

**CORSO DI PITTURA AD OLIO**

**TECNICA PER FALSI D'AUTORE**

del Maestro

**GIANCARLO ROSSI**



**Ideazione e realizzazione:** Remo Romagnuolo

**In copertina:** Autoritratto di Antonello da Messina

## INDICE

• <b>SUPPORTI</b>	<b>Pag. 3</b>
• <b>MATERIALI E ATTREZZI</b>	“ 3
• <b>SOGGETTO PER LA RIPRODUZIONE</b>	“ 5
• <b>FASI E MODALITA' OPERATIVE</b>	
1. Preparazione supporto	“ 6
2. Disegno	“ 6
3. Imprimitura velata di grigio caldo	“ 7
4. Abbozzo monocromatico con acrilico	“ 7
5. Preparazione per la fase ad olio	“ 7
6. Pittura ad olio	“ 8
7. Invecchiamento	“ 9
• <b>COLORI E DISPOSIZIONE SULLA TAVOLOZZA</b>	<b>12</b>
• <b>COMPOSIZIONE DELLE TINTE AD OLIO</b>	“ 13
• <b>PREGI E DIFETTI DEI COLORI</b>	
1. Azzurri	“ 16
2. Bianchi	“ 16
3. Brunì e terre	“ 17
4. Gialli	“ 18
5. Neri	“ 19
6. Rossi	“ 19
7. Verdi	“ 20
8. Violetto	“ 21
• <b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>“ 22</b>

## **SUPPORTI**

### **a) Tavola:**

- pioppo
- betulla
- acero
- tiglio
- cedro
- compensato multistrato

### **b) Tela e telaio:**

- tela juta già preparata
- telaio da restauratore
- chiodi a testa larga

## **MATERIALI E ATTREZZI**

- Un barattolo di stucco per muro e legno (1 kg)
- Un barattolo di colla Vinavil (1 kg)
- Spatola per carrozziere dai bordi arrotondati
- Un asciugacapelli
- Matita HB e gomma pane
- Colori acrilici
- Vernice lucida ad acqua
- Colla di farina
- Colori ad olio serie A

- Olio di lino cotto
- Essenza di trementina o acqua ragia inodore
- Vernice d'ambra
- Pennelli di nailon a lingua di gatto n. 6 e 12
- Pennello di nailon tondo n. 6
- Pennelli di setola piatti n. 3 e 12 per la fase di sfumatura
- Pennellessa di setola n. 2 per imprimitura velata, vernici e colla
- Spatola a punta
- Vernice screpolante per quadri
- Tubetto di bitume di buona qualità
- Vernice cristal
- Anilina in polvere color noce o mogano
- Tubetto economico per olio di bruno Van dyck
- Vernice screpolante per quadri

## **SOGGETTO PER LA RIPRODUZIONE**

Ritratto di donna Fiamminga del 1420-30 di Robert Campin

(Riproduzione su tavola di compensato multistrato da mm 8 – cm 40 x 50)



## FASI E MODALITA' OPERATIVE

### 1) Preparazione supporto (imprimitura a gesso)

- Colmare il barattolo di stucco con il vinavil ( o in rapporto di 10 a 2) e rimescolare con una spatola a punta;
- Con la spatola da carrozziere, dare due mani di stucco orizzontali e una verticale con distribuzione uniforme e evitando ispessimenti irregolari;
- Dopo ogni mano, asciugare bene con asciuga capelli, prima di passare alla mano successiva;
- Dopo ogni mano e dopo l'asciugatura, dare effetto a specchio con la stecca pulita dal basso verso l'alto;
- Sulla tavola si possono effettuare più di tre passate di stucco, in funzione della necessità. Sulla tela si effettuano non più di tre passate di stucco.

Lo stucco viene lavorato con una spatola a punta fino ad ottenere una pasta cremosa omogenea. Finita la preparazione, si carica una spatola da carrozziere con una adeguata quantità di stucco e la si posiziona sulla tavola/tela tirando dall'alto verso il basso. Lo stucco sovrabbondante si posiziona di nuovo nella zona alta del supporto e si tira di nuovo di spatola, fondendo le spatolate contigue. Si deve ottenere uno strato di stucco molto sottile e senza strisciate.

Al termine delle varie passate di preparazione, osservare la superficie trattata con una luce radente per individuare eventuale presenza di solchi che vanno eliminati con lo stucco. Con la superficie perfettamente liscia e con un riflesso semi lucido diffuso, la tavola è pronta per la successiva fase di disegno.

Per la tela, non viene dato l'effetto a specchio con la stecca dal basso verso l'alto.

### 2) Disegno

- **Tecnica della quadrettatura per l'ingrandimento:**  
La fotocopia del soggetto da riprodurre e ingrandire va quadrettata a matita con una misura di cm 1 per 1 o più. Se si è scelto la quadrettatura di cm 1 per 1 per la fotocopia, sul supporto (di misure doppie del formato della fotocopia) si realizzerà una quadrettatura di cm 2 per 2.
- **Riproduzione e ingrandimento sulla tavola/tela:**  
Dare una numerazione ad ogni colonna e rigo dell'originale partendo da sinistra a destra e dall'alto verso il basso. Ripetere la stessa numerazione sulla quadrettatura da ingrandire.  
Con l'aiuto della quadrettatura disegnare il soggetto a matita e una volta ultimato, ricalcare le linee con acrilico nero e pennello tondo n. 6. Il tratto deve risultare sottile, continuo e intenso.  
Utilizzare un foglio di plastica trasparente di grandezza adeguata, porlo sul disegno realizzato e riportare, con pennarello indelebile per lucidi, il disegno in ogni sua parte. Questo lucido permetterà di verificare, alla fine della fase di abbozzo, se ci si è discostati dal disegno originale.

