

**CMC**

CENTRO CULTURALE DI MILANO

**COME DIPINGEVANO? ARTE E TECNICA DAL  
MEDIOEVO AL BAROCCO**

**“La pittura su tavola. La *Maestà* di Duccio”**

a cura di

**Marco Bona Castellotti e Maurizio Bottoni**

Milano

26/11/1997

©CMC

**CENTRO CULTURALE DI MILANO**

Via Zebedia, 2 20123 Milano  
tel. 0286455162-68 fax 0286455169

[www.cmc.milano.it](http://www.cmc.milano.it)

Per il ciclo:

*COME DIPINGEVANO?*  
*ARTE E TECNICA DAL MEDIOEVO AL BAROCCO*

***La pittura su tavola: la Maestà di Duccio***

26-11-97

Relatori:

*Marco Bona Castellotti e Maurizio Bottoni*

*Bona Castellotti:* Vorrei ricordare un aneddoto che avvenne nella bottega di un grandissimo restauratore, Mauro Pelliccioni. Tutti attendevano la visita di Roberto Longhi, il massimo storico dell'arte di questo secolo, e poco prima che arrivasse, uno dei restauratori aveva inavvertitamente fatto cadere un pennello su uno dei dipinti in restauro. Longhi entrò, passò di fronte al dipinto e disse: "Ah, interessantissimo questo antico pentimento". Questo per dire che giustamente gli storici dell'arte sono accusati di non sapere niente di tecnica pittorica, né tanto meno di restauro. Quindi questa strana, insolita accoppiata - io e Bottoni - è un caso un po' sperimentale. Oltretutto, è stato lui a proporre questo genere di incontro. Io ho accettato di buon grado perché è un amico, e un bravo pittore.

A me è stato affidato il compito di scegliere le opere da commentare, incombenza che si è rivelata di esigua difficoltà: oggi infatti siamo partiti, e continueremo per le prossime due volte, con delle opere universalmente note, che io dovrò introdurre rapidamente. A lui invece spetta un compito molto più difficile, che è quello di spiegare più in dettaglio le tecniche particolari, riguardanti non solo la differenza del supporto - dunque la tavola stasera, l'affresco la volta prossima e la tela nella terza delle nostre conversazioni - ma anche la tecnica da un punto di vista storico, contestualizzando i pittori nelle rispettive epoche. Stasera tratteremo la Maestà di Duccio, conservata oggi nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena.

Questo è il recto, cioè la parte anteriore, della celeberrima Maestà, dipinta da Duccio di Boninsegna tra il 1308 e il 1311. La commissione del dipinto ha una data molto precisa: 9 ottobre del 1308, quando cioè un muratore della cattedrale di Siena - per muratore si deve intendere un fabbricere - commissionò al pittore la grande pala da porre sull'altare maggiore. Forse la commissione più insigne che fosse mai stata attivata nella città di Siena da quando la scuola senese ebbe origine.

La scuola senese non aveva un'origine così antica come quella fiorentina, né tantomeno come quella pisana e lucchese, cioè le due scuole che avevano profondamente rinnovato il discorso pittorico in Italia. Siena partì tardi. Fu scelto Duccio di Boninsegna perché era ormai il pittore più affermato, benché fosse persona molto singolare; infatti quattro anni prima, nel 1304, era stato pesantemente multato per aver esercitato pratiche di stregoneria. Il fatto che avesse questa seconda attività è molto curioso, perché sembra contrastare con la firma che egli stesso scriverà, una volta compiuta la maestà, sul gradino del trono. Una firma bellissima, che vi leggo: "sis causa, Mater Sancta Dei, sis causa Senis requiei, sis Ducio vita te quia pinxit ita." - Madre Santa di Dio, sia tu ragione della pace per Siena, sia tu vita per Duccio, che ti dipinse così -. È molto significativa perché è la prova di una grande religiosità, che evidentemente conviveva, nell'animo di Duccio da Boninsegna, con queste strane pratiche di stregoneria, probabilmente abbandonate dopo il 1304. Ma è anche un'invocazione che manifesta, oltre alla fede del pittore, il grande valore civico che era stato attribuito a questa somma opera, come dimostrano, ad esempio, i quattro santi protettori della città di Siena, messi in primo piano davanti alla teoria degli angeli e dei santi, che invece segue nei due registri. Valore civico attestato da quanto narra una cronaca dell'epoca, riguardo al trasporto di questa pesantissima tavola, trasferita in Duomo per essere collocata sull'altare maggiore. "E in quello di che si portò al Duomo, si serraro le buttighe, e ordinò il vescovo una magna e divota

