

# Fortuna dell'encausto nel Settecento: i “Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori” di Vincenzo Requeño

Pierluigi CAROFANO

Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici  
Università degli Studi di Siena  
carofano@unisi.it

Entregado: 17/1/2013

Aceptado: 16/5/2013

## RESUMEN

Preciso en describir la técnica de la pintura al encausto, desde su primera publicación (1784), *I Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori* constituyó un acontecimiento de extraordinaria importancia. Vicente Requeño y Vives trazó la historia de la técnica de la antigua pintura al encausto hasta su propio tiempo. Con la ayuda de artistas contemporáneos suyos, añadió Requeño una improvisada técnica de la encáustica. Todo ello le supuso un público reconocimiento y el título de “Accademico Clementino” (Accademia de Bologna). Este ensayo estudia e incide sobre las consecuencias del *Saggi* en Italia y su categórica inserción en los volúmenes enciclopédicos del tardo ochocientos en Europa.

**Palabras clave:** Encaustica, Vincenzo Requeño, Accademia Clementina di Bologna.

## Success of the technique of encaustic painting in the eighteenth century: Vincenzo Requeño's *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori*

## ABSTRACT

Accurate in describing the technique of encaustic painting, since their first publication (1784), *I Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori* had an extraordinary success. In the two volumes the author, Vicente Requeño y Vives, had traced the history of the ancient technique of encaustic painting until his day. In addition, with the help of contemporary artists, Requeño proposed an improved technique of encaustic painting. All this earned him public recognition and the title of “Accademico Clementino” (Accademia di Bologna).

This essay traces the 'success' in Italy of the *Saggi*, by inserting it into the category of encyclopedic volumes in the late eighteenth century in Europe.

**Keys words:** Encaustic, Vincenzo Requeño, Accademia Clementina di Bologna.

Sul finire del Settecento, l'idea del ritorno a una classicità mitica in cui s'identificava l'Europa intera, dall'Atlantico agli Urali, non mancò di avere ricadute anche nel campo delle *Videndae Artes*, ove da tempo la ricerca finalizzata al recupero delle antiche pratiche pittoriche trovava terreno fertile nelle dispute, soprattutto teoriche, intorno alla vera natura della mitica pittura ad encausto degli antichi<sup>1</sup>. Ciò s'inserisce nella visione educatrice preromantica volta a migliorare la formazione delle nuove generazioni di pittori e, in senso lato, della società.

Rispetto a queste aspirazioni, al contrario di quanto sarebbe legittimo aspettarsi, il ruolo svolto dalle Accademie (molte delle quali sorte proprio in quel giro di anni) non fu particolarmente incisivo. Quasi tutte, tranne rarissimi casi, si attestarono su posizioni passatiste, guardando con sospetto a ciò che si presentava come novità non codificata<sup>2</sup>. In un'altra occasione ho già discusso quali furono gli esiti del recupero, almeno potenziale, della tecnica dell'encausto in pieno Settecento, grazie soprattutto alla volontà degli artisti<sup>3</sup>. Tuttavia, il vero e proprio spartiacque, capace di segnare la presa di coscienza del dominio non solo letterario – ovvero di comprensione dei passi antichi in merito alla questione –, ma pratico e di conseguenza poetico di quella tecnica non venne da un'opera d'arte bensì dalla pubblicazione di un corposo volume dedicato al *Ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori* scritto dallo spagnolo Vicente Requeño y Vives, stampato in 8° una prima volta a Venezia nel 1784 e riproposto in due ricchi tomi con ampliamenti, appendici e due incisioni nell'edizione parmense del 1787 [fig. 1-2]<sup>4</sup>.

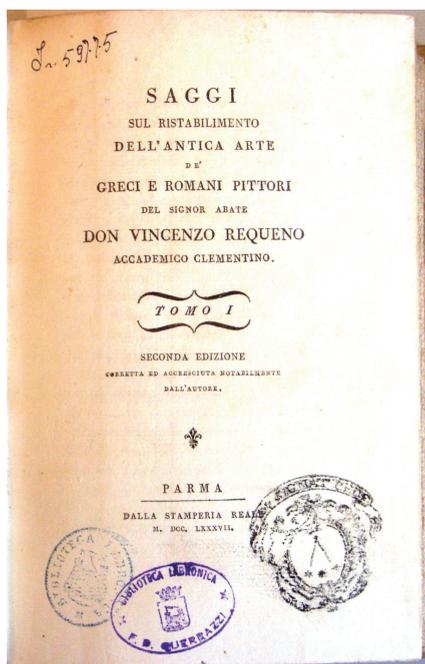
Don Vicente, nato da una famiglia nobile di Calatorao nel 1743, fu uno dei tanti gesuiti transfughi dalla Spagna dopo l'espulsione dell'Ordine nel 1767. Trovato rifugio in Italia – precisamente a Ferrara –, divenne un punto di riferimento culturale all'interno dello Stato Pontificio, segnalandosi per la poliedrica capacità di spaziare

<sup>1</sup> Per la discussione delle fonti antiche, classiche e medioevali, nelle quali si fa menzione della pratica dell'encausto mi permetto di rimandare a: CAROFANO Pierluigi, *Fortuna dell'encausto. Un percorso critico dal Neoclassicismo al Novecento*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Innovazione e Tradizione. L'eredità dell'antico nel moderno e nel contemporaneo, Università degli Studi di Siena, XVIII ciclo, coord. Prof. Gioachino Chiarini, tutor prof. Enrico Crispolti. Vedi anche CROS Henry – HENRY Charles, *L'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens. Histoire e technique*, Parigi, Librairie de l'art-Rouam, 1884; NENCI Chiara, *L'encausto tra teoria ed empiria nell'Italia tardosettecentesca*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiana nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di G.C. Sciolla e V. Terraroli, Bergamo, Bolis, pp. 213-219; RICE Danielle, *Encaustic painting*, in *Dictionary of Art*, edited by J. Turner, X, New York (2a. ed), Groved, 1999, pp. 196-200.

<sup>2</sup> Cfr. il classico PEVSNER Nikolaus, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940, in part. pp. 157-266. In effetti, l'unica Accademia italiana in grado di incoraggiare la divulgazione della pittura ad encausto fu quella di Parma per i suoi legami con la Francia; vedi al proposito: *L'arte a Parma dai Farnese ai Borboni*, Parma, Palazzo della Pilotta, 22 settembre – 22 dicembre 1979, Bologna, Nuova Alfa, 1979; BARONI S. SARTI M. - SIMONCINI M. - TAROZZI C. - VANGHI L., *Considerazioni sulle tecniche della pittura. L'uso della cera negli artisti parmensi del '700*, coordinamento e ricerche di M. Simonetti e M. Sarti, Parma, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Parma e Piacenza, 1979.

