

## IL CONTRIBUTO DI DE CHIRICO ALLA RISCOPERTA DELL'ANTICA TECNICA DELL'ENCAUSTO NEL PRIMO NOVECENTO

*Salvatore Vacanti*

L'interesse per l'antica tecnica dell'encausto si riaccese in Italia tra gli anni Venti e Trenta, intrecciandosi col dibattito sulla rinascita della pittura murale, che ebbe la sua grande stagione nel periodo fascista.<sup>1</sup> Tuttavia, anche se il fenomeno è generalmente connesso all'enfasi per la ripresa degli scavi nei siti archeologici di Ercolano e Pompei alla fine degli anni Venti, nella manualistica d'arte la presenza di questa tecnica si riscontra in modo continuativo sin dal Settecento, quando per la prima volta si aprì il dibattito intorno al misterioso procedimento. Alla metà di quel secolo datano infatti i primi ritrovamenti negli scavi campani, che catalizzarono l'interesse di studiosi e artisti nell'erronea convinzione che i dipinti scoperti fossero eseguiti con l'antica tecnica dell'encausto. Ebbe così origine la cosiddetta *Encaustica*, una vera e propria disciplina, dando luogo a un *continuum* di studi e sperimentazioni che, nel Settecento come nel Novecento, muovono sempre dallo stesso presupposto: la suggestione della pittura pompeiana dovuta ai clamori di nuovi ritrovamenti archeologici. Comune è peraltro l'equivoco intorno alla tecnica della pittura pompeiana, giacché modernamente si è invece appurato che i dipinti murali di epoca romana sono principalmente degli affreschi e non degli encausti.<sup>2</sup>

Giorgio de Chirico, che a partire dal 1919 mostra un rinnovato e fondante interesse verso i grandi maestri del passato e soprattutto verso il recupero delle tecniche artistiche della tradizione, testimonia questo peculiare fenomeno di *revival* dell'encausto nel suo ben noto *Piccolo trattato di tecnica pittorica* del 1928. Il testo, che costituisce la *summa* del sapere di de Chirico in fatto di tecnica pittorica e l'apice di quel nuovo percorso a tutti noto come "ritorno al mestiere", dimostra soprattutto alla voce *Encausto* la varietà e la complessità delle letture del Maestro, che tuttavia vengono rielaborate in modo personale, giungendo anche a bizzarre conclusioni. Sarà pertanto utile tracciare un profilo storico della questione, per poter poi procedere all'analisi del significativo contributo dechirichiano.

Secondo le interpretazioni tuttora accreditate nell'antico encausto i colori misti alla cera fusa, insieme ad altri componenti, venivano applicati sul supporto mediante la vicinanza di una fonte di

<sup>1</sup> Cfr. S. Vacanti, *Il recupero dell'encausto nell'arte italiana durante il ventennio fascista. Teoria, sperimentazione, ideologia*, in *La Ricerca Giovane in cammino per l'arte*, atti delle due giornate di studio (Viterbo, 9 maggio 2008 e 19 maggio 2010), coordinamento scientifico di M. Andaloro, redazione a cura di C. Bordino e R. Di Noia, Gangemi, Roma 2012, pp. 117-135.

<sup>2</sup> La questione è stata risolta in favore dell'affresco negli studi più recenti in particolare da Paolo Mora, sulla base di una lettura filologica di Vitruvio atta anche a spiegare la lucentezza delle opere romane pervenute. La pittura romana era eseguita perciò su intonaco umido con una tecnica mista di affresco e tempera. La presenza di cera spesso rilevata nelle analisi sarebbe invece da identificare nella cosiddetta "encausticatura" finale e nei procedimenti di restauro condotti nel passato. Cfr. P. e L. Mora, P. Philippot, *La conservazione delle pitture murali*, Ed. Compositori, Milano 1999, pp. 109-122.

calore. Il suo uso è noto nell'antichità fino al VII secolo d.C., come dimostrano le più antiche icone romane. Ne danno notizia principalmente Plinio il Vecchio e Vitruvio, ma anche Plutarco e Giovanni Crisostomo; tuttavia le informazioni sui dettagli tecnici sono talvolta divergenti, per la difficoltà di interpretazione delle fonti.<sup>3</sup> È discussa l'ipotesi della sua pratica nella pittura murale, per la quale si deve invece parlare più correttamente di "encausticatura", una pratica attestata da Vitruvio. Nelle fonti si fa riferimento all'encausto sempre come a una pittura da cavalletto e infatti tra i dipinti in cui è stato usato con certezza ricordiamo i ritratti funerari della regione egiziana del Fayyum.<sup>4</sup>

Intorno alla metà del Settecento, in seguito alle suggestioni derivate dai ritrovamenti di Ercolano e Pompei, nella convinzione che lo splendore di quelle pitture fosse dovuto all'impiego dell'encausto, si rilessero principalmente alcuni passi della *Naturalis Historia* di Plinio e del *De Architectura* di Vitruvio alla ricerca del corretto procedimento, talora però travisandoli. L'interpretazione dei passi di Plinio è sempre stata controversa. Stando all'autore, anticamente vi erano due modi di dipingere all'encausto mediante un ferro caldo, fin quando non si cominciò a dipingere le navi da guerra e si aggiunse una terza maniera a pennello. In linea di massima, nel primo metodo si adoperava una sorta di spatola in ferro riscaldata con cui venivano modellati e fusi i colori (pigmenti misti alla cera punica) che si applicavano sulla superficie dell'opera a piccole porzioni. Il secondo metodo sembra consistesse nell'incidere delle tavolette d'avorio con uno stiletto appuntito e riscaldata: *késtron* per i greci, *vericulum* per i romani, come ricorda Giorgio de Chirico. Non è chiaro però se in questo caso l'accezione di encausto sia semplicemente dovuta all'uso del calore, senza che sia previsto l'impiego della cera. Il terzo metodo consisteva nello sciogliere al fuoco la cera punica e mescolarvi i colori, per stenderli con grandi pennelli sulle navi: una pittura che secondo Plinio "non si altera né col sole, né con l'acqua di mare, né con la pioggia, né col vento"<sup>5</sup>, storica frase ricordata puntualmente da de Chirico nel *Piccolo trattato di tecnica pittorica*.

