

GLOSSARIO¹⁷⁵

ACQUA

L'acqua è il più utilizzato solvente per le sostanze polari e per quelle capaci di formare legami a Idrogeno. Scioglie la maggioranza dei Sali, molte sostanze proteiche, le gomme vegetali; fa rigonfiare l'amido e le destrine e solubilizza molte altre sostanze organiche.

ACQUA DEIONIZZATA

Acqua depurata del suo contenuto di Sali minerali; è usata nelle operazioni di pulitura di affreschi. La deionizzazione avviene per mezzo di resine a scambio ionico.

ACQUA DISTILLATA

Acqua privata del contenuto di sostanze non volatili (sali, solidi ecc.) mediante passaggi di stato tra la fase liquida e di vapore (ebollizione) e viceversa (condensazione).

ACQUERELLO

Tecnica pittorica che consiste nel dipingere su carta (o sfondo consimile) con colori trasparenti mescolati in genere a gomma arabica, stemperati in acqua al momento dell'uso. Il bianco dello sfondo viene solitamente lasciato scoperto in funzione di colore. Già noto nell'antico Egitto (papiri) e in Estremo Oriente (dipinti su seta e carta di riso), l'acquerello ottenuto con colori mescolati ad albume d'uovo venne utilizzato nell'Europa medievale per la decorazione di manoscritti. L'acquerello differisce da altre tecniche pittoriche quali il guazzo o gouache, la tempera e la miniatura per il fatto che i colori chiari vengono qui ottenuti mediante l'aggiunta di acqua e non di pigmento bianco. L'acquerello venne sporadicamente utilizzato in epoca rinascimentale; più diffuso durante il sec. XVII fu l'uso dell'acquerello monocromo in bistro bruno o seppia chiara su disegni a penna di figure o paesaggi. L'acquerello cominciò a essere usato in modo estensivo dagli artisti inglesi del sec. XVIII e dei primi decenni del XIX.

ALTARE

(lat. forse da *alta ara*, "luogo elevato per sacrifici"). Impianto per offerte, sacrifici e celebrazioni religiose, spesso inserito in un recinto sacro. I. "Mensa del dio", modellata sulla mensa umana (Egitto antichissimo); lastra di pietra adagiata sul suolo. L'a. cristiano è il luogo (santuario) della mensa eucaristica, eretto all'interno della chiesa (recinto dell'a.). L'a. maggiore (a. del Signore, contrapposto agli a. laterali, dedicati ai Santi) si trovava, nella basilica paleocristiana, nel presbiterio antistante l'abside, solo più tardi fu inserito, arretrandolo, nell'abside. L'a. sorse spesso sulla tomba di un martire. Consiste oggi di regola di una lastra di pietra in un sol pezzo (mensa) su un rialzo che simboleggia il Calvario, con una predella ove sale il celebrante. Dal Medioevo in poi troviamo assai spesso un'elaborazione artistica, con il rivestimento dell'a. (paliotto; dossale).

AMMANNITURA

Nelle tavole dipinte di epoca medioevale era la stesura di uno strato di gesso che equilibrava il supporto ligneo e ne regolarizzava le imperfezioni, costituendo una superficie liscia

¹⁷⁵ Le voci del GLOSSARIO sono state desunte dai seguenti testi.

- GIANNINI C. e ROANI R., *Dizionario del restauro e della diagnostica*, Firenze, Nardini, 2000;
- AA.VV., *Enciclopedia dell'Arte*, Milano, Garzanti, 2002;
- MORA P. e L. e PHILIPPOT P. *La conservazione delle pitture murali*, (a cura di Bresciani s.r.l.), Bologna, Compositori, 1999;
- MATTEINI M. e MOLES A., *La chimica nel restauro. I materiali dell'arte pittorica*, Firenze, Nardini, 1989;
- AA.VV., a cura di Corrado Maltese, *I supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro*, vol. I e II, Milano, Mursia, 1990;
- PERUSINI G., *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee. Storia, teorie e tecniche* Udine, Del Bianco, 1985;

preparatoria per il colore, talvolta era utilizzata in unione a pigmenti quali il minio per proteggere il retro delle tavole da insetti e umidità. Nel moderno restauro di sculture lignee, è praticato il rinnovamento dell'ammannitura laddove manchi.

ANAMORFOSI

Fenomeno ottico consistente in una deformazione dell'immagine. Nelle arti figurative il termine indica un artificio tecnico-prospettico che dilata le forme e sconvolge la prospettiva lineare. Si distinguono un'a. piana, ottenuta con una semplice alterazione prospettica, in cui le immagini deformate sono decifrabili solo se osservate da un determinato punto di vista, mai frontale; e per riflessione, che riproduce all'inverso le deformazioni che si hanno guardando l'immagine in uno specchio concavo o convesso, in questo caso l'immagine ritrova il suo aspetto normale se viene guardata con l'ausilio di uno specchio cilindrico o conico. Le origini di questo secondo tipo di a. sono forse da individuare nelle stampe cinesi giunte in Europa tramite la corte di Costantinopoli. L'a. piana compare invece per la prima volta nel *Codice Atlantico* di Leonardo e fu largamente praticata dai manieristi del secolo Cinquecento, tra gli altri dal pittore e incisore tedesco E. Schon (1490/95/1542) e da H. Holbein nel noto dipinto *Gli ambasciatori* (Londra, Nat. Gall.). Codificati già a metà Cinquecento (D. Barbaro, *La pratica della prospettiva*, 1569), i procedimenti anamorfici furono teorizzati dai francesi S. de Caus e F. Nicéron nel Seicento, epoca in cui ebbero la massima diffusione nel quadro del gusto barocco per le bizzarrie, ma non senza implicazioni metafisiche e significati simbolici. L'a. fu utilizzata fino al sec. XIX nelle caricature politiche o galanti e studiata nelle accademie di belle arti in quanto virtuosismo tecnico.

ANCONA

Tavola in legno, marmo o terracotta, posta sull'altare e per lo più contenente immagini sacre dipinte o scolpite. Nicchia o cornice in cui si conserva la tavola.

ARMATURA

Sistema di incrocio dell'ordito e della trama secondo regole definite in vista della formazione di un tessuto. Dipende dall'ordine di inserimento dei fili di ordito nelle maglie dei licci. I primi supporti pittorici di lino erano tessuti ad armatura tela, molto serrata ordinata e regolare, con filato leggero e sottile. Dalla metà del XVI secolo cominciano a diffondersi le prime armature diagonali e a spina di pesce, robuste e più rispondenti alle dimensioni dei dipinti. La loro è elastica e granulosa e garantisce una buona adesione della preparazione e del colore. Nel restauro delle ceramiche l'armatura è l'infissione di fili metallici nelle zone da integrare; sulla lacuna si applica una "sponda" di carta che viene stuccata ed eventualmente dipinta. Questa tecnica ha avuto vasto impiego nel XVIII e XIX secolo.

ARRICCIO

Strato di intonaco ruvido costituito da una parte di calce e due di sabbia di fiume a grana grossa su cui, nella tecnica della pittura murale, si stende l'intonaco pittorico. Sull'arriccio veniva tracciato il disegno preparatorio detto "sinopia".

BIACCA vedi (bianco di piombo)

BIANCO DI CALCE

Idrossido di calce; pigmento che si ricava dalla carbonatazione dell'idrato di calcio (calce spenta). Di antichissima origine, per secoli è stato l'unico bianco usato nella pittura murale a fresco e a tempera, per la sua eccellente stabilità e compatibilità con gli intonaci.