<sup>3</sup> CAROFANO Pierluigi, *Il dibattito Caylus - Diderot e il primato della riscoperta dell'encausto*, in "Bulletin de l'association des historiens de l'art italien", 13, 2008, pp. 47-58.

<sup>4</sup> REQUEÑO Vicente y Vives, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani Pittori*, Venezia, Gatti., 1784; IDEM, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori*, 2a ed., Parma, della Stamperia Reale, 1787, 2 tomi.

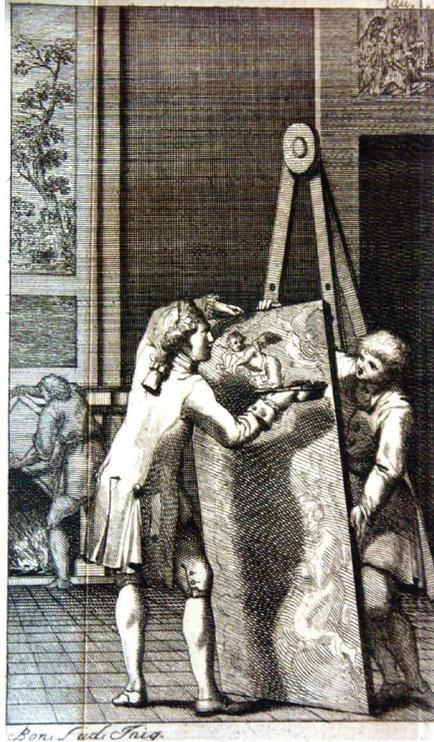


**Fig. 1.** Frontespizio della seconda edizione dei *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte dei Greci e Romani pittori* di Vincenzo Requeño.

da un argomento all'altro. Nonostante l'emigrazione forzata, egli mantenne saldi legami con la terra natale dove era stimatissimo per la sua conoscenza approfondita della numismatica, della storia e della letteratura (veniva ricordato con l'appellativo di «perdidás de el restaurador de las ciencias») al punto da essere nominato membro d'onore dell'Accademia di San Fernando di Madrid. In Italia si mosse sulla scia delle ricerche svolte un secolo addietro da Atanasius Kirchner, legandosi al confratello don José Pignatelli, discendente da un ramo spagnolo della nobile famiglia napoletana dei Pignatelli, anch'egli transfuga dal collegio gesuitico di Tarragona, e assai noto all'epoca per la sua sterminata erudizione classica e per l'impari biblioteca in Bologna<sup>5</sup>. Dati i suoi interessi nel settore delle arti figurative Requeño si fece conoscere anche a Roma dove entrò in contatto con Luigi Lanzi, Antonio Canova, Angelika Kauffmann, oltre a frequentare il *deus ex machina* Frederick Reiffenstein<sup>6</sup>. Fu anche scrittore

<sup>5</sup> Si tratta di san José Pignatelli (Saragozza, 1737-Roma, 1811), canonizzato nel 1954.

<sup>6</sup> *Lettere inedite di Vittorio Alfieri alla madre*, per cura di Iacopo Bernardi e Carlo Milanese, Firenze, Le Monnier, 1864; LANZI Luigi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*[...] [1789], nell'ed. a cura di M. Capucci, III, Firenze, S.P.E.S., 1974, III, p. 184. Johann Friedrich Reiffenstein fu Consigliere di Corte dell'Impero russo e di Sassonia, Consigliere di legazione di Anspach, membro dell'Accademia di San Pietroburgo e Direttore dell'Istituto di istruzione per gli artisti russi a Roma. Ricordato con stima anche da Goethe nell'*Italienische Reise*, Reiffenstein godeva dell'amicizia di massimi artisti come Anton Raphael Mengs, Angelika Kauffmann e Jacob Philipp Hackert oltre ad aver subito



**Fig. 2.** Incisione posta al termine del I tomo dei *Saggi sull'antica arte dei Greci e de' Romani pittori* dell'abate Vincenzo Requeño (1787).

prolifico ed abile polemista e tra i suoi titoli ve ne sono di curiosi come la *Scoperta della chiromanzia, ó sia dell'arte di gestire colle mani nel Foro e nella pantomima del teatro* oppure il *Saggio d'un Exame filosofico intorno alla natura, al numero è à la qualità de Matti nella civile società*. Si tratta di argomenti in linea con quelli elaborati in Francia soprattutto al tempo dell'*Encyclopédie*; ma leggendoli per esteso, con l'occhio rivolto al retroterra culturale dell'autore, è interessante constatare come, oltre all'erudizione sacra, si parta sempre da una solida conoscenza dei testi classici, particolare che spesso ha portato Requeño ad assumere un'indipendenza di giudizio tale da sfiorare posizioni gianseniste. Ed anche nell'altra opera in qualche modo

---

il fascino della personalità e delle idee di Winckelmann che frequentò non occasionalmente. Lo stesso Lanzi, al termine della *Storia pittorica d'Italia*, dedicò ampio spazio alla mostra promossa da Reiffenstein sugli encausti che si tenne in Roma presso la dimora del console russo Santini. Nonostante sia spesso ricordato anche nella letteratura specialistica come un erudito, la sua cultura non era troppo profonda né troppo estesa. Ma egli possedeva una personalità dinamica ed un'ambizione tanto grande nel campo del collezionismo e del mercato dell'arte da divenire poco dopo il suo arrivo a Roma (1763) un punto di riferimento, principale consulente dei nobili delle dinastie europee nel corso delle loro sempre più frequenti visite nella città eterna. Su Reiffenstein vedi il classico: HAGEN A., *Johann Friedrich Reiffenstein*, in «Altpreußische Monatsschrift», 2, 1865, pp. 506-536.

assimilabile per struttura e complessità alla pubblicazione sull'encausto, i *Saggi sul Ristabilimento del Arte Armonica de Greci e Romani Cantori* (1798), il regesto delle fonti e la sensibilità d'interpretazione è talmente profonda da porsi in parallelo – a livello metodologico – con quella di Lodovico Antonio Muratori<sup>7</sup>.

Allo stato attuale delle ricerche non conosciamo i motivi che portarono Requeño ad occuparsi di un tema tanto dibattuto e che proprio in quegli anni sembrava aver trovato applicazione pratica a vari livelli. Lui stesso diceva di non essere «pittor di professione, né tra dilettranti merito nessuna particolar lode. I miei quadri non sono stati fatti per altro che per mostrare che si può dipingere d'una maniera facile e consistente con le cere, senza olio, senza colla; e con le sole gomme, cera e acqua». Al proposito, una spinta decisiva venne proprio dall'abate Pignatelli che, come compare in molti passi nel testo, condivideva *in toto* le ricerche di Requeño, acquistando i quadri che erano serviti come banco di prova. Fu quello il motivo col quale entrambi divennero “aggregati d'onore” all'Accademia Clementina di Bologna nella stessa sessione il 7 gennaio 1785, giusto pochi mesi dopo l'uscita della prima edizione dei *Saggi*<sup>8</sup>.