In questo caso il legante a base di cera veniva mantenuto liquido mediante la vicinanza di una fonte di calore; tale metodo, secondo gli esegeti settecenteschi, sarebbe quello poi esteso alla pittura murale, spiegando così l'eccellente stato di conservazione e la brillantezza dei dipinti pompeiani. Avendo invece modernamente acquisito che la pittura di epoca romana è stata realizzata con la tecnica a fresco, la presenza della cera rilevata nelle analisi sarebbe da identificare nella cosiddetta "encausticazione", ovvero una verniciatura finale attestata da Vitruvio.<sup>6</sup>

Il metodo descritto da Vitruvio consisteva nello stendere col pennello sulla parete asciutta la cera liquefatta diluita con olio, dopodiché con uno scaldino pieno di brace appoggiato alla parete vi si faceva penetrare bene la cera. Successivamente si strofinava con un panno pulito e con l'ausilio di una candela, effettuando una lucidatura simile a quella praticata sulle statue marmoree (*gānōsis*).

<sup>3</sup> Cfr. L. Vlad Borrelli, *Restauro archeologico: storia e materiali*, Viella, Roma 2003, pp. 243-245; S. Rinaldi, *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Carocci, Roma 2011, pp. 50-51, 113.

<sup>4</sup> I ritratti funerari del Fayyum, cronologicamente distribuiti dal I al IV secolo d.C., sono tavolette in legno che venivano inserite nelle bende delle mummie e riproducevano con straordinario realismo il volto del defunto; i colori sono stesi sopra un'imprimatura biancastra sia a encausto che, in taluni casi, a tempera. Cfr. E. C. Doxiadis, *La tecnica dei ritratti, in Fayyum. Misteriosi volti dall'Egitto*, catalogo della mostra a cura di S. Walker, M. Bierbrier, Leonardo Arte, Roma 1997, p. 27.

<sup>5</sup> Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 41.149. Sulla questione cfr. C. Merucci, *I leganti*, in *Preparazione e finitura delle opere pittoriche*, a cura di C. Maltese, Mursia, Milano 1993, pp. 48-52.

<sup>6</sup> Vitruvio, *De Architectura*, VII, 9, 3. Sulla questione cfr. L. Traversi, *Le vernici*, in *Preparazione e finitura*, cit., pp. 150-152.

Il dibattito sull'encausto ebbe inizialmente un ambito circoscritto alla Francia, dove se ne fece promotore Anne Claude Philippe de Tubières conte di Caylus, distinguendosi con le proprie ricerche nel concorso bandito dall'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres di Parigi<sup>7</sup>, nel quale si segnalò anche Jean Jacques Bachelier.<sup>8</sup> Questi primi studi, ai quali prese parte anche Denis Diderot<sup>9</sup>, fecero posto all'*Encaustica* tra gli articoli illustrati della famosa *Encyclopédie*, che nell'Europa illuminista contribuì ad affermare anche la rivalutazione delle arti e dei mestieri.<sup>10</sup> Seppur con lentezza, il dibattito si estese poi anche in Italia, dove alla fine del secolo venne pubblicato il fondamentale testo del frate spagnolo Vincenzo Requeno<sup>11</sup>, a cui si aggiunsero gli studi di Lorgna, Tommaselli e Astori, che tra il 1784 e il 1787 contrapposero polemicamente vari tipi e interpretazioni di pittura a cera e a fuoco.<sup>12</sup>

Il lavoro del Requeno univa l'analisi delle fonti (spesso fraintese) e lo studio dei reperti antichi alla sperimentazione diretta, essendo lui stesso pittore; il suo testo è più volte menzionato da Giorgio de Chirico nel *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, quale principale riferimento per le proprie sperimentazioni pratiche con l'encausto, seppure egli lo collochi erroneamente nel Seicento. L'opera è divisa in due *Saggi*: nel primo, dedicato alla pittura dei greci, il Requeno vuole dimostrare che l'encausto era il principale metodo praticato dagli antichi pittori, mentre nel secondo illustra la tecnica, premettendo delle considerazioni sui difetti della pittura a olio, alla quale contrappone la perennità dei metodi dei greci e dei romani. La riproposizione dell'antica tecnica dell'encausto nella trattatistica italiana di fine Settecento è infatti anche collegata alla cattiva valutazione della pittura a olio, dovuta all'analisi più razionale delle alterazioni che essa presenta nel tempo.<sup>13</sup>

Gli studi intorno all'encausto proseguirono nell'Ottocento, nel corso del quale si sviluppò peraltro la ricerca storiografica sulle tecniche artistiche attraverso la lettura delle fonti e l'osservazione delle componenti chimico-fisiche delle opere. Sul finire del secolo si diffuse in Europa un nuovo orientamento, al quale contribuirono le ricerche di storici e chimici sulle fonti per le tecniche antiche, stimolati dalla convinzione che potessero fornire le basi per un rinnovamento nella creatività artistica. Il principale focolaio di queste ricerche, che portarono al recupero di tecniche cadute in disuso come la tempera e l'encausto, fu l'ambiente ruotante intorno all'Accademia di Belle Arti di Monaco di Baviera, anche se la portata di tali esperienze non fu comunque tale da frenare il progressivo utilizzo dei nuovi materiali di origine industriale.<sup>14</sup>

<sup>7</sup> A.-C.-P. De Tubières Caylus, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, in *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, tomo XXVIII, Parigi 1755.

<sup>8</sup> J.-J. Bachelier, *L'histoire et le secret de la peinture à la cire contre le sentiment du Comte de Caylus*, Parigi 1755.

<sup>9</sup> D. Diderot, *L'histoire et le secret de la peinture en cire*, Parigi 1755. L'articolo, dedicato inizialmente all'*Encyclopédie*, fu poi pubblicato anonimo nel II volume dell'*Année Littéraire*.

<sup>10</sup> Sulla questione cfr. M. T. Caracciolo, *Una querelle tra Parigi e Roma: la riscoperta della tecnica antica dell'encausto dal Conte de Caylus all'abate Requeno, in Roma triumphans? L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento. Atti del Convegno Int. di Studi, Roma 9-11 marzo 2006*, a cura di L. Norci Cagiano, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 2007, pp. 125-143.

<sup>11</sup> V. Requeno y Vives, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' Greci e de' Romani Pittori*, Giovanni Gatti, Venezia 1784 (II<sup>a</sup> ed. Parma, 1787).

<sup>12</sup> A. M. Lorgna, *Discorso sopra la cera punica*, Verona 1785; G. Tommaselli, *Della cerografia*, Verona 1785; G. Astori, *Della pittura colla cera all'Encausto*, Venezia 1786. Sulla questione cfr. C. Nenci, *L'encausto tra teoria ed empiria nell'Italia tardo settecentesca*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento: interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri*, a cura di G. C. Sciolla, Edizioni Bolis, Bergamo 1995, pp. 213-219.

<sup>13</sup> Cfr. S. Bordini, *Materia e immagine: fonti sulle tecniche della pittura*, De Luca, Roma 1991, pp. 118-122.

