

Predella journal of visual arts, n°34, 2014 - www.predella.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

***Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / **Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year*

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Direttore scientifico aggiunto / *Scholarly Associate Editor:* Fabio Marcelli

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:*

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Coordinatore della redazione / *Editorial Coordinator:* Stefano de Ponti

Impaginazione / *Layout:* Stefano de Ponti, Lucio Mondini

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Antonella Gioli
e Anna Salvadorini*

Il pittore e il priore: accordi, acquisti e colori di Pietro Giarrè alla Certosa di Calci di Alfonso Maggi (1770-1781)

The Charterhouse of Calci near Pisa during the eighteenth century is involved in a deep architectural and decorative renewal. The paper investigates the wall paintings commissioned by prior Alfonso Giuseppe Maggi to Pietro Giarrè (1770-1781) analyzing deals (conditions, payments, times and outlays), purchase of materials (paints and brushes, providers and prices), typologies of pigments used (historical sources and diagnostic investigations).

«Adì 27 Maggio arrivò in Certosa il Sig. Pietro Giarrè celebre Pitt. Fiorentino per dipingere la Sala della Foresteria nobile»¹. Così Giuseppe Alfonso Maria Maggi, priore della Certosa di Calci e committente attento ed esigente del suo profondo rinnovamento architettonico e decorativo, annotò sul *Giornale delle Fabriche* (fig. 1) del 1770. Quel giorno iniziò un'impresa che fino al 1781 coprì pareti e volte di sale, scale, corridoi e cappelle dell'ala ovest dell'edificio principale con quadrature e paesaggi, statue dipinte e glorie di santi, illusionismi e finzioni.

1. GLI ACCORDI

Il decennio calcesano di Giarrè si sviluppa in quattro fasi, regolate da accordi di committenza di crescente tempestività e completezza, riflesso di un progressivo cambiamento di *status* e rapporti.

Prima fase: 27 maggio 1770-7 febbraio 1772, Foresteria nobile o granducale

Quando Giarrè arriva in Certosa, l'aspetto artistico del suo primo intervento, e cioè luogo, soggetto e immagini, è già definito. Il giorno dopo, infatti, si mette subito al lavoro sulla volta della Sala della Foresteria: «fece fare il palco a suo genio»², cioè il ponteggio, probabilmente – visto la sfumatura nell'annotazione – modificando o rifacendo quello mantenuto dai lavori di preparazione della volta; il 29 maggio «principiò il disegno della volta»³, cioè a spartire le superfici dello sfondato prospettico e a riportare i cartoni, evidentemente già approvati, predisposti e portati con sé. Sulla pittura vi era perciò un accordo almeno verbale (ma

non citato da Maggi), probabilmente comprendente anche gli altri termini che vengono immediatamente messi in atto.

Così la fornitura dei materiali (pennelli, colori ecc.) da parte del committente, secondo una consuetudine documentata in Certosa anche per gli altri decoratori e pittori ma che – come vedremo – per Giarrè assume caratteri particolari. Già il 1 giugno, infatti, Maggi ordina a Firenze «tinte per dipingere a fresco la Sala della Certosa»⁴.

Anche l'alloggio è a carico del committente, condizione invece insolita nonostante la frequente presenza in Certosa di artisti e maestranze provenienti da fuori. Il 28 giugno 1770 Giarrè, tornato da Firenze con moglie e figlio, «si mise in casa del sig. Giuseppe Magagnini»⁵ per una spesa mensile di lire 10; il 9 ottobre si trasferisce nella «casa dell'Acciai affittata alla signora Menichi a L. 10 il mese in parte ammogliata»⁶. Decisamente più economica la pigione della parte di casa dove abiterà dal 18 dicembre 1775, di proprietà dei Canonici di Nicosia affittata a Giovanni Acciai e da questi alla Certosa a lire 50 l'anno⁷, che Maggi gli pagherà fino al 31 gennaio 1781 con il condono di un «suo debito perché disse che gli figli di Pittore Giarrè gli avevano fatto molti danni nell'orto, e suoi campi»⁸.

Inoltre, dal luglio 1770 Maggi riconosce a Giarrè, dapprima parrebbe occasionalmente, quasi che avesse protestato per il «vitto di magro» che passa il convento, le spese per i pasti: «Adì 2 Luglio dato al sig. Pietro Giarrè in vece del vitto scudi sei per cucinarsi di grasso e a suo modo dico L. 42»⁹. La somma, indicata anche come «dozzina» e versata al 1° di ogni mese, diverrà ufficialmente stabile nel 1773: «A dì primo gennaio datoli per un mese anticipato in vece di vitto perché pensi a farsi le spese da sé così accordato ogni mese per tutto il tempo che lavorerà in Certosa L. 42»¹⁰.

Infine, il priore mette a disposizione del pittore «un uomo di servizio per alcune ore del giorno»¹¹.

Ultimo elemento dell'accordo, così come nei fatti si viene a configurare, è l'assenza di ogni forma di esclusiva consentirà a Giarrè di sospendere più volte: cioè l'attività in Certosa per lavorare in vari luoghi del pisano, dal Palazzo Arcivescovile di Pisa alla villa di Sante Banti a Buti.

Nel complesso, fin dall'arrivo a Calci le condizioni di vita e lavoro sono per Giarrè favorevoli, tanto che nell'accordo del 4 agosto 1774 richiederà a Maggi la loro conferma per il futuro: «ha dovuto per i patti fra noi passati somministrarmi a suo carico, oltre tutte le tinte, pennelli ed altro necessario per d.^e pitture, anche abitazione con alcuni mobili necessari, un uomo di servizio per alcune ore del giorno per quanto comportavano gli miei bisogni e scudi sei fior.ⁿⁱ ogni mese a titolo di alimenti, così le sudd.^e convenzioni, patti e convenienze similmente mi

debbino essere tutte quante nell'istessa maniera di prima mantenute al nuovo mio ritorno da Buti in Certosa»¹².