Eppure, la facilità con cui si destreggia tra supporti, colori, leganti e vernici tradisce la conoscenza profonda delle botteghe di artisti e restauratori. Non è da trascurare l'ipotesi di una frequentazione del ferrarese Francesco Contri, continuatore dell'attività di “estrattista” del padre Antonio, ricordato da Lanzi per avere scoperto «una colla o bitume che voglia dirsi» con cui fissava la pittura per eseguire il distacco a massello di dipinti dal supporto murario. Girolamo Baruffaldi, biografo di Antonio Contri, lascia intendere come questa mistura avesse come ingrediente anche la paraffina, ovvero un misto di cera e petrolio piuttosto diffusa nel Settecento tra i materiali di restauro<sup>9</sup>. Non è escluso che in quel clima di sperimentazione relativo

<sup>7</sup> Ulteriori scritti di Requeño sono *Dell'origine delle umane sensancioni e de' loro organi, El arte de la elocuencia filosóficamente examinada, El arte sintetica y analitica de las ideas e De' caratteri personali digni del vono della società*.

<sup>8</sup> Archivio dell'Accademia Clementina di Bologna, Atti dell'Accademia, Clementina, tomo 111, 1782-1789, c. 100: «Alli 7 Gennaio 1785. Vennero convocati per ordine del Sig. Principe nella Stanza della loro Secretarie, gli Accademici Clementini, e gl'intervenuti furono li Sig.ri Orlandi Prin., Becchetti, Martinelli, Scandellari Fil., Cavina, Mazza, Cardani, Tadolini Peto, Bigari, Tadolini Fran., Venturosi, pedrini, piò Secretario. Prima di incominciare la presente sessione, il Sig. Senato Casali compare, ed accenò di non poter tratenersi mentrechè era aspettato dall'Accademia Benedettina, essendo esso quello che dovea fare la lezione. Prima però di partire disse al Sig. Principe che proponea all'Accademia, unito col Sig. Becchetti due chiarissimi soggetti perché restassero ad essa aggregati come Accademici d'Onore. I proposti furono: S. Ecc. Il Sig. D. Gioseffo Pignatelli, ed il Sig. Ab. Vincenzo Requeno. Sul cominciamento della Sessione si misero i partiti per gli accennati due rispettabili soggetti, ed il primo che fu posto pel Pignatelli riuscì di fave tutte bianche, vale a dire pienamente favorevole. Il secondo posto pel Requeno si trovò di fave b. 12, e n. 1. Dalli Sig.ri petronio Tadolini, e Vincenzo Martinelli fu proposto per lo stesso effetto il Sig. Ab. Giuseppe Colucci di Fermo, ed ebbe partito favorevole di b. II, e n. 2. Dalli Sig.ri Orlandi prin., e Dardani fu proposto pure il Sig. Pietro Bacchelli Bol., come bravo dilettrante Dipintore di Paesi, e il suo partito fu di f. b. 12, e n. 1. In fede Domenico Piò».

<sup>9</sup> CONTI Alessandro, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa, 1988<sup>2</sup>, pp. 148-150. Ad esempio, nel *Dictionnaire portatif* del Pernetty (1757, pp. 499-500) la pittura a cera viene considerata essenziale per i ritocchi integrativi delle cadute di colore. Vedi ADAMO A., *Antichità, vantaggi e metodo della pittura encausta. Discorso letto nella pubblica adunanza della R. Accademia Economica di Firenze il di 10. Settembre 1794*, Venezia, Graziosi, 1800, pp. 28-29, dove si accenna alla possibilità di verniciare un ciclo ad affresco di Giovanni da San Giovanni in una villa nei dintorni di Firenze (da identificarsi,

alla conservazione ed al restauro delle opere d'arte, nascesse in Requeño l'idea di mettere in pratica le criptiche informazioni presenti nelle fonti antiche al fine di realizzare un legante capace di rendere resistente la superficie pittorica, limitandone al minimo le operazioni di manutenzione. Un ideale ripetuto più volte all'interno del testo, rimandando anche a *topoi* diffusi come l'estetica funzionalità dell'*atramentum* di Apelle.

Su questo campo Requeño godeva di sponde illustri come la *Dissertazione preliminare* (1786) circa la possibilità di conservare i dipinti delle pubbliche pitture venete per «il loro miglior mantenimento». Un testo manoscritto alla cui redazione Pietro Edwards lavorava da tempo, confrontandosi soprattutto con pittori e restauratori, le cui idee saranno sicuramente circolate a Venezia negli ambienti legati allo studio delle tecniche artistiche. E proprio a Venezia Requeño troverà in Gatti l'editore della prima edizione dei suoi *Saggi*. Ma la conferma del rapporto, quanto meno indiretto, tra Edwards e Requeño o meglio, tra ambito del restauro e della conservazione e studio teorico-applicativo delle tecniche artistiche, si ha proprio in un passo di Edwards relativo ad alcune osservazioni, negative, sull'utilizzo dell'encausto come materiale di restauro da utilizzare nelle integrazioni delle lacune e come vernice protettiva da confezionare seguendo i procedimenti del terzo metodo di Bachelier, presente nell'*Encyclopédie*, e ben riassunto proprio da Requeño<sup>10</sup>.

Dunque, sulla scorta delle sue affermazioni e del contesto culturale-operativo nel quale si svolse il dibattito sulla conservazione nelle regioni italiane delle Romagne e del Veneto, possiamo ragionevolmente ipotizzare che il gesuita si mosse seguendo il principio della “pubblica utilità”, dato che i dipinti ad olio, soprattutto quelli ubicati negli edifici sacri, risultavano in gran parte illeggibili a causa delle continue sovrapposizioni di “beveroni” a base di colle proteiche che, al di là di un ingannevole effetto immediato, non facevano altro che peggiorare la situazione. Se così fosse si tratterebbe di un ribaltamento della situazione da cui ha preso inizio il nostro discorso. Dai tempi di Caylus l'encausto (insieme alla sua applicazione in scultura, la *ganosis*) era stato visto come un strumento finalizzato unicamente alla migliore realizzazione dell'opera d'arte, l'unico degno di essere recuperato per realizzare a pieno l'ideale neoclassico-illuministico. Ora, proprio all'interno dell'opera letteraria che ne consacrava il recupero in senso globale, lo si ridimensionava nella sua specificità, lo si riduceva ad una pratica buona soprattutto nel campo del restauro.