BIANCO DI PIOMBO (BIACCA)

Carbonato basico di piombo, detto anche cerussa, è il più antico e famoso pigmento artificiale; Filippo Baldinucci nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681), ricorda che è "color bianchissimo cavato dal piombo a forza d'aceto, che serve a dipingere non a fresco; ma dato a tempera in su i muri dove sia aria scoperta diventa nero e guasta le pitture"; oggi sappiamo che questo tipo di degrado dipende dalla reazione che si innesca in presenza dei gas solforosi

dell'atmosfera. La biacca è densa e opaca, ha forte potere coprente e asciuga facilmente. La biacca temperata con olio era impiegata per la preparazione delle tele e raccomandata per la sua elasticità. Attualmente non è più in uso a causa dell'elevata tossicità dei sali di piombo.

BIANCO DI S. GIOVANNI

Carbonato di calcio che si ottiene per essiccazione all'aria della calce spenta; è usato come pigmento principalmente nella pittura a fresco.

BIANCO DI SPAGNA (bianco di Meudon)

Nitrato basico di bismuto; è un pigmento adatto per le tecniche a tempera e a olio e per la miniatura; è velenoso e tende ad annerire a contatto con l'aria. Talvolta con tale nome veniva anche inteso il bianco di calce.

BIANCO D'UOVO

Carbonato di calcio; pigmento ricavato dal guscio d'uovo bollito con calce viva e polverizzato. Dal Medioevo si usa per affreschi e tempere; ha ottima stabilità. Il bianco d'uovo, detto albume o chiara d'uovo, è anche una soluzione acquosa colloidale di proteine (in quantità maggiore rispetto al rosso d'uovo) soprattutto di albumina, con piccole quantità di grassi e sali minerali. Viene addizionato con miele, melassa e zuccheri per aumentarne la flessibilità; è stato usato come legante dei colori nella tecnica a tempera e nella miniatura; per gli inchiostri, per le dorature e, nel Settecento, soprattutto in Toscana, per verniciature al posto della vernice di mastice e trementina.

BISTRO

Colore bruno che si ottiene impastando la fuliggine (materia nera che lascia il fumo nei camini) con acqua e gomma arabica. Serve per disegnare le grandi linee dei quadri e per disegnare bozzetti e studi del nudo.

Fu molto usato dalle scuole di Michelangelo e di Raffaello e fino a tutto il secolo XVII, dopo il quale venne sostituito dal nero di seppia.

BLU OLTREMARE

da http://it.wikipedia.org/wiki/Blu_oltremare

Il blu oltremare è un pigmento inorganico di colore blu. Noto sin dall'antichità è un silicato di sodio e alluminio con inclusioni di solfuri e solfati; in altri termini è un calcare mineralizzato contenente dei cristalli cubici di lazurite. Il colore blu è dovuto al radicale dell'anione S_3^- che contiene un elettrone spaiato. In natura si trova una composizione simile nel lapislazzuli, una pietra semipreziosa che fino al XIX secolo, attraverso una costosa e lunga lavorazione, era utilizzata per la sua produzione. Tale pigmento si identifica oggi come oltremare genuino. Il nome blu oltremare deriva dal fatto che il lapislazzuli veniva estratto principalmente in Oriente e dai porti del vicino Oriente (Siria, Palestina, Egitto) arrivava in Europa; da qui Oltremare, nome che questi territori avevano in epoca medievale. Il più antico uso conosciuto di questo pigmento risale al VI-VII secolo nei dipinti dei templi afgani vicini al più noto giacimento di lapislazzuli. L'uso di questa pietra è documentato in dipinti cinesi del X e XI secolo, in India nei dipinti murali dell'XI, XII e XVII secolo, nei manoscritti illuminati anglosassoni e normanni scritti dopo il 1100. Il blu oltremare era un pigmento di difficile lavorazione e, a meno di utilizzare in partenza del minerale molto puro, ciò che si otteneva dopo la macinazione era una polvere blu tendente al grigio chiaro. All'inizio del XIII secolo fu introdotto un metodo per migliorarne la qualità di cui ci rimane una descrizione fatta dall'artista del XV secolo Cennino Cennini. Il minerale, finemente macinato, mescolato con cera fusa, resine ed oli viene avvolto in un panno e impastato in una soluzione diluita di lisciva. Sul fondo del contenitore si raccolgono le particelle blu, mentre le impurità e i cristalli incolori rimangono nella massa. Il procedimento va ripetuto almeno tre volte. Il residuo finale, costituito in gran parte da materiale incolore e poche particelle blu, è apprezzato come smalto per la sua trasparenza blu chiara. Fu ampiamente utilizzato nel XV e XVI secolo insieme al vermiglione e all'oro nei manoscritti illuminati e nei dipinti su tavola dei maestri italiani. Dall'inizio del XVI secolo fu importato in Europa l'azzurro oltremare, dove il lapislazzuli, che era letteralmente pagato a peso d'oro, era presente solo per il 2-3%. Pur avendo un'ottima resistenza alla luce e alle basi, il pigmento viene facilmente scolorito dagli acidi. Per questo motivo era utilizzato negli affreschi solo a secco, cioè applicato in miscela con dei leganti

sull'intonaco asciutto come negli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova. È stato a lungo considerato il blu per antonomasia e, in virtù anche del suo costo, uno dei colori più ricchi e preziosi, spesso associato al rosso porpora e all'oro, in particolare nell'iconografia della Madonna. Gli artisti europei lo usavano con parsimonia sostituendolo quando possibile con un altro pigmento, più economico, l'azzurrite. Sino all'introduzione della pittura ad olio era considerato "blasfemo" mischiare questo colore ad altri. Sul finire del XVII e nel XVIII secolo a causa di una carenza di azzurrite ci fu una forte richiesta di pigmento blu. Nel 1814 Tassaert osservò la formazione spontanea di un composto blu, simile, se non identico, al blu oltremare in una fornace per la produzione di calce a Saint-Gobain, cosa che spinse la Société pour l'Encouragement d'Industrie ad offrire un premio per trovare un metodo di produzione artificiale del prezioso pigmento. Tali processi di produzione furono ideati indipendentemente da Jean Baptiste Guimet nel 1826 e da Christian Gmelin, divenuto poi professore di chimica a Tubinga, nel 1828. Mentre Guimet mantenne il suo procedimento segreto, Gmelin lo pubblicò permettendo così la nascita dell'industria dell'oltremare artificiale. Il metodo di Guimet e Gmelin, tutt'ora in uso, consiste in una miscela in parti uguali di caolino, carbonato o solfato di sodio e zolfo con l'aggiunta di piccoli quantitativi di sostanze riducenti come carbone, colofonia o pece posta in muffola per circa 24 ore ad una temperatura di 800°C. La massa ottenuta, dopo raffreddamento fuori del contatto dell'aria, deve essere macinata e lavata con acqua per eliminare i residui solubili. Ciò che si forma è un silicato di sodio e alluminio nel cui reticolo cristallino sono inglobate delle molecole di polisolfuro sodico a cui si deve il colore. Sostituendo lo zolfo con il selenio la colorazione vira al rossastro, mentre con il tellurio al giallo. Il pigmento ha un'ottima resistenza alla luce, al calore e agli alcali, mentre viene attaccato dagli acidi, anche deboli, con sviluppo di acido solfidrico e scomparsa del colore. Oltre i 400°C può decomporre liberando biossido di zolfo. Il blu oltremare trova ampia applicazione nella produzione di vernici, inchiostri da stampa, materie plastiche, carta e cosmetici.