### 3) Imprimitura velata di grigio caldo

- Dare una velatura generale con due passate di grigio caldo acrilico (testa di moro e bianco o terra d'ombra bruciata e bianco) e pennellessa;
- Asciugare dopo ogni passata;

Si deve ottenere un bel fondo omogeneo di colore rosa antico di media trasparenza, da cui emerge il disegno ma scompare la quadrettatura. Il tutto abbastanza coperto ed omogeneo.

### 4) Abbozzo con acrilico monocromatico

- Dipingere con acrilico bianco di titanio iniziando dalle luci e diluendo il colore con acqua per le parti meno luminose e le ombre;
- Dipingere con acrilico bruno Van Dyck, lo sfondo e le parti scure;
- Con abbozzo terminato e asciutto, togliere con la spatola eventuali puntini di pittura superflui o asperità;

E' importante identificare, nella fotografia del dipinto da riprodurre, le aree luminose e le tinte medie e scure.

Identificate le aree schiettamente luminose, poggiare il bianco acrilico a massa con pennello di nailon a lingua di gatto n. 12. Per le mezze tinte utilizzare il bianco diluito con acqua.

( Se si vuole realizzare un abbozzo maggiormente definito e dettagliato, è opportuno utilizzare un "ritardante" medio per pittura acrilica)

Al termine dell'abbozzo si deve ottenere una buona definizione in termini di luminosità e un'immagine morbida come un gessetto bianco su carta lilla/rosa antico con qualche rinforzo di scuri nel fondo ed un poco di tinta acquerellata nei passaggi.

### 5) Preparazione per la fase ad olio

- Dare una mano di vernice (isolante) lucida all'acqua;
- Asciugare;
- Dare una mano di aggrappante con colla di farina e acqua;
- Asciugare.

La superficie con l'abbozzo viene trattata con vernice lucida all'acqua stesa con una pennellessa di setola in uno strato sottile ed evitando di fare spessori. Lasciare asciugare con o senza calore. Preparare l'aggrappante con un cucchiaino di farina bianca stemperata in acqua fredda e rimescolata con pennello fino ad ottenere una sospensione omogenea. Stendere con una pennellessa di setola su tutto il quadro e lasciare asciugare con o senza calore. La superficie apparirà biancastra a causa della farina asciugata. Con la spatola a punta, di taglio, raschiare la superficie eliminando le varie asperità costituite da grumi di farina o rilievi/striature di colore di fondo.



## 6) Pittura ad olio

- Eseguire la pittura ad olio partendo dallo sfondo, poi il panneggio chiaro, successivamente il viso ed infine la mano ed il panneggio inferiore;
- Il colore sul panneggio va poggiato (applicazione a mosaico) con pennello a lingua di gatto piccolo nei colori prima chiari e poi negli scuri delle ombre, mettendo tra loro le mezze tinte;
- Dopo l'applicazione a mosaico, i colori vanno sfumati e fusi leggermente con il pennello di setola piatto seguendo la direzione delle forme e facendo attenzione a non togliere colore;
- La sfumatura va fatta anche tra sfondo e figura, per rendere morbido il contorno. Se il colore dello sfondo è asciutto, ridare il colore in corrispondenza della zona da sfumare.
- Dopo il panneggio si passa al viso e infine ad occhi, bocca e mano;
- Una seconda mano di colori va data sulla prima mano completamente essiccata (normalmente dopo 15 – 30 giorni). Più sono asciutti i colori della prima mano e maggiore splendore acquisteranno i colori che saranno sovrapposti. Prima di iniziare la seconda mano di pittura, a cominciare dal viso, con un panno imbevuto, stendere un leggero strato di olio di lino cotto. Con un panno asciutto togliere l'olio in eccesso;
- Per stendere il colore si utilizza il pennello di nailon tondo n. 6. Una volta stesi i colori delle luci, delle mezze tinte e degli scuri, si passa ad amalgamare tutto con il pennello di setola n. 3. Infine con il pennello di setola n. 12 si sfuma tutto per dare la morbidezza finale.
- Dopo la seconda mano fare i ritocchi finali;

### Prima fase

I colori ad olio vanno diluiti secondo le necessità con olio di lino cotto per facilitare lo scorrimento dei pennelli.

I pennelli di setola ( fatta eccezione per la pennellessa) non devono mai essere immersi in acqua. Si possono pulire con un poco di carta e olio cotto, poi sciacquare con solvente ecologico per olio o acquaragia.