<sup>14</sup> Cfr. P. Bensi, *Materiali e procedimenti della pittura italiana tra Ottocento e Novecento*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n. 24, 1984, pp. 75-81.

L'antica tecnica dell'encausto ebbe un appassionato cultore soprattutto nel pittore svizzero Arnold Böcklin, grande sperimentatore di quel tempo e fondamentale ispiratore per l'opera di Giorgio de Chirico.<sup>15</sup> Dopo aver elaborato, in continuo confronto con le opere e le fonti antiche, un legante a base di gomma di ciliegio, in seguito alla visita di Pompei e Napoli del 1863 aveva sviluppato una tecnica a base di cera e resine con cui lavorò durante il soggiorno romano. Rudolph Schick, suo assistente presso l'atelier romano, nei propri taccuini fa riferimento a questo procedimento definendolo "encausto". Sembra che Böcklin realizzasse tali opere con colori misti a resina (forse sandracca) e gomma vegetale, per poi riscaldare la superficie e stendervi della cera d'api sciolta in essenza di trementina. La superficie veniva dunque scaldata nuovamente, in modo che il legante dei

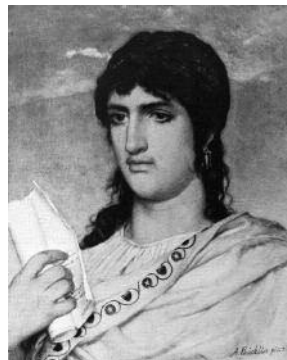


fig. 1 A. Böcklin, *Sappho*, 1862. Kunstmuseum, Basilea

colori e la cera soprastante si unissero, e poi lucidata con un panno caldo.<sup>16</sup> Tuttavia, in questo caso si dovrebbe piuttosto parlare dell'"encausticatura", il trattamento descritto da Vitruvio che veniva praticato a fini protettivi anche sulle sculture in marmo. Nella monografia di Ernst Berger sulla tecnica di Böcklin il suo interesse per la pittura murale pompeiana è ampiamente trattato, così come la sperimentazione di procedimenti volti a recuperare la tecnica dell'antico encausto.<sup>17</sup> Pagine che de Chirico dovette leggere con fervida curiosità, apprendendovi molte informazioni, come si evince anche dalla menzione della *Sappho* (fig. 1) dipinta a encausto da Böcklin, seppure ricordandola con un'inesatta collocazione presso la collezione Schack di Monaco.<sup>18</sup> Il volumetto di Berger, pittore, studioso di tecniche antiche e professore presso l'Accademia di Monaco tra fine Ottocento e inizio Novecento, è esplicitamente menzionato nelle *Memorie* di de Chirico quale principale strumento di accostamento ai segreti del mestiere dell'amato Böcklin.<sup>19</sup> Il Berger riferisce in effetti di un dipinto intitolato *Sappho* realizzato a encausto, riportando come fonte i taccuini di Rudolf Schick, il quale però lo ricorda conservato a Basilea<sup>20</sup>, dove tuttora si trova. La *Sappho* di Basilea<sup>21</sup> è stata peraltro studiata da Hermann Kühn, secondo il quale si tratta di un vero e proprio dipinto a encausto, dove i colori stemperati in un legante a base di cera e resina sarebbero stati applicati a caldo con una spatola.<sup>22</sup>

Il panorama ottocentesco della ricerca sull'encausto si completò con gli studi pubblicati alla fine del secolo dall'italiano Giocondo Viglioli e dai francesi Henry Cros e Charles Henry<sup>23</sup>, giustamente ricordati da de Chirico nel suo *Piccolo trattato*. In seguito, all'inizio del Novecento, a occuparsi della

<sup>15</sup> Cfr. S. Vacanti, *Giorgio de Chirico e il "ritorno al mestiere". L'importanza della formazione artistica tra Alene e Monaco*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 5/6, 2006, pp. 404-432.

<sup>16</sup> Cfr. H. Kühn, *Technische Studien zur Malerei Böcklins*, in R. Andree, *Arnold Böcklin Die Gemälde*, Reinhardt, Basilea 1977, pp. 106-127.

<sup>17</sup> Cfr. E. Berger, *Böcklins Technik*, G.D.W. Callwey, Monaco 1906, pp. 75-84.

<sup>18</sup> Cfr. G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, ed. a cura di J. de Sanna, Scheiwiller, Milano 2001, p. 40.

<sup>19</sup> G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Bompiani, Milano 1998, p. 140.

<sup>20</sup> Cfr. E. Berger, *op. cit.*, p. 79.

<sup>21</sup> A. Böcklin, *Sappho*, 1862, encausto su tela, 56,5x45,5 cm, Basilea, Kunstmuseum. Cfr. R. Andree, *op. cit.*, p. 263, n. 148.

<sup>22</sup> Cfr. H. Kühn, *op. cit.*, p. 112.

<sup>23</sup> G. Viglioli, *Del modo di dipingere a fresco su l'intonaco greco-romano*, Parma 1885; H. Cros, C. Henry, *L'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens. Histoire et techniques*, Parigi 1885.

questione in Italia fu soprattutto un restauratore: Tito Venturini Papari<sup>24</sup>, che dedicò la maggior parte del proprio lavoro alla pittura parietale romana e alla ricostruzione del misterioso metodo dell'encausto. Tuttavia, nei suoi saggi, dove si riscontra una lettura attenta sia degli studiosi francesi che di quelli italiani del Settecento, mostra di condividerne l'erronea interpretazione della pittura pompeiana come encausto, confortata da una serie di letture arbitrarie di Plinio e Vitruvio.<sup>25</sup> Bisogna dire che nel primo scorcio del Novecento la voce *Encausto* è contemplata nei principali manuali di tecniche artistiche, tra cui quelli del pittore divisionista italiano Gaetano Previati<sup>26</sup>, che costituiscono fonti di notevole importanza per registrare il gusto e le pratiche artistiche diffuse in Italia a cavallo tra i due secoli. Anche nell'*Enciclopedia artistica* di Maurizio Erbici, manuale per pittori e decoratori edito dalla ditta Calcaterra di Milano nel 1903, tra le svariate voci si riscontra la *Pittura all'encausto*: si tratta però di un fluido già pronto in confezione, i cui componenti non sono precisati, che si può usare per miscelare i colori e poi dipingervi sul muro.<sup>27</sup> Il volumetto testimonia l'immissione sul mercato all'inizio del secolo di prodotti nati per surrogare l'effetto visivo della pittura murale pompeiana, ritenuta a encausto. Com'era già successo in passato, si sviluppano invenzioni che non mirano al recupero filologico del procedimento antico, quanto piuttosto a emularne l'effetto pittorico opaco e luminoso. Su questa scia si colloca anche la sezione dedicata all'encausto nel manuale di tecniche artistiche del francese Charles Moreau-Vauthier del 1912, che l'anno successivo viene tradotto e pubblicato in Italia da Ugo Ojetti, in parte rielaborandolo e con una prefazione di Giulio Aristide Sartorio.<sup>28</sup> Quest'ultimo si era peraltro dimostrato un fervido sperimentatore, interessato al recupero delle tecniche del passato, seppure operando senza un criterio strettamente filologico, come dimostra il suo *Fregio* per la nuova aula del Parlamento realizzato con un singolare procedimento assimilabile all'encausto, dove impiega come legante per dipingere una miscela di olio di papavero, cera depurata e trementina.<sup>29</sup> Nell'adozione di questa tecnica vi è anche il richiamo agli ottocenteschi dipinti murali della Galleria Sciarra di Roma eseguiti da Giuseppe Cellini e all'ambiente di Nino Costa; Sartorio fu infatti molto attivo all'interno della cerchia di «Cronaca Bizantina», così come degli altri sodalizi artistici promossi da Costa.<sup>30</sup> Nel 1921 ritroviamo l'encausto tra le voci del manuale del pittore e studioso tedesco Max Doerner<sup>31</sup>, il quale però non concorda con l'opinione maggiormente diffusa in quel