compagnia di preti e frati con una solenne procissione, accompagnata dai signore nove, e tutti gli uffizziali del communo, e tutti i popolari, e di mano in mano tutti i più degni erano appresso alla detta tavola coi lumi accesi in mano. E poi eron di dietro le donne e fanciulli con molta divozione e accompagnarono la detta tavola per infino al duomo facendole procissione intorno al campo come s'usa, sonando le campane tutte a gloria per divozione di tanta nobile tavola quanto é questa. E tutto quel dì si stette a orazione con molte limosine”.

Perché ho voluto citare questo testo? Da un punto di vista letterario non contiene nulla di interessante, ma è indicativo di un certo clima culturale e spirituale del tempo, che oggi si è completamente perduto: un quadro sacro (genere pittorico attualmente tutt'altro che di moda) trasportato per le vie di una città, per esserne collocato nella posizione più eminente!

La maestà di Duccio è una delle opere più complesse del Trecento, sia per le sue dimensioni - misura più di quattro metri di base -, sia per le vicissitudini che l'hanno smembrata in modo tale da rendere difficile, per non dire impossibile, la sua ricostruzione secondo l'assetto originale. La figurazione è molto complessa: qui vediamo la parte anteriore, con la Madonna in trono, i santi protettori e gli angeli. Nel registro superiore, gli apostoli.

C'era anche uno sviluppo molto ampio nel coronamento e nella predella, parti che però oggi non sono più unite al corpo principale del dipinto, ma sono smembrate, tagliate, talvolta disperse in musei stranieri. Per lo più, però, tali parti sono ancora conservate nello stesso Museo dell'Opera del Duomo di Siena, sulla parete a fianco a quella dove troneggia la straordinaria tavola che, a mio parere, purtroppo, ha perso molto del fascino originario proprio per il fatto che è stata tolta dal suo luogo di origine.

Notiamo un senso di gravità e di pesantezza, almeno nella pala centrale, che è dovuto al fatto che non la vediamo nella posizione in cui era stata ideata dal pittore, ossia sull'altare maggiore: una posizione leggermente sopraelevata, evidenziata dal vuoto e dallo spazio che la struttura del Duomo le creava attorno. Quindi, messa in uno spazio più ristretto, quasi all'altezza dello sguardo di una persona, essa ha perso certamente gran parte del suo fascino. Dobbiamo immaginare una macchina di dimensioni ben più ampie, ma anche più maestosa e molto più ariosa.

Esiste uno scritto quattrocentesco, quindi più tardo di quasi un secolo dalla data di esecuzione del dipinto, che descrive, in modo molto minuto, tutto quello che avevano costruito intorno a questo dipinto: un fatto curiosissimo e rarissimo, per non dire unico. La devozione nei confronti di questo quadro, infatti, era tale che, essendo esso venerato quasi per la sua natura di quadro, oltre che per il soggetto che rappresentava, i fabbricieri del duomo costruirono intorno una vera e propria macchina mobile, una sorta di Sacra Rappresentazione permanente, che valorizzava quanto era stato descritto nel dipinto stesso. Dobbiamo immaginarla: “L'Altare Maggiore ha una tavola dipinta da ogni parte con le figure di Nostra Donna e di più Santi, con le voltarelle da capo in quattro bordoni di ferro, con tre Tabernacoletti dentrovi tre Agnoletti rilevati e dorati, i quali descendono a ministrare alla Sancta Messa con la Eucarestia et lambicchi et pannicello per le mani”.

Avevano costruito sopra il dipinto, come dicevo, una sorta di Sacra Rappresentazione mobile, fatta di sculture, di rilievi plastici, angeli che scendevano e salivano con un grande baldacchino, così da creare una specie di festa attorno a questo oggetto che invece rimaneva immobile; “Et più quattro agnoletti con candelieri in mano, che stanno a servizio dell'altare, dietro e dinanzi, con due graticole di ferro nei canti dietro all'altare, con una tenda vermiglia per cuprire al detto altare, et una tenda per coprir la predella con franzi di seta di più colori dipinta in mezzo con due capsettime dipinte che stanno in sul ditto altare, con l'arma dell'opera per pigliare le limosine”. C'era dunque anche una specie di marchingegno per incitare le persone a dare l'elemosina - una cosa incredibile - “e due uova di sturzo dinanzi, per l'adornatezza del so' altare”. Immaginate, quindi, quanto era cara alla cittadinanza questa opera suprema; cittadinanza che si era addirittura preoccupata di costruire qualcosa, non bastasse la dimensione e la imponenza della Maestà stessa.

