



Dettaglio del Cenacolo di Bernardino Luini a Lugano.

Di Jacopo Gilardi

Durante la mia carriera professionale di conservatore-restauratore nel Cantone Ticino ho avuto la fortuna di poter osservare in maniera molto ravvicinata, a partire dall'inizio degli anni '80 del secolo scorso, diverse opere rappresentanti l'Ultima Cena comprese in un arco di tempo che va dal XV al XIX secolo¹, cosa che mi ha dato la possibilità di farmi un'idea dell'evoluzione stilistica e in particolare cromatica di questo soggetto nella Svizzera Italiana.

Aspetti dell'evoluzione stilistica
e cromatica nei dipinti rappresentanti
l'Ultima Cena
nel Canton Ticino tra i XIV e XVII secoli

¹ Le più importanti sono: la pittura murale «strappata» di Bernardino Luini della chiesa di S. Maria degli Angeli di Lugano, il Cenacolo di Ponte Capriasca e la sua copia settecentesca su tela della chiesa di S. Giorgio di Castro, uno dei riquadri dell'abside della chiesa di S. Maria della Misericordia del collegio Papio di Ascona, la pittura murale di Nicolao da Seregno nella navata della chiesa di S. Martino di Malvaglia, la grande tela della fine del XVII secolo attribuita ad Antonio Busca nella chiesa dei SS. Biagio e Macario di Magliaso, il retro di uno stendardo del XVI secolo ridipinto da Giovanni Battista Bagutti (1742–1823), ora conservato presso il Museo d'Arte di Mendrisio, autore anche del piccolo dipinto della chiesa dei SS. Cosma e Damiano, sempre a Mendrisio. A parte vanno considerati i diversi soggetti di questo tipo presenti nel corpus dei «trasparenti» di Mendrisio (che rappresentano un caso talmente particolare che meriterebbero una trattazione a sé) e la pittura murale della chiesa di S. Fedele di Roveredo nei Grigioni della quale mi sono occupato solo collateralmente nell'ambito dei corsi di laurea della SUPSI.



da un'analisi globale delle opere presenti nel Cantone Ticino ci si può rendere conto di questa evoluzione che, con le dovute eccezioni, parte dalle più antiche impostazioni caratterizzate da rigide e lineari visioni frontali (tra le altre quelle di Rossura, Morcote, Giubiasco) alle successive soluzioni «circolari» di ispirazione giottesca (Brione Verzasca, Ascona e Arosio), fino all'irrompere del modello leonardesco che da Milano si diffonderà con immenso successo anche nelle valli più remote (oltre a Bernardino Luini ed all'anonimo autore di Ponte Capriasca possiamo ricordare i dipinti murali nell'oratorio di Novazzano, nella parrocchiale di Carona ed in quella di Pianezzo, nell'oratorio di S. Antonio ed in quello di S. Fedele a Roveredo nei Grigioni). In seguito si assiste allo sviluppo di raffigurazioni più libere in parte mutate dai grandi modelli dall'arte veneta e lombarda del XVI e del XVII secolo come la tela attribuita a Camillo Procaccini nella collegiata di Bellinzona e quella del Busca a Magliaso, le pitture murali del monastero di S. Caterina e nel refettorio di S. Francesco a Locarno e nell'abside della chiesa di S. Martino di Malvaglia.

Evoluzione nell'uso dei pigmenti

Si assiste parallelamente ad una evoluzione nell'uso dei pigmenti che riflette quella più generale della tecnica mettendo in evidenza una situazione assolutamente non periferica