<sup>24</sup> Cfr. M. Merlonghi, *Tito Venturini Papari, in Restauratori e restauri in archivio*, a cura di G. Basile, vol. 1, Nardini, Firenze 2003, pp. 165-170.

<sup>25</sup> Cfr. T. Venturini Papari, *La pittura a encausto e l'arte degli stucchi al tempo di Augusto*, Roma 1901; Id., *Il rinnovamento ultimo degli encausti*, Roma 1902; Id., *Per l'arte della conservazione delle antiche pitture*, Roma 1905; Id., *Il coeruleum o azzurro d'Egitto*, Roma 1910; Id., *La pittura ad encausto al tempo di Augusto*, Roma 1928.

<sup>26</sup> G. Previati, *La tecnica della pittura*, Torino 1905. Inoltre, cfr. S. Bordini, *Scienza, tecnica e creatività artistica negli scritti di Gaetano Previati*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 51, 1993, pp. 40-51.

<sup>27</sup> M. Erbici, *Enciclopedia artistica. Manuale del pittore e decoratore industriale*, Ditta Luigi Calcaterra, Milano 1903.

<sup>28</sup> C. Moreau-Vauthier, U. Ojetti, *La pittura: i diversi processi, le malattie dei colori, i quadri falsi*, con prefazione di G. A. Sartorio, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1913.

<sup>29</sup> Il gigantesco *Fregio* di Montecitorio, lungo 105 metri, alto poco meno di 4 e composto di cinquanta pannelli, fu realizzato da Sartorio tra il 1908 e il 1912 dipingendo le tele nel proprio studio, per collocarle poi in situ. Alla tecnica dell'encausto affiancò le più recenti sperimentazioni in campo fotografico: per semplificare il lavoro utilizzò le diapositive dei bozzetti eseguiti in piccolo formato, proiettandole ingrandite sulle tele per riportarvi rapidamente la struttura compositiva, senza dover ricorrere al consueto procedimento con il reticolo quadrettato. Cfr. *Il fregio di Giulio Aristide Sartorio*, catalogo della mostra a cura di R. Miracco, Leonardo International, Milano 2007.

<sup>30</sup> Nella seconda metà dell'Ottocento il pittore romano Nino Costa, sulla scia dei preraffaelliti inglesi, propose un richiamo alla pratica artigianale del Medioevo, che si fermò però al livello tematico, senza comportare lo studio filologico dei procedimenti esecutivi dei primitivi italiani. Cfr. S. Rinaldi, *Da Hayez a Sartorio, passando per Nino Costa. Tecniche pittoriche a confronto, in L'occhio, la mano e la macchina. Pratiche artistiche dell'Ottocento*, a cura di S. Bordini, Lithos, Roma 1999, pp. 87-106.

<sup>31</sup> M. Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Monaco 1921.

periodo presso l'Accademia di Monaco, dove peraltro insegnò a lungo, ritenendo piuttosto che i dipinti pompeiani siano affreschi e avvicinandosi così alla teoria poi modernamente dimostrata.

Nella trattatistica, così come nella sperimentazione pratica, tra Ottocento e Novecento si riscontra dunque la persistenza dello stesso atteggiamento poco filologico che connotava l'*Encaustica* già nella Francia illuminista dell'*Encyclopédie* e del conte di Caylus: la misteriosa e antica tecnica viene praticamente reinventata in varie forme sulla base di interpretazioni personali dei passi di Plinio e Vitruvio.

Come detto in apertura, l'interesse per l'encausto si riaccese in Italia tra gli anni Venti e Trenta dando luogo a un fenomeno di revival artistico, innescato soprattutto dal clamore dei nuovi scavi archeologici presso i siti campani, diretti da Amedeo Maiuri nella seconda metà degli anni Venti. Con i suoi ritrovamenti presso la Villa dei Misteri<sup>32</sup> la pittura parietale pompeiana tornava prepotentemente nell'immaginario degli artisti, diffondendosi anche una maggiore curiosità sulla sua tecnica, che spinse taluni artisti e restauratori a sbizzarrirsi in tentativi più o meno filologici di recupero.

Un dibattito in cui si inserisce significativamente anche la ricerca teorica e sperimentale di Giorgio de Chirico, persino in anticipo rispetto alle più note elaborazioni di Ferruccio Ferrazzi, che sarà il principale cultore della rinascita dell'encausto a partire dal 1930. Va però osservato che già diversi anni prima dell'avvio di questo revival e della redazione del testo dechirichiano la pittrice napoletana Maria Zaffuto, una figura vivace seppure poco conosciuta, si era interessata alla questione pubblicando persino una piccola ma dettagliata monografia dedicata all'encausto nel 1924<sup>33</sup> (fig. 2). Attiva a Roma nel settore delle arti decorative durante gli anni del regime, impiega l'encausto in pannelli che spesso costituiscono elementi di più ampi apparati ornamentali di architetture sia pubbliche che private. Era stata allieva del Venturini Papari presso la Scuola di Arti Ornamentali di Roma e difatti nel suo testo, dove gli studi sono suffragati da sperimentazioni pratiche, la Zaffuto ne riprende sostanzialmente le teorie basate sulla convinzione che l'encausto fosse il segreto della pittura romana.<sup>34</sup>

Alcuni anni dopo, lo stesso approccio teorico e pratico connota la trattazione dell'argomento nel *Piccolo trattato di tecnica pittorica* di Giorgio de Chirico. L'artista vi dedica un intero paragrafo, collocato nella seconda sezione del volumetto, cioè quella dedicata alla tecnica della tempera, per i motivi che di seguito si evidenzieranno. Innanzitutto, de Chirico ripercorre l'*excursus* degli studi che si sono compiuti intorno a quell'antica e misteriosa tecnica, mostrando di conoscerne le fonti classiche, Plinio principalmente, così come la lunga diatriba che a partire dagli studi settecenteschi del



fig. 2 M. I. Zaffuto, *L'encausto*, Ed. della Fiamma, Roma 1924

<sup>32</sup> Cfr. A. Maiuri, *Pompei: i nuovi scavi e la Villa dei Misteri*, Ministero della Educazione Nazionale, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Libreria dello Stato, Roma 1931.