---

probabilmente, nel ciclo di affreschi assai deperito della villa del Pozzino di Castello) con una miscela di cera, alcali, gomma, mastice e acqua ragia sperimentata dal pittore neoclassico Luigi Ademollo. Nel corso dell'Ottocento una mistura di cera punica e resina verrà adottata come fissativo nelle pitture murali, talvolta come vernice in presenza di distacco della pellicola pittorica: cfr. BENSI Paolo – BENSI MONTIANI Maria Rosa, *La cera e la paraffina nella pratica della conservazione dei dipinti murali nel XIX e XX secolo*, in *Manutenzione e conservazione del costruito fra tradizione e innovazione*, Atti del Convegno di Bressanone, 1986, a cura di G. Biscottin, Padova, 1986, pp. 53-67; TORRESI Antonio P., *L'Ottocento da riscoprire. Arte e restauro nella vita e negli scritti di Ulisse Forni, Alessandro Mantovani e Carlo Linzi*, Ferrara, Liberty House, 1995, pp. 68-69 note 40-41, con riferimenti ai manuali di restauro ed agli scritti di Botti, Secco Suardo, Forni etc. Un accenno alla situazione ferrarese ed ai contatti di Requeño con artisti e restauratori locali in GIORDANI Nicola, *Il restauro dei dipinti a Bologna nella seconda metà del '700. Problemi, metodi, idee al tempo dell'Accademia Clementina*, Ferrara, liberty house, 1999, p. 121.

<sup>10</sup> Vedilo in CONTI Alessandro, *op. cit.*, p. 175.

Di questo passaggio discriminante ed essenziale per gli sviluppi della pittura ottocentesca si era accorto con rara finezza Gaetano Previati, il quale nella *Tecnica della pittura* (1905) si esprimeva in modo netto nei confronti dell'intera impalcatura tecnica-erudita messa in piedi dall'abate spagnolo:

La sua composizione, due parti di cera e cinque di mastice o pece greca, oppure tanta cera quanto mastice e colore sufficiente per poterle impastare, non attecchi più degli altri encausti a base di saponi e di oli essenziali e l'erudito abate sarebbe stato assai mortificato se avesse saputo che a non tanto tempo da lui si sarebbe impiegato il suo composto per restauro...degli affreschi!<sup>11</sup>

Certamente non era questo l'obiettivo finale cui aspirava Requeño, teso al contrario a sganciare finalmente la ricerca sull'encausto da una tradizione sclerotizzata priva di applicazione pratica che trovava giustificazione soprattutto nell'erudizione a carattere letterario.

Come anticipato, nella veste più nota della seconda edizione *Il Saggio* si compone di due tomi: se il secondo appare pleonastico e autocelebrativo nell'antologia degli scritti a favore (e contro) le sue teorie, il primo possiede una serie di spunti e proposte assai interessanti. Nella prima parte di questo volume si passano in rassegna i principali esponenti della pittura greca tenendo ferma la stella polare di Apelle sino ad arrivare alla cultura decadente dei romani. Nella seconda si discutono le tecniche per dimostrare il primato degli antichi sui moderni e la superiorità dell'encausto sulla pittura ad olio. In particolare, per quanto riguarda il primo metodo descritto da Plinio («pingendi cera»), egli rimprovera all'Arduino, commentatore settecentesco, l'uso del supporto ligneo quale "letto" dei colori a cera da inserirsi in siti incisi direttamente per ricavare la composizione («come scavarsi collo stiletto [ricordato da Plinio] il duro legno?»). Rilevando poi la mancanza di colore su quelle parti del supporto rimaste a livello. Critiche più circostanziate sono rivolte al conte di Caylus, il quale nel *Memoire* si era espresso su questi aspetti in termini piuttosto generici:

pourqui les anciens n'auroient-ils pas appliqué sur le fond, qu'ils avoient choisi, pour servir de base à leur tableau (cire ou planche de bois, cela étoit égal) les cires colorées, qu'ils avoient préparées, appliquant à chaque endroit celles qui convenoient au sujet, de la même manier qu'on applique les couleurs sur la tolie avec le pinceau<sup>12</sup>.

Gli appunti di Requeño si concentravano prima di tutto sulla natura dell'imprimatura: se a cera si sarebbe mescolata alla sovrapposta pittura vera e propria stesa calda, per

<sup>11</sup> PREVIATI Gaetano, *La tecnica della pittura* [1ª ed., Torino, Bocca, 1905], prefazione di Enrico Baj, Milano, Sucargo, 1990, p. 54.

<sup>12</sup> ANNE-CLAUDE PHILIPPE DE TUBIÈRES, COMTE DE CAYLUS, M. MAJALUT, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, Geneve, Pissot (ed. succ. in «Memoires de Litterature», 1761; Paris, C. Panckoucke, 1772, t. XLVIII, pp. 1-55), 1755, p. 278. È importante sottolineare come l'Arduino non crede che il metodo con lo stiletto corrisponda alla pittura ad encausto vera e propria: «encausto pingere, et penicillo pingere differunt; ceris illud, istud coloribus» (HARDUINUS J., *Caui Plinii Secundi Historiae Naturalis Libri XXXVII*, Parisiis, Societas Jesu, 1741, tomus secundus, Libri: XXI, XXXIII, XXXV (cap. XI), XXXVI, XXXVII).

cui era più ragionevole pensare ad una pittura eseguita direttamente sulla tavola ben pulita e sgrassata. Per quanto riguarda il secondo metodo («pingendi in ebore cestro») Requeño non condivide l'interpretazione di Montjosieu e Arduino dell'incisione ricavata direttamente con lo stiletto caldo sull'avorio e successivamente riempita con colori a cera, lasciando a vista il bianco naturale del supporto per gli incarnati<sup>13</sup>. Si tratta di una passaggio sottolineato anche da Caylus in quanto lo stiletto caldo avrebbe annerito l'avorio, lasciando tracce di sporco ai bordi dei solchi ottenuti.