Che cosa raffigura? Abbiamo detto quanto vediamo ora nel prospetto, ossia nel recto, ma una tavola era anche applicata sul verso e, invece di descrivere storie della Vergine, descriveva storie della

Passione di Cristo, così come storie di Cristo compaiono fondamentalmente anche nei due coronamenti, tanto in quello del recto che in quello del verso, e perfino nella predella.

La struttura architettonica: ora, dobbiamo un po' metterci anche nel clima della cultura senese, della cultura pittorica senese, che trova in Duccio il grande innovatore; non aveva vita lunga, come ho detto prima, perché i primi segnali di una cultura pittorica senese si possono datare intorno alla metà del Duecento, a differenza di quanto era successo a Firenze e, soprattutto, in quelli che erano stati, appunto, i due centri capitali del rinnovamento pittorico in Italia - rinnovamento pittorico si intende in rapporto all'arte bizantina - che erano appunto Lucca e Pisa.

Ad un certo punto Lucca e Pisa usciranno dalla scena, lasceranno il passo a Firenze e, a Firenze effettivamente succederà tutto quanto quello che succederà, nel senso anche più determinato del termine, di rinnovamento, mentre Siena manterrà, comunque, una sua, dorata, autonomia.

Con Duccio effettivamente questa tradizione senese, per certi aspetti, viene sommamente recuperata ed esaltata, per altri viene anche ammodernata, nel senso che, con Duccio si perde, ad esempio, tutto quel tipo di ieraticità, di fissità, di intangibilità, tipico della pittura bizantina, in ordine di un progresso in senso più umano della figura rappresentata.

Ora vorrei vedere la prossima immagine: ecco questa è una brutta immagine di un quadro di un pittore, che si chiama Coppo di Marcovaldo, che è considerata, appunto, una delle prime pale mariane di ambito senese, risale al 1261. Coppo di Marcovaldo era un pittore fiorentino; aveva combattuto alla battaglia di Montaperti, nei pressi di Siena; era stato fatto prigioniero e lì, in qualità di pittore già celebre, aveva dato al pubblico questa Madonna.

Però, io vorrei che la metteste a confronto con la prossima e che notaste anche le sostanziali differenze sia sul piano del cromatismo - qui c'è un colore infinitamente più ricco, non è soltanto la cattiva immagine rossastra che ho mostrato prima a farlo intendere; c'è una ricerca cromatica ben diversa, questo passare dagli azzurri cangianti ai rosa, ma c'è soprattutto una concezione diversa della figura perché ha perso la Madonna, e ha acquistato nello stesso tempo, ha perso una certa fissità ed ha acquistato un certo movimento di linee, che è funzionale anche alla sottolineatura, alla manifestazione, di una sua viva umanità e partecipazione; questa è la Madonna di Duccio, dipinta con certezza nel 1285 per la chiesa di Santa Maria Novella, la Madonna Ruccellai, è oggi agli Uffizi, trasferita agli Uffizi all'inizio di questo secolo. Ma, fra la Madonna Ruccellai e la grande tavola della Maestà, il pittore ha fatto un passo ulteriore.

Questa invece è la Maestà di Cimabue, anch'essa conservata agli Uffizi, che ho messo in seconda battuta, (in realtà cronologicamente anticipa un po', si suppone, almeno, la Madonna Ruccellai), perché si possa cogliere - non ho con me il particolare di queste figure nel registro inferiore, che invece sarebbero più eloquenti - la differenza sostanziale che passa fra lui, Cimabue, e Duccio.