<sup>33</sup> M. I. Zaffuto, *L'encausto*, Ed. della Fiamma, Roma 1924. Sulla pittrice Maria Immacolata Zaffuto (Napoli, 1888 - Roma, 1943) cfr. P.P. Pancotto, *Artiste a Roma nella prima metà del Novecento*, Palombi, Roma 2006, p. 238.

<sup>34</sup> Cfr. S. Vacanti, *Il recupero dell'encausto nell'arte italiana*, cit., pp. 118-119.

conte di Caylus si protrasse fino alle ricerche ottocentesche di Cros ed Henry, passando per il fondamentale contributo del Requeno, che erroneamente colloca però nel Seicento. Non sembra essere invece al corrente delle ricerche promosse in Italia dal restauratore Venturini Papari (o forse preferisce tacerne) e dai suoi epigoni, prima fra tutti l'allieva Maria Zaffuto. Nella propria disamina, pur rendendosi conto della relativa arbitrarietà nell'esegesi delle fonti, de Chirico si allinea alle tesi tramandatesi a partire dal Settecento, ritenendo anche lui, come molti altri, che la pittura romana fosse un fulgido esempio dell'antico encausto.

La definizione encausto a freddo, etimologicamente parlando, sarebbe un paradosso in quanto che la parola encausto contiene già in sé il verbo brucio (καω). Ma l'ho scritta così per meglio specificare la stretta parentela e, direi quasi, la perfetta somiglianza che questa tempera, inventata da un frate spagnolo del Seicento, ha con l'encausto dei Greci e dei Romani. Forse l'encausto degli antichi è superiore come solidità alla tempera a cera, se si pensa come hanno resistito finora le pitture romane e pompeiane, ma con la tempera a cera si ottiene una pittura altrettanto bella e specialmente quella grana tanto misteriosa e quella profonda morbidezza che distingue questo modo di dipingere d'infrà tutti gli altri.<sup>35</sup>

Dal brano estrapolato emergono diversi aspetti atipici. La tecnica praticata da de Chirico, infatti, assimila l'encausto a una tempera grassa, mescolando il pigmento con un legante a base di cera per poi dipingervi senza l'uso del calore, cosa che ne era invece il tratto distintivo nell'antichità, come attesta peraltro l'etimologia del termine. Ma l'artista, dopo un'evidente sperimentazione pratica suffragata dallo studio delle fonti, era arrivato a una pragmatica quanto spiazzante conclusione che esplicita poco più avanti nel testo:

Per noi moderni la pittura all'encausto è troppo complicata; alcuni pittori e studiosi di tecniche antiche riuscirono, facendosi fabbricare degli strumenti simili a quelli che si trovano disegnati sui vasi o dipinti nelle pitture pompeiane, a ottenere una materia pressapoco [sic] eguale a quella degli encausti antichi; ma non continuarono nelle loro esperienze per le troppe difficoltà che dovettero combattere.<sup>36</sup>

Per tali motivi, dunque, Giorgio de Chirico appunta la propria attenzione sul cosiddetto metodo "a freddo" che aveva elaborato Vincenzo Requeno, che poi altro non era che una variante fantasiosa e poco filologica dell'encausto. Nella sua opera il frate spagnolo proponeva complessivamente sei procedimenti di pittura "a encausto", tra cui vi è quello ripreso da de Chirico per ottenere, appunto, un legante che dovrebbe mantenersi allo stato liquido anche a temperatura ambiente, risultando perciò facilmente stendibile a pennello senza l'uso di ferri caldi o fonti di calore, da cui la paradossale definizione "encausto a freddo"<sup>37</sup>. Così concepita la tecnica dechirichiana diventa perciò una "tempera a cera", la cui ricetta:

<sup>35</sup> G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, cit., p. 38.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>37</sup> Cfr. V. Requeno y Vives, *op. cit.*, Saggio Secondo, capp. V-XVII, pp. 134-203.



[...] consiste in un'emulsione di cera, d'acqua e di sapone da bucato. La cera, come l'olio, non è solubile nell'acqua; ma, così come l'olio diventa emulsionabile con l'acqua per mezzo del tuorlo dell'uovo, la cera lo diventa pure per mezzo delle sostanze grasse e specialmente della potassa contenuta nel sapone da bucato.<sup>38</sup>

Pertanto, la sua tecnica dell'*encausto a freddo* è contemplata in un apposito paragrafo della sezione dedicata alla pittura a tempera. Tutte le altre ricette per la pittura a tempera descritte nel *Piccolo trattato* sono d'altronde delle tempere grasse, dove il legante a olio è emulsionato all'uovo. In questo caso invece la sostanza emulsionante è costituita dal sapone bianco di Marsiglia. De Chirico sostiene che con questo particolare legante si debba dipingere solo su supporti rigidi come le tavole e i cartoni:

[...] e ciò non perché tale tempera sia fragile ma perché alla fine, dovendo sfregare la pittura con una soluzione di cera, bisogna avere una superficie solida ove si possa premere con forza.<sup>39</sup>

Al contrario, il Requeno utilizzava questa tecnica sui supporti in tela, come si riscontra nel suo testo:

Io in tela bianca, e senza imprimitura con quella saponata dipinsi un San Francesco di Sales d'un braccio d'altezza.<sup>40</sup>

La preparazione del supporto quando si lavora a *encausto a freddo* per de Chirico deve essere realizzata come per i dipinti eseguiti con le altre tempere da lui descritte, cioè con una complessa stratificazione a base di bianco di Spagna e colla animale, applicando come strato finale due mani di un'emulsione a base di tuorlo d'uovo e olio di lino. Infine, spiega che, dopo aver lasciato asciugare il dipinto per un paio di giorni, usa scaldarne la superficie per praticare su di essa una verniciatura con la cera vergine sciolta a bagnomaria nell'essenza di trementina. E aggiunge:

[...] poi si lascia freddare per una mezz'ora. Finalmente si scalda di nuovo, ma pochissimo la pittura e nello stesso tempo si scalda uno straccio di lana ben pulito e con questo si frega forte tutto il dipinto finché esso cominci a lustrare. Si ottiene così una materia bellissima e preziosa il cui aspetto ricorda un po' l'avorio. Inoltre la cera per via dello sfregamento penetra nei pori della pittura e sfumando i contorni dà quel ché di tenero e misterioso (*troublant*<sup>41</sup> come dicono i francesi) che rende tanto suggestiva la pittura pompeiana.<sup>42</sup>

Questo trattamento ricorda molto l'encausticazione descritta da Vitruvio nel *De Architectura* e impiegata anche da Böcklin: de Chirico somma quindi entrambi i procedimenti su cui gli studiosi

<sup>38</sup> G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, cit., p. 40.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>40</sup> V. Requeno y Vives, *op. cit.*, Saggio Secondo, cap. IX, p. 154.