delle valli ticinesi, dove gli intensi scambi commerciali lungo le vie di transito attraverso le Alpi mettevano a disposizione degli artisti locali prodotti di ottima qualità provenienti dai maggiori centri del Nord Italia. In questo senso è da segnalare la diffusa presenza dello smaltino nelle pitture murali ticinesi, che comincia ad apparire già nel XVI secolo, la cui produzione necessita di tecnologie e di attrezzature altamente specializzate² sicuramente non presenti sul territorio ticinese. L'introduzione di questo particolare pigmento determina un radicale cambiamento nella tecnica esecutiva immediatamente riconoscibile nella pittura murale. Fino a quel momento infatti le campiture blu erano eseguite principalmente utilizzando l'azzurrite³ a tempera su una preparazione nerastra dall'intonazione fredda applicata a fresco: la cosiddetta «veneda» composta da bianco di calce e nero di vite, descritta anche nel famoso trattato pubblicato nel 1584 del pittore e trattatista Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600). Questa «veneda» ha potuto sopravvivere al degrado delle campiture a secco ed è tutto ciò rimane ora a farci immaginare le forti tonalità origi-

² Lo smaltino è uno dei pigmenti caratteristici dell'epoca tardo-medievale che, come dice il nome, deriva direttamente dall'arte vetraria. Si tratta infatti di un vero e proprio smalto, cioè un vetro relativamente opaco la cui colorazione deriva dall'elemento cobalto.

³ Come è risaputo la reattività dell'azzurrite ne impedisce l'applicazione a fresco o con tempere a base di calce.

nali, com'è bene visibile negli sfondi delle Cene di Rossura, Brione Verzasca, Malvaglia e Ditto.

Lo smaltino invece, proprio grazie alla sua natura vetrosa, può facilmente essere applicato a fresco e rimane riconoscibile tutt'ora anche per il suo particolare tipo di degrado che porta i sali di cobalto a migrare fuori dai granuli del pigmento che diventano sempre più chiari fino a raggiungere la totale trasparenza, come ad esempio possiamo facilmente vedere nelle vesti di S. Giovanni e di S. Filippo nel dipinto di Bernardino Luini a Lugano. Quest'opera (vedere p. 44-45), originariamente eseguita per il refettorio del monastero francescano S. Maria degli Angeli, trasformato e inserito in un hotel alla fine del XIX secolo, rappresenta un primo tentativo traduzione del canone di Leonardo in una struttura formale più raccolta e dall'impianto cromatico più semplice anche se i pesanti interventi del passato ne hanno sicuramente alterato l'aspetto e non ci permettono di appurare la presenza di eventuali stesure di pigmenti a secco.⁴

Tecniche inusuali per effetti brillanti

L'anonimo autore del Cenacolo di Ponte

⁴ La vicenda conservativa di questo dipinto è estremamente travagliata essendo stato strappato dal suo contesto originale – dal quale sono state eliminate completamente anche gli intonaci di preparazione impedendo di appurarne l'esatta collocazione – e intelaiato solamente una settantina di anni dopo, nel 1925.

Capriasca (qui sopra), pur limitandosi a una copia quasi del tutto sovrapponibile al modello di Leonardo, è riuscito, grazie a una notevole perizia tecnica, a rendere invece uno straordinario esempio di colorismo nella pittura murale che deve avere destato una grandissima impressione nel pubblico del tempo, in particolare grazie all'impiego di più tecniche sovrapposte o abbinata per sfruttare al massimo le proprietà ottiche dei singoli pigmenti. Grazie a una vicenda conservativa del tutto inusuale abbiamo oggi la grandissima fortuna di poter ammirare l'impianto cromatico quasi del tutto inalterato grazie a un'esecuzione in due tempi, prima a fresco per gli incarnati, i paesaggi dello sfondo e per la tovaglia, e poi a secco per poter lavorare con pigmenti molto brillanti, ma incompatibili con la basicità dell'affresco, questo probabilmente per tentare di avvicinarsi il più possibile ai mirabolanti effetti cromatici della pittura su tavola che notoriamente Leonardo otteneva con tecniche di sua invenzione, del tutto inusuali e che si sono da subito dimostrate poco adatte a una conservazione a lungo termine. La tecnica pittorica, nella sua varietà, lascia trasparire l'estrema abilità dell'artista nello sfruttare ogni mezzo per ottenere un risultato estremamente brillante che evidenzia ed esalta quei rapporti formali che la lezione di Leonardo aveva trasmesso a tutta la sua cerchia. Per i non specialisti questo aspetto può non apparire nella sua completezza dato che sia-

mo abituati a dare per scontata la disponibilità di pigmenti di qualsiasi tono cromatico, spesso dimenticando che in passato i pittori erano costretti a sfruttare ogni mezzo per ottenere effetti particolari con una tavolozza già molto ridotta e che per la pittura murale diventava ancora più scarsa.