BOLO

Silicato idrato di ferro; argilla colloide, conosciuta anche come "bolo armenico" (dalla regione da cui un tempo si estraeva, l'Armenia). Nella varietà più pregiata, secondo quanto afferma Filippo Baldinucci nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681), è di colore "rossigno scuro", ma può essere giallo, marrone o nero. Venne usato dal XIV secolo come mordente per la doratura di superfici lignee tramite l'applicazione di sottili foglie d'oro (detta anche doratura a guazzo); il colore del bolo influiva sulla trasparenza della doratura. Il bolo, macinato finemente, veniva temperato in chiara d'uovo battuta a neve con aggiunta di poca acqua e quindi steso più volte con un pennello sulla tavola nei punti prescelti sui quali poi si faceva aderire l'oro: la tecnica è descritta da Cennino Cennini nel *Libro dell'Arte* (1398 ca.). In epoca barocca col nome di bolo veneziano (composto da ocra rossa, bianca e minio) fu impiegato anche come preparazione per i dipinti su tela cui conferiva una intonazione scura e tenebrosa.

BOTTACCIOLI

Difetto tipico degli intonaci a calce. I bottaccioli sono piccoli sollevamenti circolari (pochi centimetri di diametro) dello strato di intonaco superficiale, a sezione conica, che si originano da nuclei di calce non spenta e possono condurre anche a distacchi: il nucleolo di calce viva si idrata in un secondo tempo e quindi, grazie all'umidità ambientale, carbonata aumentando il volume e premendo sulla superficie sollevandola.

CALCE

Si ricava dalla cottura dei calcari. Per un processo di calcinazione che avviene a 800-1000°C in appositi forni, il calcare (carbonato di calcio) si scinde in anidre carbonica e ossido di calcio, ossia calce viva. Quest'ultima, sottoposta a idratazione, si trasforma in idrossido di calcio, o calce spenta, da cui si ricava, sempre aggiungendo acqua, il grassello, principale componente della malta per costruzioni e per la preparazione di intonaci pittorici. Un altro derivato è il latte di calce, usato come legante nella pittura a secco.

CAMPITURA

(dai verbi campire e campare) È la stesura uniforme di un colore all'interno di un campo definito da un contorno. Si usa spesso come sinonimo di imprimitura, ovvero di preparazione

colorata che sotto il profilo ottico serviva a dare risalto alla pellicola pittorica o a conferirle particolari intonazioni.

CARBONATAZIONE

Nella tecnica della pittura murale è la reazione chimica che crea un legame fra l'intonaco e il colore che si applica sopra; l'idrossido di calcio, contenuto nella malta, a contatto con l'anidride carbonica dell'aria reagisce formando carbonato di calcio che ingloba saldamente in un velo i pigmenti creando una placca resistente. Differenze nel processo e nel risultato finale dipendono dalla composizione della malta, dall'umidità ambientale e dal contenuto di acqua dell'impasto. La conformazione della struttura muraria e dell'intonaco e le condizioni climatiche e ambientali si sommano nell'alterare fasi e tempi della carbonatazione, provocando variazioni nella resistenza dei colori.

CARBONATO D'AMMONIO

Quello che viene posto in commercio è una miscela composta essenzialmente di bicarbonato di Ammonio e carbammato di Ammonio. Le soluzioni acquose di questi sali di Ammonio presentano per idrolisi pH debolmente alcalino, maggiore di carbonato, più contenuto il bicarbonato. Il sale o le miscele sopraccitate subiscono graduale decomposizione all'aria con formazione di soli prodotti volatili: Ammoniaca, acqua e anidride carbonica. In conseguenza di tale comportamento le soluzioni di Ammonio carbonato, agli effetti pratici, agiscono in maniera simile a un solvente classico; infatti, esercitata l'azione solubilizzante, seppur gradualmente, vengono eliminati per volatilizzazione.

CARNICCI

Ritagli di cartapeccora dai quali si ricavava una colla detta appunto di "carnicci".

CASEINA

Sostanza organica di natura proteica con alto potere collante, ricavata dal latte scremato. È utilizzata per il fissaggio di pellicole pittoriche murali, e in antico come legante nelle tempere e nella preparazione dei supporti in legno e come adesivo per falegnameria. Può provocare iscurimento e cretature sulla superficie pittorica ed è attaccabile da microorganismi che producono macchie.

CAVICCHIO

Chiodo in legno impiegato nell'assemblaggio a incastro di assi destinate a costituire il supporto di un dipinto su tavola. Nei due elementi lignei da unire si ricavano due alloggiamenti per il cavicchio che ha funzione di guida per l'incastro delle parti.

CELLULOSA

Polimero polisaccaride costituente la base di tutte le fibre vegetali; è il principale componente della carta e del legno; si ricava dal legno e da piante vegetali che ne sono ricche (lino, canapa, cotone ecc.), è igroscopica data la sua natura zuccherina. La cellulosa è solubile solo in acidi minerali forti. Nell'ambito del restauro, è il materiale supportante per impacchi più diffuso nelle puliture; si usa in pasta addizionata ad acqua. Varie tecniche industriali possono modificare la struttura della cellulosa ricavandone moltissimi materiali dagli impieghi più svariati e dalle interessanti proprietà (celluloide, viscosa, carbossimetil cellulosa, nitrocellulosa).

CIMASA

Elemento di finitura che conclude architetture o polittici; o anche bordo laterale della tela intesa come supporto pittorico; nella cimasa il tessuto è più fitto e resistente.

CINABRO

da <http://it.wikipedia.org/wiki/Cinabro>

Il cinabro è un minerale dall'aspetto rossiccio noto già ai romani. Ancora oggi è la fonte principale da cui si ricava il mercurio (Hg). I più importanti giacimenti si trovano ad Almaden in Spagna, ad Idrjia in Slovenia ed in Italia nella zona del Monte Amiata.

Cristallizza nel sistema trigonale. In genere si presenta in masse che hanno un tipico colore rosso vivo. Le uniche località in cui sia frequente la formazione di splendidi cristalli fino a dimensioni di alcuni centimetri si trovano nella provincia cinese dello Hunan.

Origine - Ha un'origine magmatica teletermale, cioè a temperature inferiori ai 100°C. Si forma nei pressi dei vulcani.

Giacitura - Si trova come impregnazione di diverse rocce, generalmente in piccole quantità. È possibile trovare piccoli cristalli nei litoclasti od in cavità.

Nella zona di Idrjia si trova in masse compatte, e talora cristalline, frammisto ad idrocarburi (fra i quali la idrialite). Nella zona del Monte Amiata è diffuso in masse compatte e granulari o come fine impregnazione di rocce sedimentarie, argillose, calcaree ed arenacee o, più raramente, nella trachite.

Forma in cui si presenta in natura - Raramente si presenta in piccoli cristalli, solitamente si ritrova in masse compatte informi, terrose o granulari o efflorescenze.

Caratteri fisico-chimici - Evapora al cannello; solubile in HNO₃ e nell'acqua regia. Scaldato in tubo chiuso volatilizza senza fondere e dà sublimato nero di HgS che, per confricazione, diviene di un bel colore rosso; scaldato con Na₂CO₃ o con cianuro di potassio dà sublimato di mercurio metallico nella parte fredda del tubo.

Curiosità filosofiche - Utilizzato da Immanuel Kant come esempio nella complessa dimostrazione di una regolarità delle apparenze (fenomeni), regolarità ammessa come fondamento della possibilità riproduttiva dell'immaginazione, nell'ambito della deduzione trascendentale dei concetti puri dell'intelletto, uno dei passi più ostici, complessi e straordinari di tutta la storia della filosofia[1].