La pittura si inizia sempre dalle superfici più grandi e dallo sfondo perché sarà più facile intonare le figure in corso d'opera quando il fondo è già più o meno definito. Una volta finito lo sfondo si passa alla seconda superficie più estesa del dipinto. I colori, disposti sulla tavolozza secondo lo schema allegato, vengono prelevati con pennello di nailon ed **appoggiati** uno vicino all'altro, intonando prima i lumi chiarissimi e quindi le mezze tinte. **E' importante appoggiare e non sfumare.** E' meglio non usare o al massimo utilizzare pochissimo olio di lino per diluire i colori. Aspettare che il supporto cominci ad assorbire l'olio (15 – 20 minuti) e che il colore si sia rassodato, quindi con pennello di setola, con tocco leggero e seguendo il movimento del panneggio, fondere sulle cesure i passaggi cromatici appoggiati. Il risultato sarà un panneggio continuo, morbido e sfumato. Lasciare asciugare perfettamente. Il quadro dopo alcuni giorni sarà asciutto ed i colori e i contrasti risulteranno meno intensi. E' buona norma dipingere il volto e poi dedicare una seduta a parte per gli occhi e la bocca che seguono regole di proporzioni precise. Gli occhi e la bocca devono risultare

perfettamente aderenti all'immagine e ben proporzionati rappresentando una parte importantissimo del quadro.

**E' inutile cercare di ottenere in prima stesura il corretto rapporto tonale tra le nuances.**

Sulla prima stesura, che funge da guida, si passa a quella successiva cercando di ottimizzare i rapporti e le intensità cromatiche del pannello ripetendo sempre prima l'appoggio dei vari colori, partendo sempre dai lumi, rinforzando le tinte medie e quindi gli scuri. Aspettare un tempo sufficiente affinché il colore si rassodi e quindi sfumare con pennello di setola.

Lasciare asciugare per almeno una settimana o, in alternativa, dopo 1 – 2 giorni o subito se c'è necessità, utilizzare lo spray acrilico opaco spruzzando 4 strati ortogonali tra di loro. Lasciare asciugare 1 ora, passare l'aggrappante (colla di farina) e ripassare il colore.

Con questo ultimo passaggio di colore si completa la prima fase di pittura.

### **Seconda fase**

Il risultato raggiunto con la fase di pittura in prima stesura, nei termini di equilibrio tra colore, fusione e resa formale, ci ha messo nelle condizioni di passare alla stesura definitiva.

Prima di tutto recuperare il foglio di plastica trasparente sul quale era stato riportato il disegno realizzato a matita. Posizionare correttamente il disegno sulla tavola/tela e verificare se ci sono degli scostamenti rispetto al disegno originale e, nel caso, fissare le correzioni da operare.

Sul dipinto perfettamente asciutto, si passa un velo sottile di olio cotto sulla parte su cui si intende lavorare e si toglie l'olio in eccesso con carta. Quindi si riappoggia il colore come in prima fase partendo prima dai lumi, poi le mezze tinte ed infine gli scuri, correggendo gli errori verificati con il disegno su lucido. Si aspetta circa 20 minuti e si passa alla fusione con pennello di setola, tamponando e fondendo fino ad ottenere un disegno definito e fuso con la massima morbidezza possibile nei passaggi.

Evitare di lasciare linee di colore non fuse con effetto "disegnato" e verificare che tutte le rime tra i colori siano sfumate e fuse con la massima morbidezza possibile nei passaggi.

## **7) Invecchiamento del dipinto**

### **1° tecnica**

- La procedura si inizia con il quadro ben asciutto.
- Dare una mano di vernice invecchiante;
- Attendere da un'ora a un'ora e mezza per l'essiccazione. Fare il controllo con un dito, se attacca attendere ancora.
- Dare una mano di vernice screpolante per quadri ( una mano data a massa per avere un craclè di maggiore entità, oppure una mano tirata per avere un craclè sottile).
- Con il fono asciugare tutto per un quarto d'ora.
- Per scurire le screpolature, preparare in un bicchiere un composto di bitume stemperato con poco olio di lino cotto per ottenere un preparato liquido e passarlo sul quadro con una pennellina. Infine passare dei

tamponi di carta sulla superficie con movimenti rotatori per togliere l'olio colorato ed evidenziare le spaccature.

- Dopo un paio di giorni, per migliorare il risultato, si passa sul quadro una spugnetta con acqua per schiarire le parti in luce e si asciuga tutto con il fono.

Con l'invecchiamento si deve ottenere in prima battuta una colorazione giallo dorata uniforme, quindi a seconda del soggetto e del gusto personale si insisterà maggiormente sui chiari per dare maggiore trasparenza.

In antico gli scuri avevano poco corpo e il craclè si formava poco su questi, mentre i chiari erano a corpo e di maggiore spessore e quindi soggetti a maggiore frammentazione. Pertanto, quando abbiamo raggiunto il risultato desiderato in termini di intonazione del colore ambrato, si procede nelle zone in cui vogliamo eliminare il craclè ( scuri) alitando da vicino sulla superficie pittorica e successivamente passando con adeguata pressione un tampone di carta fino alla scomparsa del craclè. Per alcune zone è possibile intervenire anche con una spugnetta leggermente bagnata con acqua.

Agire per passi successivi fino a raggiungere il risultato desiderato. Qualora il craclè riveli delle linee particolarmente deturpanti il dipinto o risulti di qualità non a perfetta regola d'arte, lavare la superficie pittorica con acqua tiepida e ripetere la procedura con la vernice screpolante.

- La vernice invecchiante è preferibile evitarla perché col tempo il quadro diventa eccessivamente scuro.

## 2° tecnica

- E' simile alla 1° tecnica tranne che al posto della vernice invecchiante si passa una mano di vinavil e con il fono e l'azione della pennellessa si asciuga tutto, quindi si procede come previsto per la 1° tecnica.