Le spese vive, cioè il costo "dell'artista", non sono dunque motivo di contrasto tra Giarrè e Maggi; lo sono, però, i compensi per le opere, cioè il costo "dell'arte", la forma del riconoscimento del fare artistico non sulla base del tempo (pagamento a giornata) ma del valore (compenso a cottimo), in cui rientra la valutazione dell'ideazione, delle caratteristiche dell'opera, dell'abilità del pittore. Il compenso per l'opera espone Giarrè e in genere gli artisti a contrattazioni in posizione di debolezza, ma è allo stesso tempo un riconoscimento del loro status professionale e civile, soprattutto se accompagnato, come in questo caso, dalle spese di vitto e alloggio a carico del committente. Diverso è, ad esempio, il trattamento del pisano Luigi Pochini che nel 1770 «principiò a dipingere in Certosa il dì 14 Febbraio a ragione di paoli quattro al giorno colle spese»¹³, vi lavorò pressoché quotidianamente fino al 1791 sempre pagato a giornata, a prescindere che dovesse «ritoccare tutto il fregio del chiostro», «marmorizzare i cornicioni e finestre», «venar porte», dipingere i «parafoco» e perfino «due tombe del dormitorio dei frati con due prospettive e n° 6 sopraporti et altro nell'archivio»¹⁴, cioè decorare due corridoi in misura (ma forse non maniera) analoga a quella di Giarrè. Il diverso trattamento dei due pittori, affiancati in una prassi esecutiva che da specializzata diventa quasi seriale, appare pertanto legato oltre che alla tipologia di lavoro, alla sua qualità di realizzazione e al rango sociale degli operatori.

I termini forse solo verbali, o non ancora pattuiti, del primo compenso vengono definiti il 3 luglio 1770: Giarrè «chiese per la Sala dipinta che sia con molte figure n° 350 e restò fissato il prezzo di zecchini n° 150 al quale difficilmente si accordò perché disse che il lavoro sarà molto, e che non terminerà in sei mesi»¹⁵, facendo pensare che Giarrè non avesse visto prima la Sala, o che Maggi gli richiedesse di "affollare" e animare maggiormente la composizione dell'*Allegoria della Fede, Speranza e Carità*.

Giarrè riceve il primo pagamento il 20 ottobre 1770 «a conto delle Pitture che sta facendo in Sala 35 zecchini»¹⁶; i successivi, a cadenza irregolare, sono talvolta consegnati al fratello prete a Firenze. Il 3 gennaio 1771 riceve l'unico pagamento in natura: «terminò in due giorni la SS. Concezione nel Dormitorio de Frati nel quadro, e Prospetto già fatto dal Pochini, qual'immagine fu patuita una cattasta di legna di Cerro condotta a Casa sua»¹⁷.

A conferma della loro scarsa definizione preventiva, Maggi non fa cenno a un accordo per il proseguimento nelle volte e sovrapporte delle due Camere attigue. Il compenso per l'intera Foresteria nobile e per altri dipinti non previsti (*S. Bruno* e *Madonna* nel chiostro, un pergolato in un corridoio del secondo piano) viene defi-

nito soltanto a posteriori, il 7 febbraio 1772, in scudi 550¹⁸, in parte già consegnati, che Maggi si impegna a dare a Giarrè «a ogni sua richiesta» e che questi accetta «per tutti i lavori di mia professione fatti in d.^a Certosa fin a questo sud. giorno»¹⁹.

Seconda fase: 8 febbraio-15 dicembre 1772, Foresteria della Madonna o laica
Questa volta il compenso viene stabilito all'inizio del lavoro, l'8 febbraio 1772, il giorno successivo al termine della fase precedente a conferma del serrato procedere del cantiere. Il suo effettivo pagamento, però, è fortemente rimandato, senza che apparentemente ciò susciti proteste da parte di Giarrè: «il salotto, e per esso, e t.ti li Sopraporti, e riquadrature delle finestre delle altre quattro stanze, e del pezzo di tomba che resta rinserrato tra li due Paraventi si fissò il prezzo di sd. 200 da pagarsi 100 scudi l'anno da principiarsi nel gennaio futuro 1773»²⁰.

Terza fase: 15 dicembre 1772-4 agosto 1774, dicembre 1775, Scalone e Corridoi
Contrasti invece provoca il compenso per gli interventi della terza fase, dettagliatamente indicati da Maggi al suo inizio il 15 dicembre 1772: «Si fece il patto il sud. giorno di dipingere la volta della scala, adornare di sopraporti le quattro finestre, e farne una finta, e l'altra finestra della prima branca con i due prospetti all'entrata della scala in terreno, e al primo piano, le dodici statue nelle due tombe piccole, e altre sei nella tomba grande con i sopraporti delle 8 porte, e con uno sfondo nel mezzo, la cappellina che deve servire per i visitatori, e quel pezzo di muro che resta sotto il terrazzo grande in Piazza vicino al Grottesco»²¹. A fronte di tutto ciò, è comprensibile la reazione di Giarrè: «per l'intero prezzo di scudi 500 colla promessa di darli una buona mancia ma strepitò molto nel fare d. accordo che disse non essere pagato per scudi mille».

Ugualmente per quattro dipinti non previsti realizzati nel 1773: «22 maggio restarono dipinti l'Ecce homo, la Madonna dolorata, e san Giuseppe e l'Orazione all'orto di N.S. nelle tombe de Frati, quali lavori di dd.^e Tombe furono da me pagate nove ruspi, perché non entravano nelli cottimi già fatti, e sopra enunciati e aveva molto astio perché disse che doveva avere di più»²².

Nell'accordo del 4 agosto 1774, alla vigilia della sospensione per il lavoro a Buti, Giarrè e Maggi fanno il punto: «di tutte le Pitture da me fatte in d.^a Certosa fino al sudd. giorno [...] come pure conteggiato tutto il denaro, ed altro da me ricevuto datomi dal sud. Priore resto vero, e legittimo creditore della somma e quantità di scudi 400 fiorentini»²³, con chiusura di ogni pendenza e compreso il compenso per le pitture previste dal precedente accordo che si impegna a terminare al suo ritorno; da parte sua, il priore si impegna a mantenere i precedenti accordi relativi a materiali, alloggio, vitto e persona di servizio. Maggi annota che Giarrè «spera

avere una buona mancia (ma non la pretende a tenore di d. Scritta fatta nel di 4 Ag.to) per aver dipinto t.to il sotto in sù de scalini della Scala, che non fu espresso nell'ultimo cottimo, e per aver dipinta t.ta la tomba grande»²⁴ non con le previste finte statue e sovrapporte: il Corridoio è infatti trasfigurato da ampie loggie da cui si affacciano certosini aperte su paesaggi con rovine, con abile utilizzo dei trucchi dell'illusionismo architettonico.

Rientrato in Certosa nel dicembre 1775 e riprese le pitture sospese, tra cui le statue di fondatori e benefattori nelle nicchie predisposte da Pochini, Giarrè il 31 dicembre 1775 riceve 100 scudi del suo credito che si dilata fino a dicembre 1778²⁵, confermando la prassi generale di ritardare – senza interessi – il pagamento dei compensi agli artisti.

