « La considerazione della Loggia di Psiche attraverso i restauri da Maratti ad Hermann ».