Per la sua capacità di trasformarsi in mercurio, il cinabro è alla base di tutto il pensiero alchemico cinese dell'antichità, e riveste un ruolo di primaria importanza anche nelle tecniche di longevità e di ricerca dell'immortalità, proprie del Taoismo.[2]

Note

[1] Critica della ragion pura - Dottrina trascendentale degli elementi - Parte II, Logica trascendentale, parte I, analitica trascendentale - libro I - capitolo II - sezione II. Prima edizione § 2. Corsivo nell'edizione Adelphi della "Critica della Ragion pura" del 1976 curata e tradotta da Giorgio Colli - pagina 162

[2] K. Schipper "Le corps taoist", Paris, Fayard, 1982

Bibliografia

Mineralogia - Cornelis Klein - Zanichelli (2004)

Le rocce e i loro costituenti - Morbidelli - Ed. Bardi (2005)

Minerali e Rocce - De Agostini Novara (1962)

Guida al riconoscimento dei minerali - Borelli e Cipriani - Mondadori (1987)

Atlante delle rocce magmatiche e delle loro tessiture - Mackenzie, Donaldson e Guilford - Zanichelli (1990)

Atlante delle rocce sedimentarie al microscopio - Adams, Mackenzie e Guilford - Zanichelli (1988)

I minerali d'Italia - SAGDOS - 1978

Minerali e Rocce - Corsini e Turi - Enciclopedie Pratiche Sansoni (1965)

COLLE

Genericamente è una sostanza che ha il potere di aderire e far presa su vari materiali. Le colle sono di origine animale (proteica) e vegetale; le prime sono ottenute per bollitura di tessuti connettivi di bovini, pecore, conigli, in forma di gelatina che viene poi purificata e disciolta a bagnomaria; di natura proteica sono le colle a base di tuorlo d'uovo, albume, caseina. Essendo prive di conservanti le colle animali hanno notevoli problemi di conservazione dal momento che imputridiscono facilmente e sono attaccabili da muffe e da insetti. Le colle vegetali sono a base di glutine, preparate con farine e amidi, e cellulosa. Fra le più note si annoverano la colla di caseina (proteina ricavata per cagliatura dal latte scremato) detta in gergo "colla di formaggio", con ottime proprietà adesive; la colla caravella, meno pregiata, derivata dalle pelli e cartilagini di capre e pecore; la colla di pesce (ottenuta per ebollizione delle vesciche natatorie dei pesci, fra cui molto apprezzata quella di storione); d'ossa, utilizzata in falegnameria; di pergamena, ricavata dalla pelle di capretto o vitello, fine e costosa; la colla tedesca, la colla vinilica, che ha relativa elasticità, ma contiene acqua e può causare rigonfiamenti e successivi ritiri della superficie su cui viene applicata. Nell'ambito delle tecniche artistiche e del restauro i diversi tipi di colle hanno molteplici impieghi: sono fondamentali nella realizzazione dei supporti e delle imprimiture di tavole e tele, sia come leganti di altri materiali come gesso e bolo, sia da sole (come indicano Leonardo da Vinci nel *Trattato della pittura*, sec. XV, e Giorgio Vasari ne *Le vite*,

1568) come strato impermeabile tra supporto e preparazione; sono inoltre fra i leganti più diffusi dei pigmenti, si usano come fissativi, vernici, nelle operazioni di foderatura di dipinti ecc.

COLLETTA

Termine gergale che vale per colla fatta con materiali proteici. Generalmente la colletta è sinonimo di soluzione diluita di colla animale in acqua.

COMMETTITURA

Perfetto incastro o unione fra elementi lignei (di una tavola dipinta, di una cornice), o lapidei; la giuntura poteva essere a incastro o per incollaggio.

CRAQUELURE O CRAQUELÉ O CRETTATURA

La crettatura è una crepa, screpolatura a reticolo che si produce sulla superficie dei dipinti a olio (per invecchiamento naturale e perdita di elasticità degli strati di vernice protettiva rispetto alla tela e alla tavola lignea) e sullo smalto delle ceramiche; in queste ultime può essere prodotta artificialmente a scopo decorativo.

EDICOLA

(Lat., da *aedes*; "casetta", "tempietto". Originariamente, costruzione ospitante una statua, e configurata a mo di tempietto. In senso traslato, l'incorniciatura di un vano o altra apertura o nicchia nel muro mediante due colonnine o pilastrini che sorreggono un frontone triangolare o curvo, o una cuspide.

FODERATURA O RINTELATURA

È il più diffuso intervento di restauro di consolidamento su un supporto pittorico in tela; consiste nell'applicare a tergo di un dipinto una o più tele di rinforzo tramite un adesivo che "impregna" il vecchio supporto e al tempo stesso, almeno in passato, ripristinava o rinforzava l'adesione della preparazione e della pellicola pittorica (operazioni che oggi si effettuano separatamente). Esistono vari metodi di foderatura: a colla (il più antico e diffuso), a pasta, secondo il metodo fiorentino e quello romano, a cera, a tavola calda, introdotto per eliminare gli inconvenienti causati dall'uso del ferro da stiro.

FOLLATURA

Operazione consistente nel comprimere meccanicamente i tessuti di lana per renderli più resistenti e compatti.

FULIGGINE O NERO FUMO

Residuo di sostanze incombuste accumulato sulle pareti dei camini, molto fine e leggero; un pigmento nero con buon potere coprente si ricava dai fumi della combustione di legna resinosa.

GHIMBERGA

Elemento a cuspide di coronamento di portali e finestre, ornato da gattoni e pinnacoli, e concluso da un fiore cruciforme.

GRASSELLO DI CALCE

Legante aereo minerale componente della malta. È ottenuto dalla calce viva spenta in acqua ed è costituito da una pasta cremosa, candida, composta da circa il 50% di idrossido di calcio (o calce idrata) e acqua. Viene mantenuto costantemente sotto un velo di acqua anche per degli anni per impedire l'essiccamento e la carbonatazione: i maestri affrescatori ne avevano costantemente una riserva a "maturare" nelle conche per ottenere una calce perfettamente "spenta" che non desse adito al fenomeno dei *bottaccioli*.

IMPRIMITURA

o preparazione delle tavole, tele, cartoni, carta, ecc.

Chiamasi imprimitura quella preparazione formata in genere di colla e altri elementi e che si dà sopra tavole, tele, carta, ecc., su cui si vuol dipingere. Tale preparazione ha una importanza di primo ordine perché da essa può dipendere la resistenza e lo splendore di un dipinto.

La superficie che deve servire da letto alla pittura può assorbire peraltro più o meno l'olio dei colori e questa proprietà è anche in rapporto ai personali criteri tecnici di ogni artista.

In generale una imprimitura per essere razionale deve assorbire l'olio moderatamente e cioè solo in parte. Si può dipingere su tavole, tele, cartoni, carta, ecc.

INCANNICCIATO

Stuoia di materiale vegetale (canne) usata in passato come supporto per intonaci anche in casi di controsoffittature; preparata a gesso e calcina fresca costituiva anche un supporto per affreschi staccati. Il trasporto sull'incanniciato ha una ricca tradizione a Firenze nell'Ottocento per opera dei restauratori Gaetano Bianchi e Giovanni Battista Ricci.

INTELLAGGIO

Lemma usato in alternativa a intelatura per intendere l'applicazione del supporto di sicurezza transitorio su cui si faceva aderire la superficie cromatica di un affresco o di un dipinto, nella fase preliminare al trasporto dal supporto originario. Consisteva nell'applicare con colla animale due tele sulla superficie pittorica da sostenere, durante le delicate operazioni di trasferimento. In Francia questa imbottitura veniva preparata con diversi tipi di carta e cartone mentre in Italia si preferivano cotone o mussola. Per questo tipo di operazione la fonte principale resta il volume *Il restauratore di dipinti* di Giovanni Secco Suardo (ed. 1866 e 1894).

KERMES

Lacca rossa di origine animale ricavata per essiccazione e macinazione di insetti coccoidi esistenti nel bacino del Mediterraneo (*Coccus ilex*), nota anche come "cremisi". Nel *Libro dell'Arte* (1398 ca.) Cennino Cennini parla di una "lacca di cimatura di drappo o ver di panno" che si otteneva estraendo il colore dai tessuti tinti con il chermes, servendosi di lisciva e urina. La soluzione ottenuta veniva filtrata e il colorante era precipitato sotto forma di lacca con allume di rocca.