<sup>41</sup> La traduzione letterale è: *inquietante*.

<sup>42</sup> G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, cit., pp. 41-42.





fig. 3 G. de Chirico, *Niobe*, 1920.  
Collezione privata

discutevano sin dal Settecento, usando la cera sia nel legante pittorico che nel trattamento di lucidatura finale. Il Requeno, invece, una volta asciugata la pittura avvicinava una fonte di calore al retro della tela in modo da fondere definitivamente i toni del dipinto.<sup>43</sup> Dopo aver così realizzato le proprie opere, probabilmente de Chirico poteva anche verniciarle, onde correggere l'effetto opacizzante della cera e conferire così quella brillantezza che avevano le altre sue tempere grasse. Nel testo, il Maestro afferma peraltro di aver “parecchie volte dipinto” con questa personale versione della tecnica dell'encausto, tuttavia senza fare espliciti riferimenti a opere precise. Andando a cercare nel catalogo generale della sua produzione artistica, curato da Claudio Bruni, la specifica definizione di “encausto” si riscontra per un solo dipinto: *Testa di Niobe*, 1921, encausto su tavola, 34,5x27,5 cm, Roma, collezione Zanini.<sup>44</sup>

Lo stesso quadro, nel successivo catalogo della produzione dechirichiana 1908-1924 curato da Fagiolo dell'Arco, risulta invece così riportato: *Niobe*, 1920, tempera su cartone, 35,5x27,5 cm, collezione privata<sup>45</sup> (fig. 3). L'opera nella fattispecie è una di quelle esposte da de Chirico presso la cosiddetta *Fiorentina Primavera* del 1922<sup>46</sup>, ultima occasione di esposizione collettiva del gruppo di Valori Plastici, peraltro menzionata dall'artista nel *Piccolo trattato di tecnica pittorica* proprio alla voce *Tele, tavole e cartoni*<sup>47</sup>, ricordando di avervi esposto quasi esclusivamente opere dipinte su supporti rigidi.

D'altro canto, si deve qui osservare che la definizione di “tempera” riscontrabile in bibliografia spesso è legittimata dall'aspetto della superficie pittorica, per cui questa come altre opere di de Chirico degli anni Venti possono trovarsi indicate come tali, senza che si evinca l'eventuale realizzazione con un legante a base di cera. In fin dei conti è lui stesso a definire il suo *encausto a freddo* come una “tempera a cera”. A sua volta, inoltre, un supporto di tipo rigido sottoposto a un esame semplicemente visivo può essere interpretato come un cartone, pur essendo magari costituito da una tavola di sottile spessore. In sostanza, molte delle opere realizzate dal Maestro negli anni Venti possono essere state realizzate con il suo personale procedimento a *encausto a freddo*, ma appurarlo è alquanto difficile, giacché non è sempre possibile disporre di specifiche analisi scientifiche.

<sup>43</sup> Cfr. V. Requeno y Vives, *op. cit.*, Saggio Secondo, cap. IX, p. 154.

<sup>44</sup> Cfr. C. Bruni Sakraischik, *Catalogo generale Giorgio de Chirico*, con la collaborazione di G. de Chirico e I. Far e la consulenza di G. Briganti, Electa, Milano 1974, vol. IV, tomo 1, n. 274.

<sup>45</sup> Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di de Chirico 1908-1924*, Rizzoli, Milano 1984, p. 162, n. 170.

<sup>46</sup> La mostra, che si tenne a Firenze presso il Palazzo del Parco di San Gallo dall'8 aprile al 31 luglio del 1922 fu voluta dalla Società delle Belle Arti, affidata a Sem Benelli, e intendeva offrire un panorama artistico esclusivamente italiano, anche in contrapposizione alla Biennale di Venezia. Dal catalogo della mostra risulta che de Chirico vi espose ventuno dipinti e alcuni disegni, la cui identificazione mediante i titoli indicati nell'elenco è risultata controversa. In realtà vi erano soprattutto tele a olio del primo periodo metafisico, tra cui *l'Enigma dell'ora*, insieme ad alcune opere eseguite dopo il 1920, sia su tela che su tavola e su cartone. Queste ultime tuttavia risulterebbero in numero complessivamente inferiore a quanto ricordato dall'artista. Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico: il tempo di «Valori Plastici» 1918-1922*, De Luca, Roma 1980, pp. 72-77; E. Greco, *de Chirico alla Fiorentina Primavera (1922)*, in *Origine e sviluppi dell'Arte Metafisica*, atti del convegno, Scalpendi, Milano 2011, pp. 159-208.

<sup>47</sup> G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, cit., p. 26.

Dopo il 1930 la ricerca intorno all'encausto appassionò diversi artisti in Italia, suggestionati senza dubbio dalle nuove scoperte archeologiche, ma che con buona probabilità dovettero fare riferimento, oltre alle tradizionali fonti che si sono fin qui citate, anche al fondamentale *Piccolo trattato* di Giorgio de Chirico. In proposito, è significativa la riflessione condotta da Alberto Savinio sull'onda dei ritrovamenti in corso a Pompei. Dopo aver esordito come artista nel 1927, era passato dalla pittura a olio alla tecnica a tempera intorno al 1930, apprezzandola soprattutto per la preziosità delle velature, anche in virtù dell'esperienza del fratello.<sup>48</sup> Tra il 1933 e il 1934 sulla terza pagina de «La Stampa» affrontava la questione della tecnica in termini ideologici, contrapponendo la tempera, quale tecnica italiana per eccellenza, alla “nordica” pittura a olio.<sup>49</sup> E infine, in un noto articolo del luglio 1934, per rivendicarne l'italianità faceva appello alle scoperte avvenute a Pompei, rifacendosi a un intervento pubblicato precedentemente sullo stesso giornale, in cui la tecnica delle pitture murali rinvenute veniva definita come una tempera a base di cera.<sup>50</sup>