Più articolati sono gli appunti al terzo metodo («hoc tertium accessit resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pittura navibus nec sole nec sale ventisque corrumpitur»), ovvero la pittura a cera col pennello, rivolti soprattutto a Caylus, reo di avere male interpretato il passo di Plinio (*N.H.*, XXXV, 49) relativo alla pittura delle navi, in cui effettivamente non si fa alcun riferimento ai colori: «non omittendum apud eosdem [medicos] zopissam vocari derassam navibus maritimis picem cum cera». In questo caso più che di pittura è legittimo parlare d'inceratura a fini protettivi del fasciame. Ma l'attenzione di Requeño era tutta rivolta ai metodi di Bachelier descritti nella voce *encaustique* dell'*Encyclopédie*, testo guida, sino a quel momento su queste problematiche. Le verifiche di Requeño del terzo e quarto metodo di Bachelier furono un fallimento poiché l'artista francese (e l'estensore della voce) non aveva indicato la quantità di cera da mescolare con l'acqua satura d'alcali di tartaro. Per cui aggirò le difficoltà con l'espedito di sciogliere la cera con semplice sapone bianco, o liscivia, e acqua, ottenendo un legante utile a mescolare e stendere ogni genere di colore anche su un supporto grezzo. Si trattava di un legante saponoso piuttosto fluido che si mescolava facilmente con i pigmenti e che, una volta terminata la stesura, veniva fissato accostando al verso del supporto un

gran fuoco [...] frattanto che fumava la pittura. L'effetto fu unirsi tutti i colori alla tela senza guastarsi il disegno, né distaccarsi il colore. La tela restò inzuppata dalle cere colorite. Il colorito dopo l'abbruciamento comparve assai più basso di prima; ma tutto chiaro e distinto<sup>14</sup>.

Tuttavia, tra le ragioni che portarono Requeño ad abbandonare questo metodo vi era la mancanza di testimonianze antiche dirette sulla soluzione di cera con la liscivia; inoltre, il sapone si scioglie a contatto con l'acqua, quindi non può essere uno degli ingredienti implicitamente richiamati da Plinio. Per cui bisognava, ancora una volta, tornare ad interrogare le fonti per cercare di trovare una via d'uscita<sup>15</sup>. Dopo avere riesaminato i tre metodi proposti da Plinio e verificato che la cera utile

<sup>13</sup> [Louis de Montjosieu] *Ludovici Demontiosii Gallus Romae hospes. Ubi multa antiquorum movimenta explicantur, pars pristinae formae restituuntur. Opus in quinque partes tributum* [1585], Romae, apud Ioannem Osmarinum, 1701; HARDUINUS J., *op. cit.*

<sup>14</sup> REQUEÑO Vincenzo y Vives, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori*, 2a ed., Parma, della Stamperia Reale, 1787, I, p. 236. Soltanto il verderame si comportava in modo diverso non unendosi perfettamente tramite "l'inustione".

<sup>15</sup> Cfr. GRUND A., *Die malerey der griechen*, Dresden, 1811, II, p. 448, qui è citato un passo di Quinto Sereno Sammonico, un autore del II-III secolo d. C., dove si dice che la liscivia delle ceneri del legno scioglie la cera: «tunc lixivia cinis cereas dissolvit» [«quindi, la liscivia di cenere dissolve le cere»].

per dipingere era quella punica ottenuta con ripetuti lavaggi in acqua di mare o nel tartrato di potassio (ovvero il salnitro o nitrato di potassio)<sup>16</sup>, mescolata con balsami e bitumi, finalmente si arriva alla parte più originale, descrivendo in modo efficace la bottega ideale di un pittore ad encausto:

ad un antico pittore, che fosse abile e pronto ad eseguire tutti tre i generi di Pittura allora adoperati, bisognava che avesse nella sua officina cera punica, colori, pennelli di setole, scodelle, cassetine da tenere le cere colorite, sarcocolla ed altre gomme resine, e bitume, una spugna, candele di cera, un catino d'acqua da nettare i pennelli, pannolini ben netti, un caldano da tenere brace di rovere, stilette e scatoline di ferro, tavole incerate da disegnare i pensieri, e le tavole ripulite e liscie da dipingere, un mortajo da pestare i colori bolliti con le cere, tavolette d'avorio, e un cavalletto in forma di treppiede<sup>17</sup>.

Incoraggiato dall'abate Pignatelli e coadiuvato da alcuni artisti ferraresi come Giuseppe Ghedini e Francesco Pellegrini<sup>18</sup>, Requeño sperimentò tutte le varie possibilità di legare la cera con le resine degli antichi (mastice, incenso, ambra etc.) e con i colori, fissando poi il tutto accostandovi un braciere ardente. In questo modo ottenne eccellenti risultati in una *Cleopatra morente*, un *San Gerolamo*, una copia della *Sibilla* del Guercino, una *Maga Circe* e un *San Sebastiano*, concludendo:

i vantaggi di questa maniera di dipingere all'encausto del pennello, perfezionata che sia, debbono essere: 1. La maggior durazione e perpetuità delle pitture. L'umido non agisce contro le cere. La cera comune col decorso degli anni ingiallisce; ma la cera punica, secondoché abbiamo detto, è esente da tale cangiamento [...]. Il 2. vantaggio deve essere la maggior bellezza. I colori non cangieranno con la cera, acqua, e gomma sensibilmente. La freschezza del colorito non deve essere maggiore della freschezza dei quadri ad olio. Non si vedranno quegli scuri che rovinano le tele più ben dipinte de' nostri maestri<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Alla pubblicazione della prima edizione dei *Saggi* seguì una serie di "Lettere" in cui si contestava la vera natura della cera punica, da considerarsi a detta di Lorgna un vero e proprio sapone di cera e non cera vergine sbiancata (LORGNA Anton Maria, *Discorso sopra la cera punica*, Verona, 1785 (nuova ed. in «Opuscoli scelti sulle Scienze e sulle Arti», t. VIII, 1793, pp. 222 – 229); vedi anche ASTORI Giammaria, *Della pittura colla cera all'encausto. Memoria*, in Venezia, presso Antonio Locatelli, 1786).

<sup>17</sup> REQUEÑO Vincenzo y Vives, *op. cit.*, 1787, I, pp. 277-278.

<sup>18</sup> All'interno dei *Saggi* (I, p. 335) Requeño riporta una lettera scritta a Venezia il 15 agosto 1784 in cui Giuseppe Ghedini esprime parere positivo sulla pittura ad encausto.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 299-300. Nessuno dei dipinti eseguiti da Requeño è stato sinora identificato con certezza. Nell'inventario (27 giugno 1788) della collezione di Alfonso da Varano di Camerino, conservata in Ferrara, è ricordato un «ritratto del fu signor don Alfonso Varano di Camerino, fatto a pastello collo stiletto dall'abate Requeño ex gesuita» (*Quadri da stimarsi...Documenti per una storia del collezionismo d'arte a Ferrara nel Settecento*, a cura di A. Faoro e L. Scardino, prefazione di A. Emiliani, Ferrara, liberty house, 1996, p. 202). Antonio Torresi mi segnala cortesemente come possibile opera di Requeño una decorazione su muro raffigurante una *scena di convito* in Palazzo Garda a Ferrara. Restaurò inoltre un dipinto nella celebre collezione Canonici sempre a Ferrara (GIORDANI Nicola, *Il restauro dei dipinti a Bologna nella seconda metà del '700. Problemi, metodi, idee al tempo dell'Accademia Clementina*, Ferrara, liberty house, 1999, p. 121).