LAPISLAZZULI

da <http://it.wikipedia.org/wiki/Lapislazzuli>

È una delle pietre preziose considerate tali da più tempo nella storia. La storia di questa gemma risale al V millennio a.C., fu molto usata per la fabbricazione dei gioielli trovati nelle tombe faraoniche in Egitto. È di colore azzurrintenso prevalentemente (ma ne esistono anche campioni di colore più vicino al celeste, a seconda della quantità di calcite), e da questo deriva il suo nome, composto dal latino lapis (pietra) e lazuli, genitivo del latino medioevale lazulum, derivato dall'arabo (al-)lazward, a sua volta dal persiano lāzhward (لاژورد) che significa appunto "azzurro". Lo stesso termine "azzurro" deriva da lāzhward, con la perdita della L iniziale, assimilata con la lam dell'articolo determinativo arabo. Il lapislazzuli è una roccia e non un minerale perché è composto da diversi minerali (prevalentemente lazurite, pirite e calcite). Il Lapislazzuli si trova in giacimenti soprattutto in Afghanistan (Miniera di Sar-e-Sang, in Badakhshan, citata anche da Marco Polo), Cina e Cile. È presente anche in alcune effusioni dei vulcani campani e laziali. Nel Buddismo viene considerato uno dei sette tesori e equiparato alla coscienza di sé. Con il lapislazzuli si creava, attraverso la macinazione e altri procedimenti, il più pregiato blu degli affreschi medievali, dalla tonalità intensa ed estremamente resistente nel tempo. Il costo di questa materia prima era paragonabile a quello dell'oro, se si pensa che le uniche miniere conosciute erano in Afghanistan. La ricchezza del materiale aveva anche un significato devozionale: nell'arte sacra ritrarre la divinità con materiali preziosi era una sorta di offerta che si faceva nei loro confronti. Il lapislazzuli è anche stato, e tuttora è, usato in gioielleria e nell'intaglio e nella scultura. Famose sono le coppe e i vasi in lapislazzuli che appartennero ai Medici, famiglia regnante a Firenze nel XIV-XV secolo. Il colore e le inclusioni di pirite, che danno l'idea del cielo stellato, hanno reso nell'immaginario umano il lapislazzuli una pietra poetica e legata al cielo.

MAGLIO

Macchina costituita da un martello azionato da un motore che batte su un blocco metallico posto su un'incudine munita di un controstampo e la cui forma si imprime quindi sul metallo.

MESTICA

Erroneamente indicato come strato superficiale colorato della preparazione di un dipinto (vedi imprimitura), è una vera e propria preparazione, ottenuta con aggiunta di materie grasse alle colle, che produce una maggiore flessibilità. Nelle mestiche il gesso è sovente sostituito dalle terre.

MEZZE TINTE ED OMBRE

Stabilito il colore a mosaico nelle parti chiare (in luce), si procede ad applicarlo nello stesso modo gradatamente verso le parti scure delle ombre, mettendo tra queste e le parti chiare, le mezze tinte unite a del verdastro o del violaceo o del rossastro, ovvero del grigio. Indi si rinnovano le ombre (già date in precedenza leggere o liquide col brunastro) coprendole con colore più a corpo e di tono più caldo e meno forte di quello che si vede in natura (e questo perché le ombre asciugando divengono sempre più scure e poi perché generalmente, salvo eccezioni, non è bello né efficace mettere dei chiari sugli scuri). Tenere presente che le ombre, in linea generale, sia pure ricoperte o ritoccate con nuovo colore, devono essere tenute leggere di pasta rispetto ai chiari i quali, per contro, non temendo la forza degli impasti verranno ad acquistare, per effetto delle ombre così dipinte, maggiore forza plastica.

MINIATURA

La pittura della miniatura ha caratteri analoghi alla pittura a guazzo potendosi usare gli stessi colori stemperati con gomma arabica sciolta in acqua. Però si può dipingere in miniatura anche ad acquerello.

Le superfici adatte per tale genere di pittura sono la pergamena, l'avorio, la tavola, la carta, il vetro, ecc. La pergamena e l'avorio sono le materie più in uso.

Le tinte, a differenza degli altri generi di pittura, in luogo di essere preparate, sulla tavolozza nel loro giusto valore, vengono formate per via di sovrapposizioni graduali di tinte per cui a volte bisogna preparare un letto di colore del tutto diverso da quello che deve risultare da ultimo.

L'esecuzione generale è basata unicamente sull'uso della punta del pennello e sulla caratteristica applicazione di punti e tratteggi diversamente colorati e disposti in modo da ottenere la tinta desiderata.

Sopra ogni piccolo punto deve porsi pochissimo colore e bisogna maneggiare le tinte con accortezza: non dar loro la forza se non per gradi quasi insensibili. Non si deve mai ritoccare se prima il fondo non è asciuttissimo. Tenere ben presente di dare il colore con sicurezza perché è sommamente difficile il diminuire la quantità di colore dove n'è di soverchio e ricordare che è quasi impossibile il cancellare.

MOLENDIA

Compenso in denaro o in natura dovuto per la molitura, spc. del grano o delle olive.

MOLITURA

Macinazione di cereali e di olive. Per estensione operazione effettuata con molazze che ha per effetto la frantumazione di una sostanza in una pasta fine ed omogenea.

MORDENTE

Sostanza usata per impregnare fibre vegetali e animali (tessuti, pelli ecc.) prima della tintura: i coloranti impiegati devono essere capaci di reagire con essa per dare un composto insolubile. I mordenti più usati sono alcuni idrossidi metallici e il tannino. Per mordente si intende anche una sostanza impiegata per far aderire i metalli su un supporto (per esempio l'oro su legno), oppure un solvente usato per la pulitura delle superfici metalliche. Nella tecnica dell'acquaforte è la soluzione usata per l'incisione delle lastre.

NARTECE

Nelle chiese paleocristiane e bizantine atrio coperto (portico) separato dalla navata interna della chiesa mediante colonnati, cancelli o parete, e destinato ai penitenti, ai battezzandi e, ai catecumeni (Galilea); è detto anche esonartece per distinguerlo dall'endonartece, interno; ne va confuso con l'avancorpo contenente il portale, che si apre sulla strada. Es. a Ravenna: Sant'Apollinare Nuovo, Sant'Apollinare in Classe, San Vitale. Nel *quadriportico*, n. è il lato addossato alla facciata. Nel Romanico, n. è un atrio retrostante l'ingresso; quando si trova in posizione trasversa (est-ovest) ha profondità di diverse campate.

ORO A MISSIONE

Tecnica di doratura detta anche "mistione", con significato di mistura o miscela, usata quando le superfici da trattare sono molte ridotte. L'adesivo (missione) è a base di olio di lino addizionato di pigmenti fini colorati; la foglia vi si applica quando è ancora appiccicoso e poi con il pennello si spazzola via l'eccesso che non ha aderito.

ORO SU BOLO

Tecnica di doratura con la quale la foglia d'oro viene applicata su una preparazione ben levigata (gesso-colla o bolo macinato finemente in una soluzione di colla animale). L'oro così applicato viene di solito brunito (lucidatura eseguita quando l'adesivo è asciutto ma non ancora secco, con pietra di agata o dente di cinghiale). Per ottenere effetti decorativi particolari si esegue la bulinatura, un tipo di decorazione ottenuta per compressione del materiale con attrezzi appuntiti.

PARALOID B 72

Resina sintetica della classe acrilica (copolimero di metile acrilato ed etile metacrilato) utilizzata come fissativo e consolidante nel restauro degli affreschi, ceramiche, vetri, manufatti archeologici ecc. È insolubile in acqua, alcol e petrolio, mentre è solubile in solventi chetonici, esteri e idrocarburi aromatici. Ha un'ottima stabilità alla luce e alle radiazioni ultraviolette. Veniva commercializzata come soluzione al 5% in toluene, mentre oggi è disponibile in soluzione in solventi meno tossici o in perle da solubilizzare.