Quarta fase: 15 gennaio 1776-gennaio 1781, Refettorio e Cappella del Capitolo
Il 15 gennaio 1776 una «privata scrittura da valere come se fosse un pubblico giurato, e rog.º Istrumento per mano di publico Not. Fior.º» commissiona a Giarrè i due ultimi, importanti lavori²⁶. Maggi conferma i precedenti impegni in merito a materiali, vitto, alloggio con mobili, uomo di servizio; Giarrè «promette e si obbliga [...] di dipingere lo stanzone del Refettorio di d. Certosa, e la Cappella di San Gorgonio d. il Capitolo della med. Certosa, da d. sig. Giarrè viste, e considerate, e la detta pittura debba farsi a figure, ed architetture nella maniera nota a dd.º Contraenti, e fra i med.º di già discorsa, e fissata in voce, e la pittura debba farsi in tutte due le volte, e in tutte le muraglie interne di detti luoghi in guisa che restino tutte dette volte, e muraglie dipinte da cima a fondo, a riserva de banchi di legno di dette stanze». Il contratto sottolinea dunque l'estensione e la decorazione totale dei due ambienti, richiamando anche accordi diretti e verbali tra pittore e priore, «per prezzo convenuto d'accordo di scudi seicento fiorentini» che probabilmente tiene conto anche della «buona mancia» da tempo promessa da Maggi. Il pagamento di questi 600 scudi inizia nel febbraio 1779 e prosegue con cadenza irregolare in rate dapprima di scudi 30, poi 20, sommando nell'agosto 1780 a soltanto 130 scudi.

A chiudere il lungo rapporto di committenza tra Maggi e Giarrè, per complessivi 1850 scudi di compenso più le piccole opere fuori accordo e le spese, una serie di atti a fine agosto 1781. Il pittore riscuote il tanto rimasto del compenso dell'ultima fase: «Adi 26 Agosto 1781. Io Pietro Giarrè o ricevuto dal R.mo Padre Priore per saldo generale di ogni mio avere per t.te le Pitture fatte nella Certosa di Pisa fino a questo sud. giorno scudi quattrocento settanta e mi chiamo contento e soddisfatto»²⁷. Il 27 agosto Giarrè paga alla Certosa, con uno sconto per ordine del priore, «quanto rimaneva dare» tra cui «5 carrettate di legna grossa», «85 fascetti di stip-

pa», «24 sacche di grano», «mobili di casa che gli si lasciano a sua disposizione»²⁸. Infine, il 28 agosto 1781 Maggi riconsegna a Giarrè, parrebbe quasi con dispiacere per la sua partenza, il “tesoretto” di scudi 800 che il pittore gli aveva affidato il 10 luglio 1771, e che «egli tenne fin al p.n.te giorno depositati nella cassa comune di questa Certosa per assicurargli da ogni pericolo, e volendo egli adesso ritornare a Firenze, o dove più gli tornerà comodo, ed avendo richiesto detto suo denaro per portarselo seco, io gliel’ho restituito alla presenza degli infras.ti cassieri parte in oro, e parte in argento come mi furono da lui consegnati»²⁹. Conferma la chiusura del rapporto la ricevuta di Giarrè: «mi sono stati restituiti li scudi ottocento che tenevo in deposito nella loro cassa comune, non restando niente altro tra me e detta Certosa da conteggiare sino al sud. giorno e gli ho reso il chirografo, o sia la ricevuta da esso fattami, quale si è lacerata»³⁰.

2. GLI ACQUISTI DI MATERIALI

Come già detto, i materiali artistici erano a carico della Certosa. Il *Giornale delle Fabriche* riporta le sintetiche ma sistematiche annotazioni di Maggi delle spese sostenute per Giarrè dal 21 maggio 1770 al gennaio 1774, talvolta integrabili con il *Libro Entrata e uscita* e, soprattutto, con le dettagliate *Ricevute*.

Risultano complessivamente trentaquattro acquisti (più uno “isolato” nel settembre 1775) di materiali relativi all’intero processo di realizzazione delle pitture.

Sono da connettere alla fase ideativa due voci. Sul conto Giarrè è annotata l’8 aprile 1771 la spesa «per un fagottino di stampe venute da Roma»³¹; non è invece lì riportata quella del 15 dicembre 1771 per «nove stampe rappresentanti la vita di Giacobbe per ricavarvi un pensiero per far la volta dipinta della scala»³², probabilmente ordinate da Maggi per personale elaborazione dottrinale e iconografica del dipinto che doveva rappresentare l’apice dell’ascesi cenobitica.

Alla fase dello schizzo e disegno fa pensare l’acquisto il 18 ottobre 1770, insieme a colori e pennelli, di «inchiostro della china»³³.

Due volte viene acquistato materiale per il riporto su intonaco: il 27 ottobre 1770 «carta da impannate per far li cartoni, o sia spolveri»³⁴, probabilmente delle statue a monocromo alle pareti della Sala della Foresteria nobile; a inizio 1773 «n. 12 quiderni di carta per fare il cartone dello fondo della scala»³⁵, cioè della già accennata *Visione di Giacobbe*.

Per purgare, preparare e miscelare i colori vengono tre volte acquistate pentole, la prima addirittura in previsione dell’arrivo del pittore: «A dì 21 Maggio per diverse pentole comprate in occasione che deve venire il Pittore Giarrè da Firenze per dipingere la Sala, per mettervi le tinte»³⁶; nel 1773 altri acquisti di «n. 8 pentole per i colori» e «pentole grandi, e mezzane»³⁷.

Pennelli assortiti, indicati nella grandezza più che nel materiale, vengono acquistati cinque volte insieme a colori. La prima il 18 ottobre 1770, probabilmente per iniziare a dipingere la volta della Sala della Foresteria nobile, è di «n° 6 pennelli principiando da mezzano fino al grosso; n° 4 pennelli di puzzola piccoli e grossi il più piccolo sia come un pinocchio»³⁸, seguita un anno dopo da «una mezza dozzina di pennelletti e piccoli de più buoni»³⁹, entrambe da Vignali a Firenze, come vedremo il maggiore fornitore di Giarrè; nell'agosto 1772 generici «pennelli» da negozio non indicato⁴⁰, quindi di nuovo da Vignali: nel 1773 «diversi pennelli da campire e piccoli»⁴¹, nel 1775 «due dozzine di pennelli assortiti a riserva dei due più grossi da campire perchè l'abbiamo»⁴².

I due acquisti di colori a olio da Ranieri Maria Fanucci, in luogo non indicato, riguardano interventi marginali e di "restauro" eseguiti da Giarrè. Nel 1771 «colori macinati a olio, e imprimitura dell'aggiunte dei due ritratti a olio de Sovrani per la Sala ritoccati, e accresciuti in ovato dal sud. Giarrè», con probabilmente relativi «due mazzi pennelli fatti fare in Pisa» e quattro «di Puzzola», per adattare i *Ritratti di Pietro Leopoldo e Maria Luigia* alla festosa cornice dipinta a finto stucco, suggello alla conclusione della Sala della Foresteria nobile; nell'agosto 1772 «colori a olio per mettere alle Porte della Foresteria della Madonna perché la vernice avea consumati quegli a cola»⁴³.