## 3° tecnica

- Questa tecnica viene utilizzata per i quadri dell'ottocento, senza screpolature.
- Dare una mano di vernice cristal e lasciare asciugare circa due ore.
- Preparare un composto di acqua e anilina in polvere color noce o mogano (dosare l'anilina in base alla tonalità che si vuole ottenere).
- Passare il composto di anilina a pennello sul quadro e successivamente asciugare tutto con carta.
- Nei punti in cui si vuole togliere l'anilina, intervenire con l'alito e asciugare con carta.
- Per fissare il risultato raggiunto si utilizza uno spray acrilico opaco.

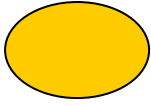
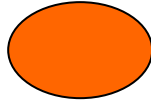
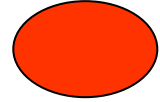
## Invecchiamento di tela e telaio

- Preparare un composto di bruno Van Dyck e acqua ragia inodore( di colorazione caffè carico) e passarlo a pennello sul retro della tela e sulle parti bianche della tela che avvolgono il telaio.

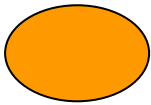
- Sul telaio da restauratore passare anilina, color noce scuro (di colorazione caffè carico) o mogano, con una spugnetta.

### **Invecchiamento della tavola**

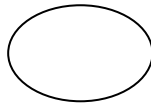
- Passare lo stucco sui quattro lati dello spessore.
- Passare anilina, color noce scuro, sul retro della tavola e sullo spessore.

**COLORI DA UTILIZZARE E DISPOSIZIONE SULLA TAVOLOZZA**Giallo di cadmio  
medioGiallo di cadmio  
arancio

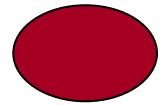
Vermiglione



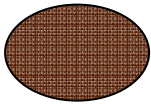
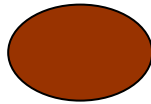
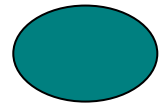
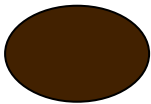
Giallo di marte



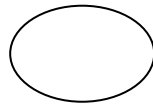
Superbianco



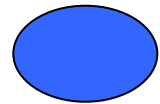
Rosso carminio

Terra d'ombra  
naturaleTerra si Siena  
bruciataVerde smeraldo  
(v.P. Veronese)

Bruno Van Dyck



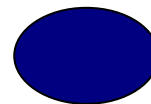
Superbianco



Blu reale scuro



Nero d'avorio



Blu oltremare

## COMPOSIZIONE DELLE TINTE AD OLIO

Le seguenti composizioni di tinte sono indicate a mò di esempio e i dosaggi delle varie tinte sono affidati alla creatività e sensibilità dei singoli artisti.

**1. SFONDO:** - Bruno Van Dick a tinta uniforme

**2. PANNEGGIO bianco avorio:**

**a) LUCI** - bianco +  
 - un pizzico di giallo di marte +  
 - un pizzico di verde smeraldo.

**b) OMBRE** - bianco +  
 - nero +  
 - un pizzico di blu reale +  
 - un pizzico di terra d'ombra naturale.

**3. VISO:**

**a) LUCI** - bianco +  
 - un pizzico di giallo di marte  
 - un pizzico di verde smeraldo.

**b) MEZZA TINTA** - bianco +  
 - giallo di marte +  
 - un pizzico di vermiglione o arancio.

**c) SEMI-SCURI** - terra di Siena bruciata +  
 - giallo di marte +  
 - bianco

**d) SCURI** - terra di Siena bruciata +  
 - verde smeraldo

**e) ROSSO DELLE GOTE** – un pizzico di giallo arancio.

**4) OCCHI CASTANI:**

**a) CONTORNI, LINEE E SOPRACCIGLIE**

- terra di Siena bruciata +
- verde smeraldo.

**b) IRIDE**

- bruno Van Dick per tutta la superficie
- giallo di marte + terra di Siena bruciata per l'anello più chiaro

**c) BIANCO**

- bianco +
- un pizzico di blu oltremare.

**d) MEZZA TINTA INTORNO ALL'OCCHIO**

- bianco +
- giallo di marte +
- un pizzico di verde smeraldo.

**e) OMBRE**

- terra di Siena bruciata +
- verde smeraldo.

**5) BOCCA:****a) LUCI**

- terra di Siena bruciata
- bianco.

**b) MEZZA TINTA**

- terra di Siena bruciata.

**c) OMBRE**

- bruno Van Dick
- un pizzico di vermiglione.

**6) MANO:****a) LUCI:**

- giallo di marte
- bianco
- un pizzico di verde smeraldo.

**b) MEZZATINTA:**

- giallo di marte
- bianco
- un pizzico di terra di Siena bruciata.

- c) OMBRE:**
- terra di Siena bruciata
  - terra d'ombra naturale
  - un pizzico di verde smeraldo.

**7) PANNEGGIO INFERIORE:**

- terra di Siena bruciata
- terra d'ombra naturale
- bianco.