Sintetizzando, la soluzione di Requeño consisteva nel preparare il supporto – in genere tela – con uno strato di pece greca, cera e bianco di piombo, il tutto spalmato a caldo. La pittura vera e propria veniva confezionata polverizzando 2 parti di cera punica con 5 parti di resina cuocendo poi il tutto sul fuoco e gettando questa massa bollente in un recipiente di acqua fresca. Contemporaneamente si macinavano a parte, con acqua, i colori che si intendeva utilizzare unendovi la terza parte dell'impasto cero-resinoso, amalgamando il tutto col pestello su una lastra di porfido. Si diluivano poi i colori con acqua. Dipinto il quadro, lo si verniciava con cera fusa calda, fissata con ferri da stiro caldi. Non conoscendo lo stile di Requeño ed essendo andata dispersa la quadreria di Giuseppe Pignatelli presso cui si trovavano quegli encausti è impossibile verificare l'effettiva riuscita e soprattutto la qualità materica di quelle prove. Sappiamo soltanto che quei metodi furono sperimentati soprattutto presso la Reale Accademia di Mantova, grazie alla munificenza del marchese Giuseppe Bianchi che stipendiò a tal fine il pittore Giuseppe Artioli di Cento che fornì numerose prove. L'interesse del marchese arrivò al punto da fondare un' "Accademia de' Dilettanti d'Encausto" nel proprio palazzo, nominando proprio Requeño direttore dei nuovi allievi:

Trovai nella prima stanza un falegname cogli strumenti e lavoratori richiesti, intenti soltanto a preparare le tavole e tavolette, or di larice femmina, come prescrisse Plinio, or d'altri più preziosi legni per gli encausti [...]. Vidi cavalletti, tavolozze di legno e di ferro, le une per gli encausti a stiletto, le altre per quelli a pennello, cilindri di cera colorita, e tutta un'officina di antica pittura quale io con non mediocre fatica l'aveva descritta ne' *Saggi*<sup>20</sup>.

Nell'Accademia si organizzavano seminari di una settimana anche per artisti già formati ed in piena attività. Tra questi sono ricordati Antonio Pachera di Verona, Spiridione Artioli di Cento (figlio di Giuseppe), i mantovani Giuseppe Cesare Veronese, Giuseppe Dongiovanni e don Luigi Niccolini. Una prima applicazione in qualche modo pubblica di questo metodo si ebbe proprio in una delle sedi più prestigiose di Mantova, Palazzo Te, dove Giuseppe Artioli, divenuto nel frattempo direttore della Reale Accademia, intervenne su due ovali «intieramente rovinati [...] dipingendo due fagiani con tanta proprietà che meritò la lode degli intendenti». L'apprezzamento per l'intervento di Artioli fu talmente alto da spingere la marchesa Cristiani Castiglioni a far dipingere ad encausto un "gabinetto" nel suo palazzo in Mantova (1785), ove lavorarono «Felice Campi in figure, i signori Andrea Mones e Battista Pellicciari negli ornati, ed in paesaggi il signor Giacomo Gatti».

Per uscire dal giro localistico, sicuramente gratificante ma incapace di verificare sino in fondo la bontà del "metodo Requeño", bisognava confrontarsi con altre realtà rispetto a quelle di Ferrara e Mantova. Coadiuvato dal Pignatelli, Requeño tentò dunque il grande salto, proponendosi ad una delle istituzioni artistiche più antiche e prestigiose della penisola: l'Accademia Clementina di Bologna. Qui fece conoscere

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 341. Sull'Accademia di Mantova cfr. D'ARCO Carlo, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantova, Agazzi, 1857; NENCI Chiara, *op. cit.*,

la prima edizione dei *Saggi*, espose alcune prove dell'Artioli e tenne pubbliche dimostrazioni, riscuotendo significativi consensi stando all'elenco degli allievi che decisero di apprendere anche l'encausto oltre alle tecniche tradizionali solitamente impartite<sup>21</sup>. Il ravennate Antonio Cuppini, l'abate don Francesco Bertet di Genova, il veneziano Francesco Paccaudi e il fiorentino Fabbrini sono citati come ulteriori testimoni della riuscita di quelle lezioni. Una menzione a parte merita il cremonese Sante Legnani il quale cercò di fondere il metodo di Bachelier con quello di Requeño, aggiungendovi il preparato al "natro" di Antonio Maria Lorgna:

modo di dipingere all'encausto, di Santo Legnani Cremonese.

Oncie 12 cera bianca di Venezia

Oncie 4 Sapone di Venezia

Oncie 3 Mastice bianco

Oncie 3 Sarcocolla

Oncie 4 Acqua del pozzo

Denari 5 Sal di soda

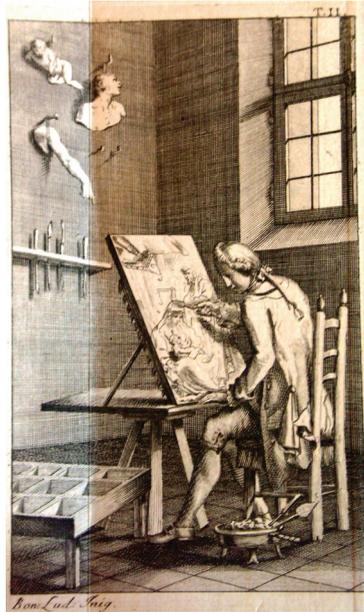
Tutte queste robbe di mettono in un pentolino di terra a sciogliere al fuoco. Avvertasi che nel bollire non escano dal vaso. Sciolte che saranno e fredde i faranno scogliere in molta acqua e poi faransi feltrare per carta, affinché li Sali restino tolti da esse: metterannosi in pentolino di nuovo fatto che sarà l'encausto. Volendo i colori per la tavolozza, mettensi parte d'encausto sopra la pietra a macinare con parte d'ogni qualunque colore. Questo si farà sciogliere con poca acqua al fuoco e conservarsi fresco come l'olio. Fatto il quadro si darà la vernice d'encausto come ne insegna il signor Abate Requeño nel suo Trattato<sup>22</sup>.