Infine, ventitré acquisti di «tinte per dipingere a fresco» o «colori macinati», registrati nel *Giornale* talvolta con la precisazione «di commissione del Giarrè» o «di ordine del Giarrè», che alternano forniture di ampia gamma cromatica, pressoché annuali, ad altre di poche tinte o perfino una sola. Nel loro insieme sono individuabili, almeno in ipotesi, cronologie di lavorazioni e tendenze legate da una parte al cantiere, dall'altra all'economia della Certosa, espressione dunque dell'interazione tra pittore e priore. Tuttavia, il numero e ripetitività dei singoli acquisti, la gamma di base dei colori, i loro diversi tempi di preparazione e la loro versatilità rende arduo e rischioso tentare connessioni strette tra acquisti e singoli dipinti. I documenti riportano la finalità delle tinte solo in tre casi, mentre appare più spesso per Pochini o altri, probabile segno di un maggior controllo esercitato su di loro. In generale, la grande quantità di smalto è necessaria per i cieli e gli sfondi; la significativa presenza, considerando il forte effetto schiarente della calce, di rossi e bruni è connessa alla prevalente modulazione rosata, quella dei neri ai monocromi grigio cenere.

L'acquisto che "apre" il cantiere di Giarrè appena arrivato, fornendogli la più ampia gamma di colori, viene effettuato il 1 giugno 1770. La *Nota delle tinte per dipingere a fresco la Sala della Certosa da comprarsi in Firenze dal sig.re Vignali*⁴⁴ elenca undici colori canonici per complessive libbre 9¾ a lire 15.18.4: otto terre,

ossia le comuni Terra di Siena gialla chiara, scura e bruciata, Terra rossa ordinaria, Terra d'ombra bruciata, Terra nera (lb. ½ o 1 cadauna), le più care Terra rossa d'Inghilterra «della più bella» e Terra verde di Verona (lb. 1 cd.); il costoso Cinabro (lb. 1/3); l'economico Nero di brace «macinato fine» (lb. 2); lo «Smalto comprato sul canto di via de servi» (lb. 4), forse da un banco o un ambulante citato solo nelle *Note* per Vignali. Alla spesa per le tinte si sommano quelle significative di «gabella» e dell'incaricato, altrove indicato come «procaccino di Vico Pisano», cioè «vitto dell'uomo (...) E per sua mercede nell'essere andato a Firenze in tre giorni», per un totale di lire 25.6.8.

Tutti gli acquisti successivi rientrano in tale gamma ma non la replicano in maniera completa, con solo due aggiunte: nel 1773, Terra nera di Roma (lb. 3 per lire 2) e Pavnazzo di sale (lb. 2 per lire 4)⁴⁵. Il 1773 sembra proprio un anno particolare per gli acquisti: oltre a due di «pentole per i colori», due ampi da Vignali e ben dieci di tinte singole da altri venditori. Due di tali «acquisti singoli» sono insolitamente precisati nella destinazione: «Adi 22 Giugno per libbre 3 terra verde di Verona per terminare il verdognolo della muraglia della scala», cioè il lato inferiore delle rampe dello Scalone; «E per libbre 15 smaltino soprafine tutto per dipingere la tomba grande», cioè la volta del Corridoio grande o di mezzo con la *Gloria di San Bruno* in cui il fondatore dell'ordine si staglia sull'ampio e luminoso cielo. L'ampiezza e varietà dei lavori del 1773 probabilmente è all'origine del complessivo aumento quantitativo delle tinte, la rapidità di esecuzione della frammentazione degli acquisti, il risparmio del servirsi non solo da Vignali.

In generale, su ventitré acquisti di tinte, nove vengono fatti «dal Sig.re Vincenzo Vignali mesticatore in via dello studio» a Firenze, compresi il primo e più completo (1 giugno 1770), quello di maggior spesa (8 gennaio 1773 per lire 20) e tutti i più ampi tranne uno. Vignali appartiene probabilmente a una famiglia di mesticatori con membri nell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze⁴⁶, ma non compare tra i fornitori della Certosa né in precedenza né per altri pittori: evidentemente è Giarrè che lo «impone», esercitando un controllo sui colori che utilizza anche nei confronti di Maggi che li paga.

Dopo cinque acquisti da Vignali, il primo «alternativo» - e unico tra quelli ampi - è il 3 settembre 1772 di «colori, e smalto compr. a Firenze da Cresci Matucci per commis. del sud. Giarrè» per lire 17.8⁴⁷. Anche Matucci appartiene a una famiglia di mesticatori rappresentata in Accademia⁴⁸ ed è probabilmente indicato da Giarrè per prodotti di maggiore costo e qualità, come la Terra d'ombra bruciata e lo «smalto fine». Un cambiamento di fornitore forse motivato proprio dalla ricerca di smalto, di cui l'insolita ridondanza dell'annotazione nel *Giornale* «colori, e smalto» potrebbe essere spia, la cui qualità e luminosità è fondamentale per l'effetto di sfondati, quadrature architettoniche e glorie di santi, ma che per ampiezza di utilizzo doveva avere buona resa e costo sostenibile. Poco dopo, e di segno opposto, il primo acquisto «locale» registrato

nei conti Giarrè, con risparmio del viaggio nella capitale e costi minori del prodotto: «libbre 6 smalto comprato in Livorno per fare li 6 sfondi di Grottesco L. 5»⁴⁹. L'intervento fuori accordo e su un'opera altrui, cioè i rilievi dei *Compagni di San Bruno* nel Grottesco di Angiolo Maria Somazzi, può avere fatto accettare a Giarrè materiali non provenienti da un suo fornitore o, comunque, da Firenze. A fine 1772 sembra dunque incrinarsi il monopolio di Vignali sui colori per Giarrè, anzi il controllo del pittore sui propri materiali, il cui rifornimento si va avvicinando a quello più comodo e a basso costo attuato per Pochini e gli altri.

Dei dieci acquisti di tinte singole del 1773⁵⁰, cinque non hanno indicazione di negozio, tra cui quelli dei "nuovi" Terra nera di Roma e Pavonazzo di sale, due consistenti di «smaltino soprafine» (lb. 15 per lire 17.10.-) e, l'11 agosto 1773, di «smalto comprato in Liv.o». (lb. 20 per lire 20). A Baldanzi di Livorno sono riconducibili un acquisto di Terra rossa d'Inghilterra (lb. 4) e tre a buon prezzo di Terra verde di Verona (complessive lb. 11), acquistata a un costo ancora più basso da un «Magni» di luogo non precisato (lb. 3).