PONTATA

Antica tecnica di pittura in affresco tipica del Paleocristiano e dell'Alto Medioevo, caratterizzata dalla rapidità di esecuzione. Deve il nome alle linee di congiunzione delle zone dipinte (eseguite dall'alto verso il basso), che seguono l'andamento orizzontale dei ponti ovvero delle impalcature. Coincide con l'uso della pittura a calce.

PREDELLA

(longob. Pretil). Anche *suppedaneo*: 1 piattaforma sotto l'altare rialzata di tre o cinque gradini, il più alto dei quali con pedana in legno; 2 tavoletta orizzontale a base del retablo; 3 rialzo in legno sotto un mobile.

PROSCIUGHI

Costituiscono uno dei grandi inconvenienti della pittura ad olio. Il colore, sovrapposto all'abbozzo, perde - poco dopo - della sua brillantezza per divenire secco e appannato con le ombre indebolite e confuse con le mezze tinte, gli scuri trasparenti divengono grigi, mentre le tinte chiare vengono a perdere ogni luminosità. Questo fenomeno così negativo è prodotto allorché l'abbozzo, sul quale si ridipinge, non è ancora perfettamente secco ed assorbe il veicolo contenuto nel colore che si sovrappone. Per togliere i prosciughi il sistema più comune è quello di sfregare leggermente le parti imbevute con un pennello pulito inumidito d'olio di lino ovvero con un po' di vernice a ritocco come da indicazione del VIBERT.

QUERELLE DEGLI ELGIN MARBLES

da http://it.wikipedia.org/wiki/Lord_Elgin

Lord Thomas Bruce, settimo Conte di Elgin e undicesimo Conte di Kincardine (20 luglio 1766-14 novembre 1841), è stato un nobiluomo e diplomatico inglese, famoso per aver rimosso le sculture di

marmo dal Partenone ed averle trasportate in Inghilterra. Il complesso di queste opere sono perciò detti marmi di Elgin.

Il periodo tra diciottesimo e diciannovesimo secolo coincide con l'inizio del saccheggio delle opere d'arte greche, perpetrato in particolare da Francia e Inghilterra, ma anche dal Vaticano, a favore delle collezioni del British Museum, del Musée Napoleon (da cui si sviluppa il Louvre), della Glyptothek di Monaco e del museo Pio-clementino, nucleo dei Musei Vaticani. La spoliazione dei siti archeologici in Grecia è favorita dal contesto internazionale: la Grecia è dal XV secolo un dominio dell'impero ottomano e il Sultano di Costantinopoli, a cavallo tra i secoli in questione, si sente troppo debole per rifiutare qualcosa ai suoi protettori, che dal 1799 al 1806 sono gli Inglesi, i quali, preoccupati della dilagante influenza francese nel Mediterraneo, cercano di consolidare le proprie basi in Oriente. Del resto in Grecia non è difficile farsi rilasciare permessi di scavo: è sufficiente pagare i sorveglianti turchi.

In questa situazione, nel 1799 Lord Thomas Bruce conte di Elgin e Kincardine fu nominato ambasciatore inglese presso il Sultano di Costantinopoli e intraprese un viaggio in Grecia allo scopo di acquisire opere d'arte per il proprio governo e per impedire alla Francia di monopolizzare il mercato dell'arte: alcuni ritengono che Elgin agisse su incarico del governo britannico, altri ritengono, invece, che l'iniziativa fosse totalmente sua.

Ad Atene, Elgin avrebbe potuto scontrarsi con un pericoloso rivale, il vice-console francese Louis-Francois-Sébastien Fauvel (erudito e pittore, oltre che diplomatico) che, agendo su incarico dell'ambasciatore francese, stava allestendo un museo privato con sculture, calchi e vasi acquisiti su tutto il suolo greco: tutti ad Atene credevano che i marmi del Partenone fossero destinati ad abbellire, entro pochi anni, i musei di Parigi o di Londra. La situazione, tuttavia, si presentò subito favorevole a Elgin, in quanto Fauvel e altri francesi nel 1798 erano stati arrestati dai Turchi, probabilmente spinti dagli Inglesi. Elgin trovò così campo libero e nel 1800 si fece rilasciare dalle autorità turche di Atene il permesso di effettuare sopralluoghi sull'acropoli, unicamente al fine di effettuare rilievi, disegni e calchi.

Elgin però riuscì ad andare ben oltre i limiti imposti dall'autorizzazione del governatore militare, ottenendo l'anno dopo dal Sultano stesso un firman, ossia un decreto che lo autorizzava ad asportare qualsiasi scultura o iscrizione, il cui asporto non mettesse a rischio le strutture della rocca: tra il 1801 e il 1805, quando l'autorizzazione viene revocata, schiere di operai guidate dall'architetto italiano Lusieri si dedicarono ad una vasta opera di smontaggio delle decorazioni architettoniche che colpì l'Acropoli in più punti, infierendo in particolare sul Partenone e sull'Eretteo. Il cappellano di Elgin, tale Hunt, arrivò a proporre lo smontaggio completo dell'Eretteo al fine di ricomporlo in Inghilterra, ma in questo caso gli operai, forse ostacolati dalla protesta degli abitanti di Atene, si limitarono ad asportare solamente una delle cariatidi, sostituendola con un pilastro.

Lo stesso Hunt propose inoltre di sovellere e trasportare in patria i leoni collocati sopra l'architrave della porta della rocca di Micene, ma la lontananza del sito dal mare e le relative difficoltà di trasporto impedirono la realizzazione del progetto.

In particolare vengono asportate le metope che costituivano la decorazione dell'architrave del Partenone, rappresentanti la presa di Troia, la Gigantomachia, l'Amazzonomachia e la Centauromachia; alcune sculture che articolavano il racconto mitologico della nascita di Atena sul frontone orientale, e della contesa fra Atena e Poseidone per il predominio in Attica, sul frontone occidentale; il fregio continuo che decorava l'interno della cella contenente la statua della dea e raffiguranti la celebrazione delle feste panatenaiche. Sono questi i cosiddetti "marmi Elgin". Nella foga dello smontaggio, gli operai non esitano a danneggiare anche gravemente le strutture degli edifici.

Già a partire dal 26 dicembre 1801, temendo intrighi da parte dei francesi, Elgin aveva noleggiato una nave, la Mentor, su cui iniziò a imbarcare i reperti. Nel gennaio del 1804 arrivano in Inghilterra le prime 65 casse contenenti i primi materiali sottratti all'acropoli, che rimasero fino al 1816 alloggiate in un padiglione temporaneo fatto costruire appositamente nella casa di Elgin, il quale si vide rifiutato l'acquisto da parte del British Museum a causa dell'alto prezzo richiesto.

Solo nel 1816 si arrivò a un accordo tra le parti e i marmi, divenuti di proprietà statale, furono trasferiti al British Museum, in una galleria appositamente allestita dove risiedono tutt'oggi.

Ancora prima che i marmi arrivassero in Inghilterra, il mondo culturale inglese si sollevò contro il saccheggio: oltre a Clarke, un altro studioso che era anche il viaggiatore e archeologo Edward Dodwell, ricorda con dispiacere di aver assistito personalmente a quello che lui stesso definisce "il saccheggio del Partenone, quando il tempio fu spogliato delle sue più belle sculture e alcuni elementi architettonici furono abbattuti senza pietà. All'estremità sud-ovest vidi staccare molte metope".

È tuttavia il poeta Byron a scagliarsi più duramente di altri contro Elgin, definendolo, nel Pellegrinaggio del giovane Aroldo come il "predone" che ha saccheggiato "le misere reliquie di una terra sanguinante".