## PREGI E DIFETTI DEI COLORI

I colori della tavolozza sono riportati in rosso

COLORI	PREGI	DIFETTI
<b>AZZURRO DI COBALTO</b> (ossido di cobalto)	Bellissimo colore, solidissimo. E' il più prezioso nella pittura del paesaggio. Si può mescolare con tutti i bianchi e con tutti gli altri colori fissi. Coi bianchi da gradazioni azzurre di una luminosità insuperabile. Coi gialli di cadmio si possono comporre bellissimi verdi e sufficientemente fissi. E' veramente prezioso per il pittore e indispensabile al paesaggista.	E' consigliabile introdurlo nel blu di Prussia per attenuarne la tendenza a scurirsi all'azione della luce e a dominare sui colori cui si mischia. Per correggere la facilità a macchiarsi, aggiungere della terra verde anziché del bianco.
<b>AZZURRO DI OLTREMARE</b> (allumina carbonato di soda e zolfo)	Oggi l'oltremare naturale ricavato dal lapislazzuli, eccessivamente costoso, è sostituito dall'oltremare artificiale che è buono come costo e fissità. E' un colore ricco e solido resistente alla luce.	Si può mescolare con tutti i colori fissi, esclusi quelli a base di piombo (bianco d'argento, bianco di piombo, giallo di cromo). Per attenuarne i difetti è consigliabile aggiungerci della terra verde.
<b>AZZURRO DI PRUSSIA</b> (cianuro di ferro)	Nel paesaggio talvolta è indispensabile per i bellissimi verdi che può offrire ma va trattato solo con i gialli di cromo. Ottimo con la terra di Siena bruciata. Può essere utile nei toni scuri che si ottengono mescolandolo con la lacca di garanza scura.	E' molto velenoso. E' caratterizzato da molti difetti. Tinge fortemente. Si altera facilmente ed altera le tinte con le quali viene combinato, tanto più se unito con il bianco d'argento, con il bianco di zinco con i gialli di cadmio (chiaro, medio e scuro), con le terre naturali, il rosso di Venezia e il verde smeraldo. Non è sufficientemente stabile all'azione della luce e tende a dominare i colori con i quali si mischia, perciò si consiglia di unirlo al blu di cobalto.
<p><b>BIANCO</b></p> <p>Rubens affermava che “è molto dannoso usare il bianco ed il nero”.</p> <p>Leburn scriveva ” usare troppo bianco è un vero veleno per lo splendore e la grazia del dipinto diminuendo il valore degli altri colori e corrompendo le ombre.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Nelle ombre.</i> Rubens e Tiziano sembra che fossero contrari all'uso del bianco in genere e si può presumere anche per la pittura delle ombre. Leburn diceva che esso le corrompeva. Corbeille che bisognava evitarlo nelle ombre.</li> <li>- <i>Nelle velature.</i> Robin era contrario alle velature con i colori che contenessero del bianco (ovvero del cinabro o del giallo di Napoli), poiché esse riescono torbide</li> <li>- <i>Come sottopittura.</i> Se il bianco unito ai colori li snerva, dato come sottopittura rende trasparenti e luminose le tinte sovrapposte. Leonardo scrisse “ Sempre a quei colori che tu vuoi abbiano bellezza preparerai prima il campo candidissimo”.</li> <li>- <i>Per l'evidenza plastica.</i> Da indagini eseguite sulle pitture etrusche, risulta che il bianco veniva applicato in sottopittura nei punti che dovevano risultare più in rilievo. Questo sistema di mettere il bianco come preparazione al colore era già noto ai Greci. Anche per ottenere delle particolari brillantezze di luci e di riflessi (come luci accese, brillio nelle corazze, ecc.) è consigliato lasciare, per l'effetto, bianca la parte, ovvero applicare avanti, in rilievo, il bianco. Su queste preparazioni bianche verranno poi applicati i colori e si otterrà così il maggiore e più luminoso effetto plastico.</li> </ul>		