L'ultimo acquisto riportato sul *Giornale* nel gennaio 1774 e la ricevuta del settembre 1775, invece, riportano di nuovo a Vignali⁵¹, forse riequilibrando il rapporto tra risparmio del priore sugli acquisti e responsabilità del pittore sui colori.

3. I PIGMENTI: DALLE FONTI ALLA DIAGNOSTICA

I principali pigmenti attestati dalla documentazione d'archivio come utilizzati da Giarrè negli anni 1770-1775 sono stati integrati e confrontati nei termini, fornitori e costi con analoghi acquistati dalla Certosa per l'approvvigionamento di Luigi Pochini e altri pittori⁵². Tali tipologie di pigmenti sono state quindi ricercate nella trattatistica coeva, in particolare nel testo di grande diffusione e fortuna *Abecedario pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi, adottando fra le sue numerose edizioni quella «notabilmente accresciuta» edita a Firenze nel 1775⁵³. Il capitolo *Istruzione per dipingere a fresco secondo la pratica delli periti* è in realtà una riproposizione del fondamentale trattato di Padre Andrea Pozzo *Prospettiva de' pittori e architetti*⁵⁴, confermando che alla grande diffusione della pittura murale nel XVIII secolo non corrisponde altrettanto interesse nella manualistica tecnica⁵⁵. I pigmenti sono stati quindi analizzati sulla scorta della letteratura scientifica⁵⁶ e della campagna di indagini diagnostiche effettuate da chi scrive⁵⁷ sulle pitture murali del Chiostro della Foresteria o priorale, realizzate fra 1766 e il 1782 da Cassio Natilli e Giuseppe Guidetti e ritoccate da Luigi Pochini, in gran parte dunque coeve alle pitture di Giarrè e, come desumibile dalla documentazione d'archivio, utilizzando le stesse tipologie di pigmenti. I microprelievi sono stati analizzati con l'ausilio di quattro differenti strumentazioni: lo stereo microscopio per lo studio dei particolari morfologici; il microscopio elettronico a scansione a pressione variabile (S.E.M.) per l'osservazione morfologica ad ingrandimenti elevati e la microanalisi puntuale degli

elementi chimici; la fluorescenza ai raggi X (X.R.F.) per l'analisi qualitativa e quantitativa degli elementi; la spettroscopia micro Raman per il riconoscimento delle molecole presenti. In particolare, l'andamento dei grafici ottenuti da S.E.M., X.R.F. e micro Raman ha permesso di identificare, grazie a picchi e dorsi caratteristici nei tracciati (ossia spettri), gli elementi e le sostanze presenti nei campioni e quindi di associare questi ultimi ai pigmenti.

I dati principali sono stati infine organizzati nella *Tabella* seguente che di ciascun pigmento riporta:

- la nomenclatura tratta dai documenti;
- i diversi prezzi, in ordine crescente, di acquisto alla libbra (1 libbra=12 onces) espressi in lire-soldi-denari (1 lira=20 soldi, 1 soldo=12 denari) e i rispettivi fornitori indicati con nome e sigla del luogo (o dove non dati, s.n.=senza nome, s.l.=senza luogo);
- la descrizione tratta da Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico*, ed. Firenze 1775;
- la composizione chimica, le origini, le caratteristiche quali colorazione, capacità coprente, impiego nelle tecniche pittoriche;
- il comportamento conservativo nel tempo, durabilità e stabilità alla luce e all'umidità;
- i risultati delle analisi diagnostiche relativi a grani individuati all'interno dei campioni.

TABELLA DEI PIGMENTI

Colore	NERO BRACE
Costo	Vignali (FI) da L. -.7.6 a L. -.10.-
Orlandi	«Nero di Carbone. Si può fare in più maniere cioè con legno di vite abbruciato, con anime di persiche, con gusci di noce, con feccie, ossia tartaro di vino, con carta, il tutto abbruciato e poi macinato in polvere. Egli è buono ad ogni sua proprietà, per i lavori a fresco, nei quali è proibito il nero d'osso». (p.1527)
Composizione, Origine e caratteristiche	Nero di Carbone. Carbonio amorfo, composto di carbonio e impurità. Di origine vegetale artificiale, ottenuto dal carbone di quercia o di rovere opportunamente macinati. Impiegato in tutte le tecniche pittoriche.
Comportamento	Abbastanza stabile alla luce, all'umidità e alla temperatura.
Diagnostica	Grani pigmento neri: gli spettri ottenuti al micro Raman sono caratterizzati da due dorsi tipici delle sostanze di origine carboniosa, assimilabili quindi ad un pigmento frutto di combustione.

Colore	TERRA VERDE DI VERONA
Costo	Giuliani (LI) L. 2.- / Magni (s.l.) L. 2.- / s.n. (s.l.) L. 2.- / Baldanzi (LI) L. 2.13.4 / s.n. (LI) L. 2.13.4 / s.n. (s.l.) L. 2.13.4 / Vignali (FI) L. 3.- / Matucci (FI) L. 3.-
Orlandi	<i>«Terra Verde. Quella di Verona è la più bella anzi l'unica per panneggiare sulla calce fresca, essendo gli altri verdi quasi tutti artificiali, e contrari alla calce. Altre terre verdi si trovano, ma inferiori, la terra verde di Capri, quando è sincera è poi la migliore, e la più vaga».</i> (p. 1526)
Composizione, Origine e caratteristiche	Terra Verde. Composta da una miscela di silicati ferrosi e ferrici di potassio, manganese e alluminio più ossidi di ferro, magnesio, alluminio, potassio; caratterizzata dai minerali glauconite e celadonite entro una matrice di natura argillosa. Di origine minerale naturale. Di colore estremamente variabile a seconda della zona di origine e del contenuto di altri minerali (ossidi e idrossidi): da verde opaco con sottotono blu a verde giallastro. La Terra di Verona e le terre provenienti dall'Europa centro settentrionale (Verde Boemo e Verde d'Alemagna) erano le qualità più pregiate. Discreto potere coprente. Impiegata in tutte le tecniche pittoriche, specie nell'affresco.
Comportamento	Stabile alla luce e all'umidità. Non si altera in alcali e acidi.
Diagnostica	Grani pigmento verdi: gli spettri ottenuti al micro Raman sono caratterizzati da ampie spalle tipiche di materiali poco cristallizzati come le terre argillose; registrata inoltre una parziale corrispondenza con lo spettro della ferroceldonite, minerale composto da celadonite, associabile quindi a tale pigmento.