Al metodo di Legnani aderirono numerosi artisti tra il quali è significativo ricordare almeno il pedissequo "palagiano" Gallo Gallina, poi Giuseppe Manfredini e Luigi Bedini, cui si devono numerose decorazioni murali in importanti dimore cremonesi in cui si percepisce l'intenzione di riprodurre specchiature murali lustre ad imitazione delle quadrerie secentesche<sup>23</sup> [fig. 3-5].

<sup>21</sup> Tra gli altri sono ricordati: la pastellista Irene Parenti, il conte Gini miniatore dilettante, padre Castellari della congregazione di San Filippo Neri, il professore Bagliani, il disegnatore Vincenzo Mazza, Giuseppe Martinelli, Teresa Tesi, il pittore d'architettura Gibelli, Don Giuseppe Ferrer. Nel frontespizio della seconda edizione Requeño si fregia del titolo di Accademico clementino.

<sup>22</sup> REQUEÑO Vicente y Vives, *op. cit.*, 1787, I, pp. 376-377; Il natro di Lorgna (LORGNA Anton Maria, *Transunto delle ricerche intorno all'origine del Natro, o Alcali marino nativo*, in «Opuscoli scelti sulle Scienze e sulle Arti», t. IX, 1786, pp. 73-89) è in sostanza il sale di soda (cfr. CURI Ettore, *Antonio Maria Lorgna e la pittura ad encausto*, in «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», 167, 1993, pp. 49-76; con informazioni anche su Requeño).

<sup>23</sup> Per utili considerazioni tecniche su questi artisti cfr. GHEROLDI Vincenzo, *Caseina, tempere oleose e cera*, in *Palazzo Stanga. Il restauro dei dipinti settecenteschi di Giuseppe Manfredini*, a cura del Centro di Formazione Professionale della Regione Lombardia in Cremona, Cremona, Editrice Turrus, 1995, pp. 33-49, cui si rimanda per la ricca documentazione fotografica e la bibliografia specifica. A giudicare dal materiale esistente, Gallo Gallina fu l'artista più coinvolto nello sperimentare l'encausto. Di lui rimane un interessante tela raffigurante *Colombo giunto nel nuovo mondo* (Bologna, collezione privata; vedila in *L'Ombra di Core. Disegni del fondo Palagi della Biblioteca dell'archiginnasio*, a cura di C. Poppi, Bologna, Galleria comunale



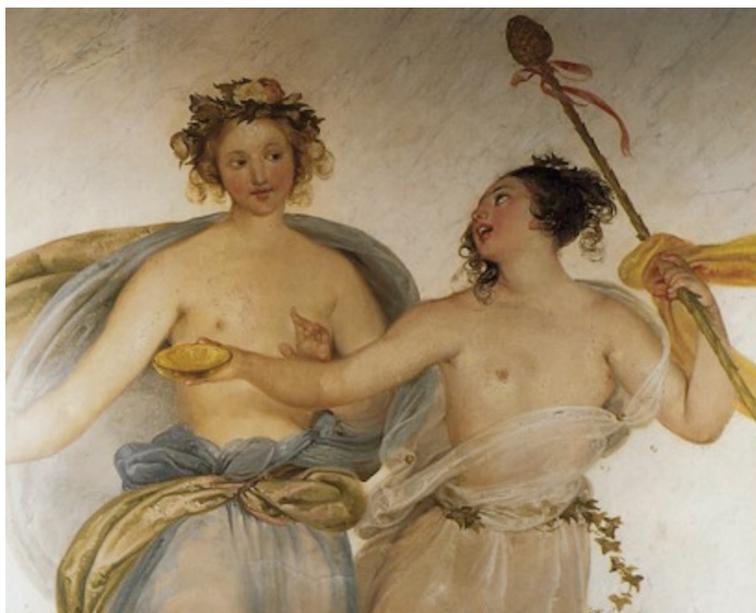
**Fig. 3.** Incisione posta al termine del I tomo dei *Saggi sull'antica arte dei Greci e de' Romani pittori dell'abate Vincenzo Requeño* (1787).

Oltre al riscontro immediato sul campo, *I Saggi* godettero di ampio successo letterario per l'opportunità di vedere riunite e ben commentate fonti altrimenti difficilmente accessibili e sempre discusse di seconda o terza mano. Come molti libri fortunati anche quello di Requeño ebbe due aiuti inaspettati. Il primo giunse da don Juan de Alfranca, membro del Collegio e già Rettore di S. Clemente a Bologna, ministro del Crimen de la Real Audencia di Siviglia e Uditore della Real Audencia de Cáceres di Estramadura. Per suo tramite Requeño inviò copia del libro, con allegati due quadri ad encausto, alla Real Sociedad Económica Aragonesa. Questa mossa si rivelò risolutiva in quanto nella seduta del 6 agosto 1785 egli ottenne il titolo di socio emerito di quell'istituzione, rafforzando la posizione di "unica autorità" in materia, tanto che il «Mercurio de España» dedicava alla sua fatica un ampio articolo nel numero di gennaio del 1787, giusto l'anno della seconda edizione dei *Saggi*:

Entre los descubrimientos debidos a nuestro siglo, es sin duda uno de los mas utiles el que ha hecho el célebre ex-jesuita espanol D. Vicente Requena [sic], y que ha publicado en Italia sobre la pintura encaustica usada por los griegos, y de la cual se hace muy poca mencion en los autores antiguos. La obra del espresado espanol,

---

d'arte moderna "Giorgio Morandi", novembre 1988 – marzo 1989, Casalecchio di Reno, Grafis, 1989, p. 39), tratta da un'invenzione di Palagi, da porsi in parallelo con quanto sperimenterà di lì a poco Hayez nella terza versione dei *Vespri siciliani* [fig. 6].



**Fig. 4.** Gallo Gallina, *Le quattro stagioni*, particolari, fine XVIII sec., encausto su muro. Cremona, Palazzo Ala Ponzzone, piano nobile.

que se ha dado a luz con el titulo de *Ensayo sobre el restablecimiento de la pintura de los griegos y de los romanos*, merece ser estudiada con mucha reflexion. Entre las personas que han puesto en practica con acierto los preceptos que en ella se contienen, merece particular elogio el Sr. Angeloni, romano, el cual, despues de una larga série de experimentos y ensayos, ha conseguido hacer obras de esta especie, admiradas de los profesores, y que dan ideas justas de lo que habiamos perdido y hemos recobrado en la pintura encaustica. El mismo Angeloni esta haciendo copiar por un discipulo suyo, llamado Tordan, el cuadro numero 52 de Rafael, que esta en el Vaticano, y copia de su mano las célebres pilastras de la galeria del mismo palacio. Luego se vieron tambien en varias partes pintores, que abandonando el aceite echaron mano de las ceras é hicieron obras de esta naturaleza. Qué sorpresa no causo el verdespues de dos mil anos renacer en nuestros cuadros aquellos bellos colores con que los Zeusis, Parthasios, Protogenes y Apeles encontraron los delicados ojos de la Grecia. Entraron asimismo los anticuarios y los quimicos en un argumento que les era a entrambos comun con los pintores<sup>24</sup>.