COLORI	PREGI	DIFETTI
<b>BIANCO D'ARGENTO</b> (carbonato di piombo)	Rispetto al bianco di zinco ha particolare e maggiore potenza e resistenza, è più coprente ed essicca più rapidamente. Solidificandosi raggiunge una durezza non raggiunta da nessun altro bianco. Van Dyck riferiva che Rubens aveva un bianco d'argento così luminoso che gli altri bianchi sembravano dei grigi. Nell'abbozzo è consigliabile usare il bianco d'argento e continuare col bianco di zinco. Una buona imprimitura si ottiene unendo del bianco d'argento con dell'olio di lino.	E' particolarmente velenoso. Se non è ben difeso dagli agenti atmosferici si oscura col tempo. Come tutti i colori a base di piombo si altera e fa annerire se mescolato con solfuri (quali il vermiglione e i composti di cadmio che devono essere perciò usati solo col bianco di zinco. Per eliminare i difetti del bianco d'argento, è consigliabile mescolarlo con del bianco di zinco nella misura di una parte di bianco di zinco e tre di bianco d'argento.
<b>BIANCO DI TITANIO</b> (biossido di titanio e ossido di zinco)	E' un bianco ancora non sufficientemente conosciuto. Non si altera con nessuna miscela. Possiede una particolare potenza di impasto	Stenta notevolmente ad asciugare.
<b>BIANCO DI ZINCO</b> (ossido di zinco)	Non altera i colori. Da freschezza alle tinte e buoni risultati specialmente quando è necessario conservare la purezza di certi toni chiari e delicati che si trovano nei fiori, in certi riflessi del cielo, nel candore delle nevi, nelle marine, ecc. Non da luogo ad annerimenti per effetto della luce. E' il bianco necessario per i gialli di cadmio e per il vermiglione.	Copre pochissimo. Lento ad essiccare. Resiste meno del bianco d'argento al contatto dell'aria.
<b>BRUNO DI MARTE</b> (ossido di ferro precipitato)	E' un colore solidissimo. E' uno dei migliori bruni.	
<b>BRUNO DI SEPPIA</b> (proveniente dal regno animale)	E' un bellissimo colore bruno nerastro con trasparenze calde e dorate.	
<b>BRUNO VAN DYCK</b> (solfato di ferro calcinato)	E' considerato un colore solido. Utile per ottenere un nero caldo e dei toni grigi e caldi se mescolato col bianco d'argento.	
<b>BRUNO VIBERT</b>	E' considerato tra i migliori bruni.	
<b>TERRA D'OMBRA NATURALE</b> (silico clorato di ferro e manganese)	Il suo colore è pittoricamente interessante per la bella tonalità bruno-verdastra.	Tra le terre naturali è quella che risente maggiormente degli effetti della luce che tende ad abbassarne il tono specialmente quando è mescolata con i bianchi,
<b>TERRA D'OMBRA BRUCIATA</b> (terra naturale)	Rispetto alla terra d'ombra naturale ha una tonalità più calda ed una maggiore stabilità.	Non bisogna usarla troppo abbondantemente né troppo a pasta perché col tempo cambia di tono, annerisce e fa annerire gli altri colori.
<b>TERRA DI SIENA NATURALE</b> (terra naturale, ossido di cromo)	Ha una bellissima tinta che si avvicina a quella del legno di noce laccato. Può essere considerato un colore sufficientemente stabile. Si mescola bene con tutti i bianchi e coi colori fissi. E' considerato un colore utilissimo al pittore.	Non bisogna usarla troppo abbondantemente né troppo a pasta perché col tempo cambia di tono, annerisce e fa annerire gli altri colori con i quali è mescolata.
<b>TERRA DI SIENA BRUCIATA</b> (terra naturale)	E' un colore che può considerarsi tanto tra i bruni come derivato dalla terra di Siena naturale quanto tra i rossi per il suo colore rossastro.	E' un colore solido ma le tinte ottenute con il giallo di cadmio chiaro, medio e scuro o il blu di Prussia, si alterano.

COLORI	PREGI	DIFETTI
<b>OCRE GIALLE , TERRE GIALLE</b> (ossido di ferro)	Hanno un colore giallo più o meno caldo o più o meno brunastro a seconda della quantità di ossido di ferro che contengono. Nella tecnica pittorica le ocre sono preziose per la loro solidità e fissità assoluta e hanno il pregio di potersi mescolare con ogni altro colore (compresi tutti i bianchi e i colori a base di ferro)	
<b>GIALLO DI CADMIO – medio</b> (solfuro di cadmio)	I gialli di cadmio sono solidissimi. Danno con gli azzurri, verdi bellissimi. Col vermiglione e la lacca carminata, producono ranciati di gran potenza. Il giallo limone è interessante nella tecnica pittorica per la sua delicata luminosità. E' uno dei pochi gialli che non altera il verde Veronese. Con i gialli di cadmio si possono ottenere bellissime gradazioni di verdi con il verde smeraldo e con il bianco. Questi verdi così ottenuti hanno il vantaggio di essere più resistenti degli altri comunemente usati. Nella composizione dei verdi, il verde smeraldo tende leggermente col tempo a sopraffare il giallo. Per evitare ciò basta l'aggiunta di una parte di bianco, anche minima.	Con la lacca danno tinte di un giallo chiaro brillantissime che però anneriscono col tempo. Vanno mescolati soltanto col bianco di zinco perché con il bianco d'argento anneriscono. Il giallo di cadmio chiaro altera le tinte se mescolato con la terra si Siena bruciata, il rosso indiano, la terra d'ombra, il blu di Prussia, il violetto di cobalto e il nero d'avorio. Il giallo di cadmio scuro altera le tinte se mescolato con la terra di Siena bruciata e il blu di Prussia. Il giallo di cadmio limone non va mescolato col blu di Prussia.
<b>GIALLO DI CROMO</b> (cromato di piombo)	La tonalità arancio è la sola che offre una relativa stabilità specialmente nelle mescolanze coi bianchi.	I gialli di cromo sono meno solidi dei gialli di cadmio e malgrado il loro rilevante potere coprente, hanno il principale difetto di non resistere all'azione della luce che col tempo li annerisce. Col blu di Prussia si ottengono bellissimi verdi ma poco solidi. Anneriscono se mescolati al bianco d'argento. In complesso è da sconsigliare l'uso dei gialli di cromo che è bene sostituirli con i gialli di cadmio che offrono una maggiore solidità sotto tutti gli aspetti.
<b>GIALLO DI NAPOLI</b> (Antimoniato di piombo, ecc.)	Può essere di varie tonalità delicate e luminose e che risultano pittoricamente interessanti specialmente per i toni delle carni femminili e utili per certi effetti di luce. Si può mescolare con tutti i bianchi. Una facile imitazione del giallo di Napoli di maggiore solidità e con meno inconvenienti, si ottiene unendo al bianco di zinco, del giallo di cadmio e dell'ocra gialla.	Non si può mescolare con i colori che contengono ferro come le terre e le ocre in genere. Bisogna evitare di mescolare il giallo di Napoli con spatole di ferro e di acciaio che lo rendono verdognolo.
<b>GIALLO DI MARTE</b> (ossido idrato di ferro e di alluminio)	Secondo il suo grado di calcinazione si hanno gli altri colori di Marte, chiamati: arancio, rosso, bruno, violetto di Marte. Sono tutti colori solidissimi specialmente se mescolati con i bianchi.	
<b>GIALLO DI COBALTO</b> (idrato doppio di cobalto e potassio)	La sola tonalità che può essere considerata è quella chiara. Mescolato col verde smeraldo da verdi molto resistenti. E' un colore che può essere utile ma non indispensabile.	Le tonalità scure non sono fisse.