Colore	TERRA DI SIENA GIALLA CHIARA TERRA DI SIENA GIALLA SCURA TERRA DI SIENA GIALLA BRUCIATA
Costo	Giuliani (LI) L. -4.- / Matucci (FI) L. -8.- / Vignali (FI) L. -10.- Vignali (FI) L. -10.- Vignali (FI) L. -10.-
Orlandi	<i>«Terra Gialla chiara. Due sorte di terra gialla di Roma si trovano, una chiara, l'altra scura, ambedue bellissime nel suo genere. Se si adoprano con pulizia nei panneggiamenti, non hanno invidia al Giallolino. Altre terre gialle si trovano in altri luoghi, ma non sono così perfette.»</i> <i>«Terra Gialla abbruciata. Tira al Rosso pallido, ed è buona per gli scuri delle carnagioni, mescolata con Terra Nera di Venezia. Serve ancora per le ombre dei panneggiamenti gialli».</i> (p.1526)
Composizione, Origine e caratteristiche	Terra o Ocre gialla. Composta da silico-alluminati colorati da ossidi di ferro idrati; caratterizzata dai minerali limonite e goethite. Di origine minerale naturale. Di colore giallo opaco di diverse tonalità (chiara, media, scura, dorata e aranciata) a seconda del terreno di origine. Diventa rossa per calcinazione. Buon potere coprente. Impiegata in tutte le tecniche pittoriche.
Comportamento	Stabile alla luce e all'umidità. Ottima resistenza a tutti gli agenti atmosferici.
Diagnostica	Grani pigmento gialli: i risultati ottenuti dall'analisi mediante S.E.M. e X.R.F. hanno registrato la presenza di silicio, elemento associato alle ocre. Gli spettri ottenuti al micro Raman hanno rilevato la presenza di goethite.

Colore	TERRA D'OMBRA BRUCIATA
Costo	Vignali (FI) L. -.10.- / Matucci (FI) L. 1.-.-
Orlandi	<i>«Terra d'ombra abbruciata. È molto eccellente per le ombre delle carnagioni, mescolata con terra nera di Venezia, e particolarmente nei maggiori scuri».</i> (p.1527)
Composizione, Origine e caratteristiche	Terra d'ombra bruciata. Composta da ossido di ferro, biossido di manganese, silicio e alluminio. Di origine minerale artificiale ottenuta dalla calcinazione della Terra di Siena naturale. Il colore tende al bruno verdastro. Scarso potere coprente. Impiegata in tutte le tecniche pittoriche.
Comportamento	Stabile alla luce e abbastanza stabile all'umidità.
Diagnostica	Campionamento non effettuato.

Colore	TERRA ROSSA ORDINARIA
Costo	Vignali (FI) L. -.10.-
Orlandi	<i>«Terra Rossa. Questa Terra, come tutte le altre sono più proprie per dipingere a fresco: adoprasi per le carnagioni, panneggiamenti, e ovunque fa di bisogno».</i> (p.1525)
Composizione, Origine e caratteristiche	Terra o Ocra Rossa. Composta da ossidi di ferro mescolati a silicati argillosi e impurità; caratterizzata dal minerale ematite. Di origine minerale naturale. Le impurità contenute variano a seconda della provenienza e ne influenzano la colorazione dal rosso al bruno, dando origine a varie denominazioni fra cui Rosso Sinopia e Morellone. Elevato potere coprente. Impiegata in tutte le tecniche pittoriche.
Comportamento	Stabile alla luce e all'umidità.
Diagnostica	Grani pigmento rossi: gli spettri ottenuti al micro Raman hanno rilevato la presenza di ematite, ossido di ferro caratteristico delle Terre rosse, spesso insieme a magnetite.

Colore	TERRA ROSSA D'INGHILTERRA
Costo	Baldanzi (LI) L. 2.13.1 / Giuliani (LI) L. 2.13.4 / s.n. (LI) L. 2.13.4 / Vignali (FI) L. 3.-.-
Orlandi	<i>«Rossetto d'Inghilterra. In mancanza del Vetriolo fa quasi lo stesso effetto, per essere anch'egli del Vetriolo: se si adopra con chiaroscuri sulla calce ben fresca al seccarsi pare Lacca».</i> (p.1525)
Composizione, Origine e caratteristiche	Rosso Inglese. Composto da ossidi ferrici. Di origine minerale naturale, può essere ottenuta anche artificialmente dalla cottura di solfato ferroso e calce. Presenta tonalità rosso chiare.
Comportamento	Comportamento in parte assimilabile a quello degli ossidi di ferro.
Diagnostica	Campionamento non effettuato.

Colore	CINABRO
Costo	Vignali (FI) L. 6.-.-
Orlandi	<i>«Cinabro. Questo è il più vivace colore di tutti, ed è affatto contrario alla calce, particolarmente quando è esposto all'aria. Se poi il dipinto è al coperto si può adoperare, ma prima è necessario il purgarlo (nel modo seguente: si prenda il Cinabro puro in polvere, e si ponga in un vaso di terra, e sopra si infonda quell'acqua che bolle allorquando con essa si smorza la calce viva, ma sia più chiara, che si può; si getti poi l'acqua, e di nuovo s'infonda dell'altra più volte, e in questa maniera il Cinabro s'imbeve delle qualità della calce, nè le perde giammai.) Avvertasi nel provvedersi di Cinabro a pigliarlo in miniera, o sia in pezzi, e non in polvere, perchè così talvolta è adulterato con il minio ne fa quella riuscita, che deve».</i> (p.1524)
Composizione, Origine e caratteristiche	Cinabro o Vermiglione. Composto da solfuro di mercurio. Di origine minerale naturale, può essere ottenuto anche artificialmente. Può venire adulterato con sostanze di minor costo: minio, ossido di ferro, ecc. Di colorazione più brillante dell'ocra rossa; le sue tonalità possono variare fra chiaro, scuro, porpora, violetto. In Europa si estrae dai giacimenti del monte Amiata in Toscana, in Istria e in Spagna. E' fra i pigmenti di maggior valore. Ha un aspetto fine e omogeneo e un ottimo potere coprente. Impiegato in tutte le tecniche pittoriche ma raramente nella tecnica a buon fresco.
Comportamento	Resistente agli agenti atmosferici e stabile alla luce. Discreta durabilità.
Diagnostica	Campionamento non effettuato.