Non a caso la nuova edizione fu dedicata all'aragonese Nicolás de Azara consigliere di Stato e ministro in Italia del re di Spagna, personaggio assai influente

<sup>24</sup> «Mercurio de España», enero 1787, p. 41. Il Tordan è probabilmente un aiuto dell'Angeloni impegnato in quel periodo nell'impresa delle *Logge* di Caterina II a San Pietroburgo.



**Fig. 5.** Luigi Benini, *Ebe*, c.1798, tempera oleoresinosa e cera su muro. Cremona, Palazzo Cattaneo.

in materia d'arte, sulla cresta dell'onda per aver dato da poco alle stampe il catalogo delle opere e le memorie del grande Mengs<sup>25</sup>.

Il secondo aiuto, inaspettato e per questo più prezioso anche per il prestigio della citazione, si trova nelle pieghe della *Storia pittorica della Italia* dell'abate Lanzi, al termine della sezione dedicata alla Scuola ferrarese. Qui Lanzi si dilunga con insolita enfasi su «un'arte interessantissima per la pittura che dopo molti secoli in certo modo è rinata in Italia per merito per opera specialmente di un ingegnoso spagnolo. Egli è vissuto per più anni in Ferrara, e da' pittori ferraresi fu aiutato nelle sue esperienze e nelle sue intraprese»<sup>26</sup>. Dopo aver rapidamente passato in rassegna le esperienze precedenti, Lanzi dedica ampio spazio all'esame delle caratteristiche e dei vantaggi del metodo di Requeño, paragonandolo per importanza ed esiti alla scoperta di van Eyck sulla pittura ad olio:

V'ebbe in quegli anni ancora in Italia chi invaghisse di quest'arte. Le tante reliquie dell'antica pittura, che immuni dalle ingiurie del tempo si conservano in Napoli e a Roma, insultano, per così dire, su gli occhi nostri alle opere de' moderni, che in tanto men tempo invecchiano e muoiono. Ciò diede occasione al sig. abate don Vincenzo Requeño di produrre il libro che ho citato poc' anzi, che nel 1784 uscì a luce in Venezia

<sup>25</sup> Non può essere certo considerata una coincidenza la pubblicazione presso la Stamperia Reale di Parma delle *Memorie* di Mengs a cura del d'Azara (1783) e della seconda edizione dei *Saggi sul Ristabilimento dell'antica arte de Greci pittori* di Requeño.

<sup>26</sup> LANZI Luigi, *op. cit.*, p. 181.



**Fig. 6.** Francesco Hayez, *I Vespi siciliani*, 1846, olio ed encausto su tela. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

la prima volta. Si riunivano in questo degno soggetto le qualità richieste a disaminare e a promuovere la nuova scoperta: intelligenza di letterato, pratica di pittore, raziocinio di filosofo, pazienza di sperimentatore. La sua opera è nelle mani di tutti, onde fame giudizio; né è di questo luogo tener dietro a' vari suoi oggetti. Lo fece il sig. cav. de Rossi ne' tre estratti di quest'opera pubblicati nel tomo I di quelle *Memorie delle Belle Arti*, giornale il più breve quasi che l'Italia vedesse, e tuttavia de' più applauditi. Ciò che io deggio, è render giustizia alla sua penetrazione e alla sua industria. Egli scoperse la difficoltà del metodo riferito nella Enciclopedia; egli trovò nuova strada. Si avvide che il sal di tartaro non poteva essere usato da' Greci per render la cera solubile e ubbidiente a' pennelli, e perché essi nol conobbero, e perché la sua propria esperienza gli mostrava il contrario. Conobbe che l'applicazione del fuoco dietro la pittura non potea esser quella che usarono i Greci, perché non è praticabile a chi dipinge su grossi muri. Tentò molti esperimenti; e gli venne fatto di scoprire che la gomma resinosa chiamata mastice potea far l'effetto che indarno aveva sperato dal sal di tartaro. Con essa e con cera fece pastelli, e trovò più modi da temperarne i colori per fargli docili alla pittura. Terminata essa, usò or di darle una leggier mano di cera quasi in luogo di vernice, ora di lasciarla senza tal velatura: ma in ogni metodo che avesse tenuto perfezionò l'opera coll'appressamento del fuoco, o, com'egli dice, col bruciamento. Ciò si fa avvicinando un braciere al dipinto dalla parte anteriore; e per ultimo si passa sopra il lavoro un pannolino, che ne avviva e ne fa lucide le tinte. Le prime prove che il sig. abate Requeno ne fece per sé medesimo o ne commise a pittori diversi, le vidi già presso S. E. il sig. don Giuseppe Pignatelli in Bologna; il quale a questo ritrovamento ha contribuito non poco e di lumi e di spesa.

L'autorevole apprezzamento di Lanzi concludeva a tutti gli effetti un percorso ormai quarantennale cominciato con la scoperta dei dipinti murali nei siti archeologici delle città romane di Ercolano e di Pompei. La comunità artistica si era ormai convinta che, seguendo passo passo le indicazioni di Requeño, si poteva finalmente dipingere come Pausia, Lala di Cizico, Sicione. E, partendo da quella sicumera, si poteva progredire, effettuare nuove ricerche, nuove sperimentazioni. Certamente le ragioni proprie alle esigenze immanenti all'arte stessa (conservazione, durabilità etc.) e l'ammirazione per la pittura degli antichi coincidevano in quel preciso momento nella ferma volontà di procurarsi materiali idonei a conseguire l'oggettività pittorica di un'altra epoca ritenuta perfetta. Non per questo bisogna automaticamente collegare il parziale abbandono da parte dei pittori della tecnica del chiaroscuro, dell'accostamento di colori puri e dell'esaltazione dei toni locali con l'affermazione totale dell'encausto tra Sette e Ottocento. Paradossalmente, il suo effetto più immediato fu lo sviluppo di colori confezionati in tubetti di stagno, mantenuti allo stato semifluido grazie alla presenza di cera e paraffina, tanto da dire che la più antica tecnica della pittura, nel momento della sua nuova applicazione, stimolò la nascita di materiali pittorici tuttora in uso<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Su questi temi, assai complessi e che richiederebbero una ricerca a parte, cfr. almeno *Impressionism, Art in the Making, III*, London, National Gallery publications. 1991; GAGE John, *Colour and culture. Practice and meaning from antiquity to abstraction*, LONDON. 1993.