L'interpretazione della pittura pompeiana come “tempera a cera” richiama chiaramente il procedimento proposto da de Chirico nel *Piccolo trattato di tecnica pittorica*. Savinio si inseriva intanto nel dibattito sulla decorazione murale dell'architettura di committenza pubblica, esprimendo la sua particolare angolazione ideologica. Nel frattempo, la pittura murale si era infatti imposta nelle grandi decorazioni di edifici pubblici che proliferarono negli anni Trenta grazie al regime fascista e la questione della tecnica da utilizzare divenne cruciale quanto il problema del rapporto arte-architettura e quello del contenuto.<sup>51</sup> In tale quadro si collocano la riflessione di Sironi sul recupero dell'affresco<sup>52</sup>, tecnica di cui esalta le origini tutte italiane, così come la riscoperta del mosaico promossa da Severini.<sup>53</sup> A sua volta, anche la tecnica dell'encausto si caricò di significati nazionalistici, perché collegata secondo le congetture più condivise all'antica pittura romana, diventando una di quelle da utilizzare in alternativa all'affresco.

Tra gli artisti interessati negli anni Trenta alla tecnica della pittura a encausto troviamo soprattutto due importanti esponenti della Scuola romana quali Ferruccio Ferrazzi e Corrado Cagli, certamente senza implicazioni retoriche. Ferrazzi in particolare ingaggia un puntuale rapporto con la pittura romana<sup>54</sup>, portando avanti un'incessante sperimentazione che ne farà il principale fautore dell'encausto, da lui (come tanti a quel tempo) erroneamente ritenuto lo strumento dello splendore della pittura.

<sup>48</sup> Cfr. D. Fonti, *Tutte le tecniche dell'Argonauta*, in Savinio, *gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932*, catalogo della mostra a cura di M. di Carlo e P. Vivarelli, Electa, Milano 1991, pp. 45-57.

<sup>49</sup> Cfr. D. Fonti, *Alberto Savinio: scritti sull'arte. Antologia*, in Alberto Savinio, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli e P. Baldacci, Mazzotta, Milano 2002, pp. 203-222.

<sup>50</sup> A. Savinio, *La nuova teoria sulle pitture pompeiane - tempera e affresco*, «La Stampa», Torino, 21 luglio 1934, ripubblicato in M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, Skira, Milano 1995, pp. 144-146.

<sup>51</sup> Cfr. *Muri ai pittori: pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra a cura di V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, Mazzotta, Milano 1999.

<sup>52</sup> In realtà, dalle indagini condotte in sede di restauro su alcune opere murali sironiane si è appurato che, lontano da un recupero filologico del vero “affresco”, l'artista ha fatto uso di una tecnica mista, con finiture a tempera date a secco. Cfr. A. Alessandri, *Mario Sironi. Il dipinto murale nell'Aula Magna*, in 1935. *Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*, catalogo della mostra a cura di E. Coen e S. Lux, Multigrafica, Roma 1985, pp. 72-75.

<sup>53</sup> Cfr. G. Mascherpa, *Severini e il mosaico*, Longo, Ravenna 1985.

<sup>54</sup> Cfr. F. Ferrazzi, *Dell'encausto*, in *L'“encausto” di Ferruccio Ferrazzi*, catalogo della mostra, Pisa 1971; *Ferruccio Ferrazzi dal 1916 al 1946*, catalogo della mostra a cura di B. Mantura, M. Quesada, De Luca, Roma 1989.



fig. 4 F. Ferrazzi, *Ninetta piccola*, 1935.  
Galleria d'Arte Moderna di Roma Capitale

ra pompeiana. Una ricerca iniziata all'incirca nel 1930 e descritta minuziosamente nei quaderni ancora inediti<sup>55</sup>, realizzando con la tecnica dell'encausto grandi opere murali ma anche caratteristici ritratti dei suoi famigliari su piccoli supporti mobili come le tegole in terracotta (fig. 4).

Parallelamente, Corrado Cagli dimostra un personale sperimentalismo che lo porta a riprendere liberamente le pratiche artistiche della grande tradizione italiana, in funzione della sua poetica del "primordio"<sup>56</sup>, passando dalla pittura da cavalletto a quella murale. In quest'ambito rivoluziona la prassi tradizionale scomponendo l'opera in pannelli di tavola tamburata dipinti in studio e poi applicati sul muro, probabilmente già a partire dalla V Triennale nel 1933: una scelta motivata anche dal bisogno di salvare le proprie opere dalla distruzione, poiché la censura fascista non gradiva la sua libertà interpretativa. In quella circostanza ebbe peraltro modo di operare a stretto contatto con i fratelli de Chirico e probabilmente non è un caso che la

tecnica pittorica da lui utilizzata sia stata proprio la tempera all'uovo, tanto decantata nel *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, come testimoniato da Gabriele Mucchi.<sup>57</sup>

Da allora in poi Cagli realizza quasi sempre le sue opere di decorazione murale in pannelli asportabili dipinti a "tempera encaustica": sostanzialmente una tempera d'uovo su tavola, con lucidatura finale a cera.<sup>58</sup> In tal senso possiamo fare riferimento a un recente studio condotto in seguito al restauro di sette pannelli conservati presso la Galleria d'Arte Moderna di Pordenone (fig. 5), afferenti al ciclo realizzato da Cagli per il Padiglione italiano dell'Esposizione Universale di Parigi del 1937, fortunatamente sottratti alla distruzione.<sup>59</sup>

Ma fu soprattutto Gianfilippo Usellini a praticare la tecnica dell'encausto sull'onda delle suggestioni ricevute da de Chirico, il cui *Piccolo trattato di tecnica pittorica* aveva da subito costituito per lui una preziosa lettura.<sup>60</sup> Interessato sin dagli anni Venti al "ritorno al mestiere" e alla tecnica della tempera grassa di de Chirico, impiegò per la prima volta la tecnica dell'encausto nel 1934 per decorare il Salone d'onore del Palazzo del Governo di Sondrio, in luogo della tecnica dell'affresco prevista nel progetto.<sup>61</sup> La sua pratica dell'encausto in realtà è stata arbitraria, come quella di molti, con-

<sup>55</sup> Cfr. G. Colalucci, *I Diari di lavoro di Ferruccio Ferrazzi*, in «FMR», n. 21, 2007, pp. 73-96.

<sup>56</sup> Tale esperienza era soprattutto fondata su un'interpretazione innovativa della Metafisica dechirichiana, filtrata dall'adesione alle teorie di Bontempelli, molto influente su di lui anche per via della parentela. Cfr. F. Benzi, *Corrado Cagli, tra primordio e Scuola Romana*, in «I Beni Culturali», n. 6, 2005, pp. 15-22.