Colore	SMALTO
Costo	Giuliani (LI) L. -18.3 / s.n. (LI) L. 1.-.- / Vignali (FI) L. 1.3.1 / s.n. (s.l.) L. 1.3.4 / Matucci (FI) L. 1.3.4 / Canto di Via de servi (FI) da L. 1.3.2 a L. 1.3.4
Orlandi	<i>«Smaltino. È buono a fresco, e devesi porre prima di tutti gli altri colori, in tempo che la calce è ancora fresca, altrimenti non attacca; passata un ora, si dia la seconda mano, acciocché resti vivo il colore del dipinto. Il più semplice può servire per le ombre, ma ne maggiori scuri si adopra nero di carbone. Di tutti li colori accennati s'intende mescolati con calce bianca, per cavarne il chiaro, lo scuro, e le mezze tinte all'uso dei pittori».</i> (p.1528)
Composizione, Origine e caratteristiche	Smaltino. Composto di vetro potassico contenente ossidi di cobalto. Di origine artificiale, ottenuto da vetro macinato in modo grossolano per mantenere il colore. La colorazione varia dal blu porpora al blu chiaro a seconda della purezza del cobalto di partenza. È il più antico dei pigmenti a base di cobalto. Utilizzato a partire dal Rinascimento e soprattutto nel XVII e nel XVIII secolo; nel XIX secolo è stato sostituito dal blu di cobalto e dal blu oltremare artificiale. Ha scarso potere coprente. Impiegato in tutte le tecniche pittoriche, in particolare nell'affresco.
Comportamento	Resistente agli agenti atmosferici.
Diagnostica	Grani pigmento blu: gli spettri al micro Raman sono caratterizzati da spettri con spalle molto accentuate, associabili a materiali di natura amorfa, a matrice vetrosa. L'analisi elementare ottenuta con S.E.M. e X.R.F. ha rilevato la presenza di cobalto, elemento responsabile della colorazione dello smaltino, e arsenico, spesso associato in tracce a questo pigmento. L'analisi allo stereomicroscopio ha permesso di osservare la morfologia del pigmento, composto da particelle dai bordi netti e scheggiati, che ricordano l'aspetto di un materiale vetroso.

* *Le autrici hanno collaborato nelle ricerche e nella stesura del testo; in particolare, i paragrafi 1 e 2 si devono ad Antonella Gioli, il 3 e la Tabella dei pigmenti ad Anna Salvadorini.*

- 1 Archivio della Certosa di Calci, *Giornale delle Fabriche*, A, vol. 45, 1769-1783 (d'ora in poi *Giornale*), p. 60. Si ringraziano Severina Russo, Loredana Brancaccio, Emanuela Garibaldi per la collaborazione a queste e altre ricerche, e ancor più per il loro lavoro per la Certosa. Sull'argomento vedi A. Manghi, *La Certosa di Pisa. Storia (1366-1866) e descrizione*, Pisa 1911, pp. 137-182; G. Leoncini, *La decorazione pittorica della Certosa di Calci: l'operato del priore don Giuseppe Alfonso Maggi* e R. Roani Villani, *La decorazione pittorica della Certosa di Calci nel Settecento: Pietro Giarrè e Giuseppe Maria Terreni*, in M. Früh, J. Ganz, R. Fürer, *Die Kartäuser im 17. und 18. Jahrhundert. Akten des III. Internationalen Kongresses für Kartäuserforschung*, Ittingen 1988, rispettivamente pp. 311-370, 371-382; M.T. Lazzarini, *La Certosa di Calci nel Settecento*, in *Settecento pisano. Pittura e scultura a Pisa nel secolo XVIII*, a cura di R.P. Ciardi, Pisa 1990, pp. 185-206; Eadem, *La Certosa di Calci*, in *Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*. Vol. IV, *L'età lorenese. La Reggenza e Pietro Leopoldo*, a cura di R. Roani, Firenze 2009, pp. 213-229. Vedi inoltre il ricco sito <http://artosalva.isti.cnr.it/it/certosa-calci>.
- 2 *Giornale*, p. 60.
- 3 *Ibidem*.
- 4 *Nota delle tinte per dipingere a fresco la Sala della Certosa da comprarsi in Firenze dal sig.re Vignali*, 1 giugno 1770, in Archivio di Stato di Pisa (ASPi), *Corporazioni religiose soppresse, Certosa di Calci*, b. 326, *Fascio di ricevute di pittori, doratori, stuccatori ed intagliatori 1557-1797*, carte sciolte non cartolate (d'ora in poi *Ricevute*).
- 5 *Giornale*, p. 60. Le spese vengono generalmente indicate in lire, 7 lire = 1 scudo fiorentino.
- 6 *Ibidem*.
- 7 Scrittura privata tra don Emiliano Maria Maccanti e Giovanni Acciai dell'11 aprile 1776, in *Ricevute*.
- 8 Nota di ricevute Giovanni Acciai 22 maggio 1775-10 dicembre 1780, in *Ricevute*.
- 9 *Giornale*, p. 61.
- 10 *Giornale*, p. 205.
- 11 Scrittura privata tra Maggi e Giarrè del 4 agosto 1774, in *Ricevute*.
- 12 *Ibidem*.
- 13 *Giornale*, p. 52. 10 paoli = 1 scudo fiorentino.
- 14 *Giornale* e Note di ricevute Luigi Pochini, in *Ricevute*, varie date.
- 15 *Giornale*, p. 60. I compensi vengono generalmente indicati in scudi fiorentini, 1/2 zecchino = 1 scudo o fiorentino.
- 16 *Ivi*, p. 61.
- 17 *Ivi*, p. 88.
- 18 *Ivi*, p. 120.
- 19 Scrittura privata tra Maggi e Giarrè del 7 febbraio 1772, in *Ricevute*.
- 20 *Giornale*, p. 120.
- 21 *Ivi*, p. 163.