COLORI	PREGI	DIFETTI
<p><b>NERO</b>            E' il colore opposto al bianco e rappresenta la mancanza completa di luce.            Il nero mescolato ad altri colori li scurisce ma li rende altresì sporchi e sordi di tono.            Usato come fondo ad altri colori, o avvicinato ad essi, li esalta e li ravviva assai di tono.            L'importanza del nero per far risaltare tutti i colori era conosciuta fin dalle più remote epoche.            Il nero nella pittura ad olio ha il difetto di asciugare molto lentamente. Per ovviare a tale inconveniente è meglio aggiungere al nero, se usato puro, un po' di cobalto o delle sostanze essiccanti (seccativi) che vanno però a tutto danno della solidità fisica del suo impasto.</p>		
<p><b>NERO AVORIO</b>            (ottenuto dalla calcinazione dell'avorio)</p>	<p>Il nero d'avorio autentico è un bellissimo nero, vellutato e caldo, resistente. Il suo potere ricoprente è rimarchevole e superiore a quello del nero vite.</p>	<p>Dovrebbe essere ottenuto dalla calcinazione dell'avorio ma in commercio passano per nero avorio tutti i neri d'ossa.            Si può mescolare con tutti i colori tranne il giallo di cadmio chiaro e il blu di prussica, con i quali da luogo a tinte che si alterano.            Con i bianchi si ottengono dei grigi caldi che però tendono col tempo ad aumentare leggermente di tono.            Ha il difetto di asciugare molto lentamente perciò richiede molto seccativo, oppure, se usato puro, può essere vantaggioso aggiungervi del cobalto.</p>
<p><b>NERO VITE</b>            (si ottiene bruciando i tralci di vite)</p>	<p>E' un colore assolutamente stabile e resistente all'azione degli alcali e degli acidi.            La sua tonalità è meno calda di quella del nero avorio avendo tendenza all'azzurro.            Mescolato con i bianchi da grigi più freddi e più stabili, utilissimi per certe tinte grigiastre del paesaggio.</p>	
<p><b>VERMIGLIONE O CINABRO</b>            (solfuro di mercurio)</p>	<p>Il potere coprente e colorante di questo pigmento colorante è ottimo.            Mescolato con i bianchi da gradazioni di rosa molto calde e piene.            Con le lacche rosse si possono ottenere tinte smaglianti, resistenti e utilissime per la pittura dei fiori.            Se applicato puro ha una fissità assoluta come si rileva nei dipinti antichi, nei quali ha conservato tutta la brillantezza e vivacità.            Il rosso ha il potere di rinfrescare singolarmente il verde. Nel paesaggio non bisogna abusare troppo di questo speciale contrasto perché potrebbe distruggere l'ariosità del dipinto.</p>	<p>Non va mescolato con tutti i colori che contengono piombo, come i gialli di cromo, il giallo di Napoli, ecc. In modo speciale è da escludersi il bianco d'argento che col tempo lo fa imbrunire.</p>
<p><b>ROSSO DI CADMIO</b>            (solfuro di cadmio)</p>	<p>E' il solo rosso che può sostituire vantaggiosamente il rosso cinabro offrendo una maggiore resistenza alla luce e meglio tollerando altri colori nelle mescolanze. Infatti esso si miscela col bianco d'argento ed è utile per rendere rossastri i gialli di cadmio e di Napoli.</p>	