<sup>57</sup> G. Mucchi, *Le occasioni perdute. Memorie 1899-1993*, L'Archivolta, Milano 1994, pp. 231-232.

<sup>58</sup> Il termine insolito è probabilmente connesso alle suggestioni raccolte durante un viaggio a Paestum alla fine del 1932, durante il quale dovette probabilmente visitare anche Pompei. Cfr. S. Vacanti, *Il recupero dell'encausto nell'arte italiana*, cit., pp. 128-129.

<sup>59</sup> Cfr. R. Portolan, *Corrado Cagli, il restauro*, in *Corrado Cagli all'Expo di Parigi del 1937: le tavole del Museo Civico di Pordenone*, catalogo della mostra a cura di G. Ganzer, Pordenone 2004, pp. 30-37.

<sup>60</sup> Cfr. S. Vacanti, *Dalla pittura murale all'olio emplastico: sviluppo e diffusione delle ricerche tecniche di de Chirico tra anni Trenta e Quaranta*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 9-10, 2011, pp. 160-192.

<sup>61</sup> Cfr. S. Pighi, *Il ciclo degli encausti di Sondrio*, in *Gianfilippo Usellini 1903-1971*, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia, Leonardo, Milano 1994, pp. 203-204.



fig. 5 C. Cagli, *Verdi, Vittorio Emanuele II, Cavour, Garibaldi, Leopardi*, 1936-1937. Galleria d'Arte Moderna, Pordenone

sistendo in una più semplice pittura a tempera “encausticata” con lo strato finale di cera a caldo. A testimoniarlo è l'artista Vincenzo Ferrari, suo assistente, il quale tuttavia ci informa che in talune opere da cavalletto Usellini ha davvero impiegato il metodo originario dell'encausto, ad esempio nel *Cane barbone* del 1934<sup>62</sup> (fig. 6). L'animale appare ritratto dal vero, ma trasfigurato in un simbolo di maestosa saggezza, con lo sguardo concentrato e il lungo pelo sotto il mento come la barba di un filosofo. Ferrari ci rivela come il suo maestro, con la passione e la perizia che lo contraddistinsero sempre, per realizzare le preziose velature nel manto del cane abbia fatto uso dell'autentico metodo dell'encausto:

[...] egli pose uno strato di grigio sotto e il nero sopra, utilizzando della cera nel legante e poi impiegando una spatola di metallo scaldata con cui è ritornato sull'impasto cromatico per ravvivare i toni e valorizzare le mezze tinte. In tal modo dette luogo a delle sfumature che altrimenti non si potrebbero avere utilizzando il pennello.<sup>63</sup>

Negli stessi anni, sul versante della manualistica d'arte la trattazione dell'encausto si riscontra ancora, oscillando tra vecchie e nuove ipotesi e tenendo conto delle fonti precedenti, tra cui si annovera anche il *Piccolo trattato* di Giorgio de Chirico. Il testo più significativo sulle tecniche artistiche pubblicato negli anni Trenta è quello di Leone Augusto Rosa, con molta probabilità destinato agli studenti delle accademie, che traccia un vasto e completo panorama in cui compendia informazioni sia di carattere storico che pratico.<sup>64</sup> Alla tecnica dell'encausto il Rosa dedica ampio spazio, ripercorrendo la storia del suo successo a partire dalla settecentesca fioritura di studi, di cui evidenzia lo scarso criterio filologico nell'interpretazione delle fonti antiche. Il metodo che Rosa valuta come il più conforme al risultato delle pitture pompeiane è quello di Venturini Papari, che riporta

<sup>62</sup> Esistono due versioni di questo dipinto, una del 1933 e l'altra del 1934; per quest'ultima cfr. *Gianfilippo Usellini 1903-1971*, cit., p. 181, n. 26, dove risulta: tempera su tavola, 97x113 cm, Milano, collezione privata. L'opera partecipò all'Esposizione Universale di Parigi del 1937.

<sup>63</sup> L'intervista è stata rilasciata da Vincenzo Ferrari allo scrivente il 26 luglio 2009.

<sup>64</sup> L. A. Rosa, *La tecnica della pittura dai tempi preistorici a oggi*, Società Editrice Libri, Milano 1937.



fig. 6 G. Usellini, *Cane barbone*, 1934.  
Collezione privata

scrupolosamente. Non menziona invece i prodotti elaborati dalle ditte commerciali come surrogati dell'encausto, né i trattamenti a freddo come quello proposto da de Chirico sulla scia del Requeno, quando invece alla voce *Tempera*, oltre a riportare le esperienze ottocentesche e quelle coeve, si confrontava soprattutto con le metodiche dechirichiane del *Piccolo trattato di tecnica pittorica*.

Alla metà del secolo la tecnica dell'encausto risulta infine attestata nell'*Abecedario pittorico* di Maria Bazzi.<sup>65</sup> L'autrice articola l'argomento in diverse voci, contemplando sia l'*encausto classico a caldo* sia *emulsioni di cera e tempera all'uovo*, che raccolgono le proposte lan-

ciate da de Chirico. Si aggiunge infine anche una *nuova pittura encaustica*, che riflette le evoluzioni dovute anche all'immissione di nuovi prodotti commerciali sul mercato artistico. Nel frattempo erano intercorsi studi scientifici più approfonditi e consapevoli sulla pittura romana, che progressivamente avrebbero condotto alla risoluzione della questione della sua tecnica esecutiva.<sup>66</sup> In particolare, grazie alle ricerche di Paolo Mora si arriverà alla conclusione che la pittura a encausto non è stata impiegata nella pittura parietale di epoca romana, a Pompei come altrove, dove si è bensì praticata la tecnica dell'affresco.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> M. Bazzi, *Abecedario pittorico*, Longanesi, Milano 1956.

<sup>66</sup> S. Augusti, *La tecnica dell'antica pittura parietale pompeiana*, in *Pompeiana. Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei*, Macchiaroli, Napoli 1950, pp. 1-41; E. Aletti, *La tecnica della pittura greca e romana e l'encausto*, L'Airone, Roma 1951; M. Cagianò de Azevedo, *Encausto ed encausticatura nella pittura murale romana*, in «Bollettino Istituto Centrale per il Restauro», Istituto Poligrafico dello Stato, n. 11-12, Roma 1952, pp. 199-202.

<sup>67</sup> P. Mora, *Proposte sulla tecnica della pittura murale romana*, in «Bollettino Istituto Centrale per il Restauro», Istituto Poligrafico dello Stato, numero unico, Roma 1967, pp. 63-84.