RECTO

Parte anteriore di un foglio di carta, di pergamena, di un manoscritto e per estensione di manufatti artistici.

RESINE ACRILICHE

Sono derivati di polimerizzazione di monomeri di base diversa, a seconda del monomero impiegato identificheremo resine di tipo diverso. Questi polimeri, incolori e trasparenti anche in quantità relativamente massiva, per le loro caratteristiche vengono impiegati in molti campi del restauro in particolare come consolidanti e adesivi. A questo scopo vengono utilizzati in soluzione di un solvente e l'azione filmogena adesiva si ottiene per evaporazione di quest'ultimo.

RETABLO

(dal lat. Retro e tabula). Tipo di ancona, documentato dall'XI sec., situato o sulla parte posteriore della mensa specialmente nel Med., oppure su propria predella dietro l'altare (Rinasc., Barocco). Il r. romanico era in pietra o in stucco (con rappresentazioni in rilievo), metallo (rilievo o smalto), oppure legno (dipinto); in alto aveva terminazione orizzontale o semicircolare (talvolta limitata alla parte centrale). Dal r. dipinto si sviluppò - specialmente nell'Europa centrale - l'*altare a ante*, dotato di uno stipo in legno o pietra, e di una o più ante lignee mobili (altare trasformabile) con rappresentazioni dipinte o ad intaglio. Dal XV sec. il r. è posto su una predella, una base alta circa un terzo dello stipo, per poter muovere le ante del r., senza dover sgomberare la mensa. Nel tardo Gotico il r. fu provveduto di una sua cornice architettonica con pilastri, ghimberghe, pinnacoli. Dal XVI sec., e infine nel Barocco, si impose anche nell'Europa centrale la forma usuale italiana del r. fisso o *ancona*, nel quale si rinunciava alle ante, e la pala d'altare veniva architettonicamente incorniciata in forma di *edicola*, accompagnata da figure ausiliarie.

SANGUE DI DRAGO

Resina vegetale trasparente di color rosso scuro occasionalmente usata nell'antichità, nella composizione di vernici colorate per l'oro, nei manoscritti, più che come pigmento.

SANGUIGNA

Matita rossa prodotta con argilla ferruginosa usata, dal XV secolo in poi, per il disegno su pergamena e su carta da sola o insieme alla matita nera. È un pigmento di origine minerale ottenuto per calcinazione delle ocre gialle; il suo uso è così frequente che per sanguigna si intende anche il solo disegno eseguito con questo tipo di matita.

SCIALBO

Imbiancatura eseguita sull'intonaco di pitture murali preesistenti non più apprezzate dal gusto corrente; tipiche le scialbature delle opere degli artisti primitivi, nuovamente apprezzati dall'inizio del XIX secolo. Può essere rimossa meccanicamente o facendo uso di solventi che, reattivi per altri tipi di interventi, sono invece compatibili con gli intonaci.

SELEZIONE CROMATICA

Principio di intervento sulle *lacune* che tende ad evitare sia l'imitazione che la competizione, basato sull'astrazione del segno e sull'uso dei colori fondamentali. Consiste nel colmare le perdite usando un tratteggio divisionistico che si fonda sull'impiego del giallo, del rosso e del verde (*colori necessari per il raggiungimento della colorazione dell'oro*). Il "ductus" della pennellata consente di individuare le zone integrate rispettando il principio della *reversibilità* ed esalta la materia originale intatta. Il tratteggio, applicabile su tavole, sculture policrome, cornici, tele e affreschi, può avere andamento verticale, circolare o orizzontale. Il metodo canonico vuole che la selezione sia ottenuta mediante un reticolo di stesure incrociate che seguono il senso del modellato, ma la scelta deve essere fatta caso per caso, tenendo conto che un tratto verticale può corrispondere meglio al principio della reversibilità. Il principio dell'*astrazione* e della *selezione cromatica* è stato formulato da Umberto Baldini nel 1977 e applicato nei Laboratori di Restauro dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze all'epoca da lui diretti.

SINOPIA

Schizzo generale di una composizione murale eseguita in situ, normalmente sull'arriccio, ma a volte direttamente sul muro quando questo sia ben sagomato e il pittore rinunci all'arriccio. È generalmente eseguito in ocra rossa (da cui il termine) o gialla, ma a volte anche in nero.

SPANCIAMENTO

Sollevamento di intonaco e rilassamento della tensionatura di una tela dipinta.

SPOLVERO

Tecnica di stesura del disegno preparatorio sul supporto prima della pittura. Nell'affresco ha sostituito la sinopia fino dal XV secolo come alternativa al disegno eseguito con la punta secca. Il disegno veniva eseguito su fogli di carta di grandezza uguale a quella del dipinto da realizzare, la linea di contorno veniva perforata con punte metalliche, poi si preparava la parte giornaliera di intonachino, si ritagliava dallo spolvero (cartone) la parte corrispondente, la si applicava all'intonaco fresco e vi si passava un tampone pieno di polvere di carbone finissima (la cosiddetta fuliggine). Questa, passando attraverso i fori, segnava sull'intonaco le linee della composizione, che potevano quindi essere ripassate a pennello.

STACCO

Distacco della superficie cromatica di una pittura murale insieme all'intonaco sul quale i pigmenti si sono carbonati. Si impiega quando il film è ancora ben conservato e rappresenta un insieme unico con l'intonaco. Il colore viene fermato provvisoriamente facendovi aderire un *intelaggio* e con una lama si procede a separare gradualmente e con molta cautela l'intonaco dall'arriccio, fino alla separazione totale. L'affresco viene disteso su un piano per continuare a rimuovere la malta e la calcina finché si raggiunge il punto stratigrafico dove i materiali hanno buona consistenza. In seguito la pittura, che deve poter aderire bene sul nuovo supporto, viene liberata dall'intelaggio e montata in modo adeguato, usando di preferenza materiali isolanti.

STOPPINO

Lo stoppino è un tampone costituito da una tela quadrata e da un batuffolo di lana, che serve per la verniciatura a spirito.

STRAPPO

Distacco della superficie cromatica di una pittura murale (ma anche di una tavola e di una tela) che implica la separazione della pellicola pittorica dall'intonaco. In questo caso la forza di adesione dell'intelaggio deve essere maggiore di quella esistente fra colore e intonaco sottostante. Nel caso di intonaci debolissimi questa adesione è comunque fatiscente. Quando l'intelaggio è ben secco si comincia a tirare da un lato, gradatamente e con estrema cautela l'intelaggio, che si porta automaticamente dietro la pellicola pittorica. Questa viene distesa su un piano e da tergo rimosso ogni residuo di calcina rimasta aderente. Il film viene applicato sul nuovo supporto, e solo dopo la sua stabilizzazione si procede alla rimozione degli intelaggi. Lo stesso metodo viene applicato anche a dipinti in tavola e in tela. Storicamente la sua elaborazione e sperimentazione si deve al collezionista e restauratore Giovanni Secco Suardo (sec. XIX)

TEMPERA

Tecnica di pittura che utilizza l'acqua per sciogliere i colori; come agglutinanti, diverse sostanze quali chiare d'uovo, latte, lattice di fico, colle, gomme, cere o altro (a esclusione dell'olio); come supporto si usano pietra, legno, metallo, carta, tela, preparati con un'imprimatura adatta a ricevere il colore. In epoche passate il termine è stato usato per indicare i soli colori macinati ad acqua e impastati con gomme organiche o colla, e per pigmenti stemperati con uovo. G. Vasari lo applica a tutte le misture di pigmenti, inclusi quelli impastati a olio e a vernice. La tempera fece la sua comparsa in Europa nel sec. XII. Da allora fino al diffondersi della pittura a olio fu la più importante tecnica pittorica. Si distinguono tre periodi nei modi d'uso della tempera. Un periodo iniziale, secc. XII-XIII, in cui si usò una tecnica per sovrapposizioni successive di colore, procedimento per aggiunta che viene descritto dal Teofilo autore della *Schedula diversarum artium* (1110-40 ca). In un secondo periodo, dal sec. XIII alla

prima metà del XV, venne usata una tecnica per accostamento e fusione di colori sulla base di un disegno preparatorio, descritta nel trattato di C. Cennini (inizi del sec. XV). Un terzo periodo (dalla seconda metà del sec. XV) vide lo svilupparsi dell'uso della velatura che, per trasparenza, riempie il disegno, modifica il colore sottostante, rende leggere e impalpabili le vesti e permette la resa di paesaggi che si perdono in lontananza. Nel periodo di transizione dalla tempera all'olio (secc. XV-XVI) si fece spesso uso di una tecnica mista di tempera e preparazioni oleoresinose. Dal sec. XVI la pittura a olio si affermò come tecnica principale e la tempera entrò in un lungo periodo di relativo abbandono. È stata riscoperta nei primi decenni del Novecento.