COLORI	PREGI	DIFETTI
<p><b>ROSSO DI CARMINIO</b> (prodotto con il corpo di un insetto)</p>		<p>Questo bellissimo colore ha due inconvenienti: il costo elevato e la mancanza di fissità. Viene sostituito egregiamente dalla lacca di garanza carminata che gli assomiglia ed è più stabile.</p>
<p><b>LACCHE DI GARANZA</b></p>	<p>Le gradazioni delle lacche di garanza naturale vanno dal rosa pallido ad un rosso sangue molto cupo. E' preferibile nelle gradazioni, valersi sempre delle lacche rosa. Le tinte che si ottengono col bianco di zinco sono limpide, fresche e di sufficiente fissità. Le lacche di garanza si mescolano bene e danno tinte di bellissimo effetto pittorico col blu e il violetto di cobalto, col blu oltremare, coi colori di cadmio ed anche col cinabro rosso. Nel complesso delle loro proprietà e caratteri sono colori indispensabili al pittore. Infatti la loro trasparenza permette di ottenere velature che applicate su altri colori danno effetti di grande intensità non raggiungibili con i comuni colori. E' consigliato usarle da sole per velare le parti bianche.</p>	<p>Le tonalità scure sono meno stabili.</p>
<p><b>TERRE ROSSE</b> (derivate dal ferro)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>OCRE ROSSE</b></li> <li>• <b>ROSSO INGLESE</b></li> <li>• <b>ROSSO DI VENEZIA</b></li> <li>• <b>ROSSO DI POZZUOLI</b></li> <li>• <b>ROSSO INDIANO</b></li> <li>• <b>ROSSO DI MARTE</b></li> <li>• <b>TERRA DI SIENA BRUC.</b></li> </ul>	<p>Tutti questi rossi sono della massima resistenza alla luce e agli agenti atmosferici. Il rosso di marte ha tutti i pregi comuni ai colori di marte. La terra di Siena bruciata ha una tinta difficilmente imitabile. Il suo potere colorante è rilevante e la sua fissità assoluta. Mescolandola col nero si ottengono bellissimi bruni.</p>	<p>Il rosso inglese è un colore solidissimo ma bisogna essere parchi nell'adoperarlo perché tinge fortemente. Il rosso indiano è un colore solidissimo ma si altera se combinato col giallo di cadmio chiaro e il rosso saturno.</p>
<p><b>VERDE PAOLO VERONESE</b> (arseniato di rame)</p>		<p>Il suo colore verde chiaro vivissimo, brillante e luminoso attrae ma è ingannevole. E' un colore assolutamente negativo come stabilità, basta l'azione della luce perché dopo 10 giorni dalla sua applicazione incomincia a cambiare di tono fino ad annerire. Non si può mescolare con gli altri colori perché produce inconvenienti ed alterazioni di varia natura. Particolarmente si altera se mescolato coi gialli di cadmio oppure con gli ossidi di ferro, il bianco d'argento e di piombo, il blu ceruleo, di cobalto e di Prussia. Pertanto, si consiglia di non usare questo colore particolarmente nella pittura ad olio.</p>

COLORI	PREGI	DIFETTI
<b>VERDE SMERALDO (P. Veronese)</b> (ossido di zinco, ftalocianina, giallo hansa)	E' il miglior verde, il più ricco di tono. E' considerato il verde più solido che la chimica abbia potuto dare finora. La sua tonalità intensa e severa è veramente pittorica. Mescolandolo coi bianchi si ottengono tinte fresche e brillanti. Coi gialli di cadmio si possono ottenere bellissimi verdi stabili Tinte solide si ottengono mescolandolo col blu oltremare e col blu cobalto con aggiunta di bianco. E' considerato un colore prezioso per la tavolozza.	Non è consigliato mescolarlo con il blu di Prussia.
<b>VERDE DI COBALTO</b> (ossido di zinco e ossido di cobalto)	E' un colore solido che si che si può mescolare coi bianchi e con tutti i colori fissi. E' un colore utile al paesaggista.	Non si può mescolare con i colori che contengono ferro coi quale del resto non vi è necessita di mescolare dal punto di vista pittorico..
<b>VERDE PERMANENTE</b> (ossido di cromo e giallo di cadmio)	Con questo colore si può avere sulla tavolozza un verde solidissimo.	Vi si aggiunge del bianco per neutralizzare completamente l'azione del verde sul giallo che col tempo tende a sopraffarlo.
<b>VERDE DI CADMIO</b> (solfuro di cadmio, ftalovianina beta e ftalocianina clorurata)	Ha la stessa composizione del verde permanente.	
<b>CINABRO VERDE</b> (blu di Prussia e giallo di cromo)	Ha una tonalità calda e un rilevante potere colorante. Ha il vantaggio di essere più stabile alla luce dei verdi che il pittore può comporre sulla tavolozza con gli stessi colori basici.	Si mescola bene coi bianchi tranne il bianco d'argento.
<b>TERRA VERDE O VERDE DI VERONA</b> (silicato di ferro, sali di potassio, di magnesio e d'alluminio)	E' un verde di tinta spenta , solidissimo ma senza corpo. Assai utile per i verdi in lontananza e per certe tinte fredde della carnagione. E' utile per intonare certi fondi nei quadri d'ambiente. Si può mescolare con tutti i bianchi e con tutti i colori fissi.	
<b>VERDE VESCICA</b> (si ricava dal pruno nero o brocco spinoso)		E' un colore di un bel verde caldo, trasparente, ma non è sufficientemente stabile alla luce.
<b>VIOLETTO DI COBALTO</b> (arsenicato cobalto magnesiacco)	La tinta chiara è la più vivace e brillante, la sua fissità è perfetta. Si mescola bene con tutti i bianchi ottenendo tinte di una luminosità eccezionale che non si raggiunge con nessun altro colore. E' persino superiore per vivacità ai colori d'anilina. Si mescola bene con le lacche di garanza, col blu oltremare ed il cobalto. Può essere considerato, senza dubbio, il violetto più utile nella pittura ad olio.	Tende a decomporsi a contatto dei colori che contengono ferro.

## BIBLIOGRAFIA

- Gino Piva – *La tecnica della pittura ad olio* – Hoepli
- Gino Piva – *Manuale pratico di tecnica pittorica* – Hoepli
- G. Ronchetti – *Grammatica del disegno* – Hoepli
- Luigina De Grandis – *Teoria ed uso del colore* – Monadori
- Giuseppe Ronchetti – *La composizione delle tinte nella pittura* - Hoepli
- Betty Edwards – *Disegnare con la parte destra del cervello* – Longanesi
- Johann Wolfgang Goethe – *La teoria dei colori* – il Saggiatore