- 22 *Ivi*, p. 208. Ruspo o zecchino
- 23 Scrittura privata tra Maggi e Giarrè del 4 agosto 1774, in *Ricevute*.
- 24 *Giornale*, p. 290.
- 25 Nota di ricevute Giarrè 31 dicembre 1775-20 dicembre 1778 in calce a Scrittura privata tra Maggi e Giarrè del 4 agosto 1774, in *Ricevute*.
- 26 Scrittura privata tra Maggi e Giarrè del 15 gennaio 1776, in *Ricevute*. Anche in Manghi, *La Certosa*, cit., pp. 170-171.
- 27 Nota di ricevute Giarrè 23 febbraio 1779-28 agosto 1781 in calce a Scrittura privata tra Maggi e Giarrè del 15 gennaio 1776, in *Ricevute*.
- 28 Conto dare/avere Giarrè del 14 ottobre 1780, in *Ricevute*.
- 29 Depositi di Giarrè 10 luglio 1771-28 agosto 1781, in *Ricevute*.
- 30 Nota di ricevute Giarrè 23 febbraio 1779-28 agosto 1781 in calce a Scrittura privata tra Maggi e Giarrè del 15 gennaio 1776, in *Ricevute*.
- 31 *Giornale*, p. 89, con riferimenti ai procuratori delle Certose di Calci e Firenze: «[...] da Roma per ordine del P.re Cantini rimesso al Pre D. Gregorio Proc. di Firenze in conto del sud. Giarrè».
- 32 ASPi, *Corporazioni religiose soppresse, Certosa di Calci*, b. 154 *Libro Entrata e uscita della cassa comune Ke L, 1764-1799, Uscita 15 dicembre 1771*, c. 70v.
- 33 *Nota delle tinte per dipingere a fresco e altro nella Certosa di Pisa per commissione del sig.re Pietro Giarrè pittore da comprarsi in Firenze dal Sig.re Vincenzo Vignali in via dello studio*, 18 ottobre 1770, riportato con data 20 dicembre 1770 in *Giornale*, p. 89.
- 34 *Giornale*, p. 61.
- 35 *Ivi*, p. 206.
- 36 *Ivi*, p. 54.
- 37 *Ivi*, p. 206.
- 38 *Nota delle tinte*, cit., 18 ottobre 1770, riportato con data 20 dicembre 1770 in *Giornale*, p. 89.
- 39 Ordine per Vignali, 5 ottobre 1771, in *Ricevute*, riportato in *Giornale*, p. 121.
- 40 *Giornale*, p. 162.
- 41 *Nota delle tinte per dipingere a fresco nella Certosa di Pisa da comprarsi in Firenze dal Sig.re Vincenzo Vignali mesticatore in via dello studio per ordine del sig.re Pietro Giarrè Pittore*, 8 gennaio 1773, in *Ricevute*, riportato in *Giornale*, p. 206.
- 42 Ordine per Vignali, 11 settembre 1775, in *Ricevute*.
- 43 Entrambi in *Giornale*, pp. 121 e 162; per il primo anche Ordine per Fanucci, 20 settembre 1771, in *Ricevute*; vedi Roani, *La decorazione*, cit., pp. 379-380; Lazzarini, *La Certosa di Calci*, in *Fasto*, cit., pp. 221-223.
- 44 *Nota delle tinte per dipingere a fresco la Sala della Certosa da comprarsi in Firenze dal sig.re Vignali*, 1 giugno 1770, in *Ricevute*, riportato in *Giornale*, p. 61. I colori vengono dati in libbre (1 libbra=12 once), i costi in lire-soldi-denari (1 lira=20 soldi, 1 soldo=12 denari).
- 45 *Giornale*, p. 206, anche per le successive citazioni dell'anno 1773.
- 46 Tra gli Accademici risultano Giovanbattista Vignali di Simone mesticatore sul Duomo, tasse pagate 1722-1736, e Giovanni Vignali di Simone mesticatore, tasse pagate 1696-1708: <http://www.aadfi.it>.

- 47 Ordine per Matucci, 3 settembre 1772, per complessive lire 20 con spese per l'incaricato e altre, riportato in *Giornale*, p. 162.
- 48 Tra gli Accademici risulta un Matucci Carlo di Cresci mesticatore a Orsanmichele, tasse (forse riferite a omonimi) pagate 1706-1711, 1708-1711, 1723-1752, 1757-1776: <http://www.aadfi.it>.
- 49 *Giornale*, p. 162.
- 50 *Ivi*, p. 206.
- 51 *Ivi*, p. 289; Ordine per Vignali, 11 settembre 1775, in *Ricevute*.
- 52 Sono stati considerati i colori per affresco dei quali si potesse ottenere il prezzo alla libbra, escludendo quindi i fornitori dei colori a olio Ranieri Maria Fanucci e Bruno Viola di Livorno, quelli riferiti soltanto ad acquisti cumulativi come Ranieri Cianchi di Livorno. In tabella, ai già visti fornitori di Giarrè (Vincenzo Vignali, Cresci Matucci, il mesticatore del canto di Via de Servi tutti di Firenze, Carlo Baldanzi di Livorno, Magni senza luogo) si aggiungono Sebastiano Giuliani di Livorno e altri senza nomi e/o senza luogo.
- 53 *Abecedario pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese: contenente le notizie de professori di pittura, scoltura ed architettura*, 1° ed. Bologna 1704; ed. cons. Firenze 1775.
- 54 Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum. Prospettiva de' pittori e architetti*, 2 voll., Roma 1693 e 1700.
- 55 Vedi S. Bordini, *Materia e Immagine. Fonti sulle tecniche della pittura*, Roma 1991, p. 118; P. Mora, L. Mora, P. Philippot, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna 1999, pp. 48-50; C. Giannini, *Materiali e procedimenti esecutivi della pittura murale*, Padova 2009, p. 123; S. Rinaldi, *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Roma 2011, p. 160.
- 56 Tra i diversi vedi: S. Rinaldi et alii, *La fabbrica dei colori. Pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria*, Roma 1986; R.L. Feller, *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 1, Washington 1987; M. Matteini, A. Moles, *La chimica nel restauro*, Firenze 1989; A. Roy, *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2, Washington 1993; G. Montagna, *I Pigmenti. Prontuario per l'arte e il restauro*, Firenze 1993; L. Campanella, *Chimica per l'arte*, Bologna 2007; P. Bensi, *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall'alto medioevo al XIX secolo*, in *Le pitture murali il restauro e la materia. Antologie opd restauro*, Firenze 2007, pp. 81-128; N. Bevilacqua et alii, *I Pigmenti nell'arte dalla preistoria alla rivoluzione industriale*, Padova 2010.
- 57 Campagna svolta nell'ambito della tesi di laurea magistrale in Conservazione e Diagnostica del Patrimonio Culturale *Le pitture murali del Chiostro priorale nella Certosa di Calci, Pisa: storia, diagnostica e conservazione*, relatori prof.ssa Carmela Vaccaro e prof.ssa Marilena Leis, correlatori dott.ssa Severina Russo e prof.ssa Antonella Gioli, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, a.a. 2011-2012.



Fig. 1: Archivio della Certosa di Calci, *Giornale delle Fabriche*



Fig. 2: PIETRO GIARRÈ, Sala della Foresteria nobile o granducale, 1770-71, Certosa di Calci.
(Foto Anna Salvadorini)



Fig. 3: PIETRÒ GIARRÈ, Sovrapporte della Foresteria della Madonna o laica, 1772, Certosa di Calci. (Foto Anna Salvadorini)



Fig. 4: PIETRÒ GIARRÈ, Corridoio della Foresteria della Madonna o laica, 1772, Certosa di Calci.
(Foto Anna Salvadorini)



Fig. 5: PIETRÒ GIARRÈ, Corridoio grande o di mezzo, 1773-74, Certosa di Calci.
(Foto Anna Salvadorini)