VELATURE

Le velature sono strati leggeri di colore applicati in modo di lasciar trasparire il colore di base. L'uso delle velature costituisce una delle caratteristiche della pittura ad olio potendosi con esse raggiungere molta perfezione pittorica cui non sarebbe possibile pervenire con i soli impasti di colore. Carnagioni, panni, gioielli, erbe, ecc. acquistano, con l'impiego di razionali velature, valori cromatici di singolare splendore. Basta, ad es., una velatura di lacca pura per dare il carattere dei rubini, della gomma gutta con oltremare per dare più risalto alle erbe dei prati; uno storiato rosso cupo si ottiene con insolita efficacia disponendo, ad es., un rosso brillante di tono chiaro e crudo.

VERMIGLIONE

da <http://it.wikipedia.org/wiki/Vermiglione>

Il vermiglione è un colore intermedio fra l'arancione ed il rosso porpora. Anticamente veniva utilizzato il cinabro per produrre il relativo pigmento colorato, ma essendo questa una pietra composta da mercurio ed essendo il mercurio tossico, attualmente si utilizzano altri composti per produrre il colore. Colore essenziale per produrre il color carnicino della pelle sui quadri. È uno dei colori più usati insieme al bianco, al nero ed ai colori primari. Come colore puro viene utilizzato per dipingere quadri a colori vivi e forti come quelli di Matisse.

Altri nomi:

- rosso cinabro
- vermiculum
- cinaprio
- cinabro olandese
- rosso di Cina
- cinabro di mercurio
- senauro.

Periodo d'uso

Sull'utilizzo del rosso cinabro, come pigmento pittorico, si hanno notizie fin dal 1500 a.C., in Cina. Nel mondo romano venne chiamato (impropriamente) anche "minium", perché confuso con un altro rosso che veniva ricavato da una resina vegetale. È molto utilizzato anche oggi, pur se la presenza sul mercato dei rossi di cadmio ne renderebbe superfluo l'utilizzo. Spesso risulta non puro, con importanti quantità di carica inerte e/o addizionato con aniline o rossi azoici. Inoltre il rosso cinabro disponibile oggi ha, normalmente, una granulometria inferiore rispetto a quella tipica del passato, in quanto lavorato con procedimenti meccanici, cosa questa diffusa per molti altri pigmenti terrosi e minerali in genere.

Caratteristiche

Si tratta di un pigmento rosso di origine minerale, naturale o artificiale, composto da solfuro di mercurio. Le tonalità sono molto varie: si parte da un rosso aranciato (generalmente chiamato cinabro olandese) ad un rosso lacca (l'autentico vermiglione cinese, ormai praticamente introvabile) ad un rosso profondissimo e quasi violaceo, che ha parecchia attinenza di tono con il rosso di cadmio porpora. Possiede un buonissimo potere colorante ed un eccezionale potere coprente. La resistenza alla luce è molto buona, com'è stato dimostrato ampiamente dai maestri che se ne sono serviti in passato, ma a patto di saperlo utilizzare con cognizione di causa. Per il suo utilizzo devono infatti essere rispettate alcune regole; in particolare bisognerebbe evitare di mescolarlo con le ocre, con il verde smeraldo genuino (quello a base di ossido di cromo idrato), col verde veronese, con il blu di Prussia, con i gialli di zinco e di cromo. Oggi però, data la presenza sul mercato di eccellenti sostanze coloranti sostitutive (ad esempio il verde ftalo che può sostituire il verde smeraldo genuino) è sufficiente evitare la mescolanza con colori che contengono piombo e suoi derivati. È assolutamente da escludersi la mescolanza con la biacca, in quanto unita ad essa produce solfuro di piombo, sostanza che annerisce velocemente. Il cinabro naturale (praticamente pronto

all'uso) viene estratto dalle miniere situate in particolar modo in Germania, Italia (monte Amiata, Venezia Giulia e Cadore), Spagna (Almaden), Giappone, Messico e Liberia. Si presenta sotto due forme fondamentali: pietra da sminuzzare e pestare o polvere molto grossolana, che dovrà subire anch'essa una polverizzazione il più fine possibile. In entrambi i casi, dopo un'accurata polverizzazione, bisognerà procedere a vari lavaggi, i quali renderanno la polvere sempre più pura e di tono intenso. Il pigmento così ottenuto, di un bellissimo tono rosso non molto scuro, sarà pronto ad essere unito ad ogni tipo di legante: questo pigmento, infatti, può essere utilizzato praticamente con tutte le tecniche pittoriche, anche se non è particolarmente consigliabile utilizzarlo a fresco, perché la combinazione con la calce ne favorisce l'annerimento.

Fabbricazione casalinga del pigmento ed altre notizie utili

La fabbricazione del rosso cinabro (che in questo caso è da considerare come artificiale) produce un pigmento caratterizzato da una tonalità bellissima, raggiunta solo dai migliori cinabri di miniera. Si ottiene per sublimazione e si procede come segue.

Si prende dello zolfo giallo, lo si sminuzza e si aggiunge metà del suo peso di mercurio. Si mescola il più possibile (il mercurio è piuttosto refrattario a congiungersi con lo zolfo) e si versa il tutto in una pentola di coccio, o di altro materiale in grado di reggere alte temperature. Si chiude il recipiente con un coperchio di sicura tenuta, avendo cura di sigillarlo con dell'argilla, per impedire che i vapori della sublimazione fuoriescano. Mettere la pentola vicino al fuoco, per far seccare l'argilla e garantire una perfetta tenuta stagna. Quindi, una volta ben secca, porre la pentola sui carboni ardenti. Dopo poco tempo si udiranno dei crepitii all'interno della pentola, che indicano che il mercurio si sta mescolando allo zolfo bollente. Quando i rumori saranno terminati sarà possibile aprire la pentola e raccogliere il colore.

Più semplicemente, considerando la difficoltà di impiego e una certa pericolosità del mercurio, è possibile sostituire quest'ultimo con l'argento (minimo 900/1000), avendo cura di modificare la percentuale in ragione di due parti di argento per una parte di zolfo. Il procedimento resta invece identico.

Il pigmento così ottenuto, una volta ben raffreddato, sarà friabilissimo e si potrà procedere con una certa facilità alla sua polverizzazione, servendosi di un comune mortaio con pestello, e successivi ripetuti lavaggi. La qualità che ne deriverà sarà direttamente proporzionale alla purezza dell'argento.

Una facile verifica che possa confermare la buona qualità del rosso cinabro si può condurre mettendo un po' di pigmento su un ferro rovente. In poco tempo ci sarà un annerimento ma se, raffreddandosi, il tono tornerà ad essere quello originario, avremo la prova della sua purezza.

VERSO

Parte posteriore di un foglio di carta, di pergamena, di un manoscritto e per estensione di manufatti artistici.