Vediamo infatti che nei secoli successivi e poi soprattutto a partire dalla fine del XVIII secolo i materiali a disposizione degli artisti si moltiplicarono rendendo possibili campiture verdi, gialle e blu impensabili nei secoli precedenti ma che i grandi artisti del passato riuscivano ad ottenere, con trovate geniali e con metodi estremamente complicati spesso basati su miscele particolari o sovrapposizioni di più pigmenti, il più delle volte grazie a un sapiente impianto compositivo fatto di abbinamenti e giustapposizioni tra campiture di colori diversi e fortemente contrastanti, cosa che permetteva di esaltare i vari toni anche quando i pigmenti di base non erano particolarmente brillanti. In questo senso questo particolare soggetto ha fornito nei secoli agli artisti l'occasione per sperimentare questo tipo di contrasto sfruttando l'alternanza delle varie figure dei personaggi con le loro caratteristiche direi quasi psicologiche che si esplicano, oltre che nella resa delle espressioni, anche in quella dei colori dei panneggi, spesso con la «mediazione» dei toni chiari e quasi monocromatici della tovaglia.

Resümee

Die Stil- und Farbenwicklung in den Abendmahlsgemälden im Kanton Tessin wird deutlich bei einer Gesamtschau dieser Werke. Sie verläuft, mit den üblichen Ausnahmen, von den frühesten Gemälden, die von strengen Frontalansichten geprägt sind (u.a. Rossura, Morcote, Giubiasco), über die folgenden «runden», von Giotto beeinflussten Kompositionen (Brione Verzasca, Ascona, Arosio), um schliesslich zu Leonardos Bildaufbau zu gelangen, der sich von Mailand aus bis in die entlegensten Täler ausbreitet (u.a. Wandbilder im Oratorium von Novazzano, in den Kirchen von Carona und Pianezzo). Darauf lässt sich die Entwicklung hin zu freieren Darstellungen weiterverfolgen, die teilweise den Vorbildern des 16. und 17. Jahrhunderts aus Venedig und der Lombardei entlehnt sind; beispielsweise das Camillo Procaccini zugeschriebene Gemälde in der Stiftskirche von Bellinzona.

Parallel dazu wird man Zeuge einer Entwicklung in der Verwendung der Farbpigmente sowie der Maltechnik im Allgemeinen. An diesen wird ersichtlich, dass die Tessiner Täler sich in keiner Weise in einer peripheren Situation befunden haben. Vielmehr standen den Künstlern dank des intensiven Handels über die Alpenrouten die besten Produkte aus den wichtigsten Zentren Norditaliens zur Verfügung.

Dem anonymen Schöpfer des Abendmahls von Ponte Capriasca, das sich stark an das Modell Leonardos anlehnt, ist es dank seines bemerkenswerten technischen Könnens gelungen, in einem Wandgemälde ein aussergewöhnliches Beispiel für Farbigkeit zu schaffen, das beim zeitgenössischen Publikum höchsten Eindruck gemacht haben muss. Dies insbesondere wegen der Verwendung mehrerer kombinierter Techniken, um die optischen Eigenschaften der einzelnen Pigmente am besten auszunutzen. Für Laien ist dieser Aspekt schwer nachzuvollziehen, da man von der Verfügbarkeit von Pigmenten jedweder Tönung ausgeht; dabei wird vergessen, dass die Maler in der Vergangenheit jedwedes Mittel ausnutzen mussten, um mit einer eingeschränkten Farbpalette spezielle Farbeffekte zu erzielen.