Secondo la vecchia scuola Longhiana, Duccio trova come suo referente fondamentale proprio Cimabue: in realtà, oggi si tende ad attribuire alla cultura bizantina il vero nume tutelare del rinnovamento duccesco. Di fatto, queste figure, che sono figure di profeti, mostrano nelle loro fisionomie un tipo di rigidità, di fermezza e anche di drammaticità, che in Duccio viene trasfigurata alla luce di una ricerca linearistica, di una armonia di forme, di una eleganza assoluta, che aveva immediatamente fatto intendere in una delle opere sue più antiche, che è la stupefacente Madonna di Crevole.

Anch'essa conservata al museo dell'Opera del Duomo di Siena, nella stessa sala della Maestà - quindi, quando uno entra in questa sala vede innanzitutto la macchina della Maestà, poi, alle pareti, le formelle del coronamento e della predella, e invece, in una parete a sé stante, questa straordinaria immagine di devozione e di pietà, che sente ancora moltissimo l'influenza bizantina, specialmente in questo decoro elegantissimo del manto, in queste lumeggiature quasi di superficie, ma che rompe la staticità della cultura bizantina, comunque degli elementi fondamentali della cultura bizantina, nel tipo di rapporto dialogico che c'è tra il Bambino che già ormai comincia a muovere il braccio, quindi non è unicamente preso, semplicemente, come icona fissa, e nella cordialità degli affetti che si sprigiona fra la madre e lui.

Mentre il gusto decorativo e la straordinaria eleganza di Duccio, che si può motivare anche alla luce di rapporti con la miniatura francese, si coglie benissimo in questa minuscola Madonna, che misura 23 centimetri di altezza, nonostante la sua monumentalità apparente, che è la Madonna dei francescani, come si può capire da i tre offerenti francescani che sono messi qua in ginocchio in atto di devozione. È una delle opere più straordinarie, conservata alla pinacoteca di Siena, perché, pur nella sua dimensione così ridotta - se io non vi avessi detto che era meno di 25 centimetri, nessuno di voi l'avrebbe mai creduto! - riesce invece a manifestare proprio anche questa distensione della forma, questa monumentalità che è aiutata proprio dalla linea, questa linea elegantissima che è un derivato della cultura bizantina, messo però in rapporto con il rinnovamento gotico, e poi come rischiarato dalla luce e dall'eleganza cromatica, e dallo splendore di tinte che ritroveremo specialmente nelle storie minori della Maestà, che potevano provenire a Duccio dalla cultura borgognona e dalla miniatura francese. Ecco ritorniamo alla nostra Madonna. Se voi richiamate per un istante nella mente la pala della Vergine del Bambino di Coppo di Marcovaldo vedete che di passi in questi quarant'anni se ne sono fatti molti. È certo però che la maestosità e la plasticità di questo Bambino è insolita anche per Duccio, che doveva in qualche modo raggiungere e realizzare il caso eccezionale della Maestà, che doveva stare sull'altare maggiore, quindi il Bambino doveva avere la sua regalità; questo Bambino non si può spiegare se non alla luce del suo rapporto di dipendenza da Cimabue. Ma guardate come ormai tutto quanto ha una parvenza di realtà, realtà che invece era stata negata dalla cultura bizantina, come messa in una teca, distolta dal rapporto di verità per il pubblico, ma la verità qua c'è eccome, basta guardare com'è dipinto questo manto, nelle sue pieghe che sono quasi toccabili, benché anche Duccio non abbia fatto grandi sperimentazioni nel campo della prospettiva: la prospettiva è ancora quasi totalmente negata. - (Particolare degli angeli)- Ma un altro degli elementi fondamentali della cultura di Duccio è il rapporto con l'antico, ossia col mondo classico che non poteva essere eluso da questi pittori del Trecento, e che rimarrà ancora una costante per altre epoche fino al Seicento inoltrato, anche Settecento, e poi ci sarà questo revival neoclassico, che è da leggersi in una accezione completamente diversa. È una ripresa di modelli classici nel loro equilibrio formale, straordinario perché Duccio, come tutti i grandi pittori a quel tempo non poteva non essere passato da Roma; a questo punto esce il nome di uno dei giganti della pittura romana che è Pietro Cavallini. Questo scorcio di Duecento e primi del Trecento vede una figura praticamente intoccabile per la sua grandezza: ha già dato prova di sé Giotto (è nel 1303 a Padova), ma Giotto ha una sua autonomia tale per cui, io credo, Duccio fosse per certi aspetti intimorito da questo gigante che lavorava a poca distanza da lui, ma che doveva essere considerato come una persona quasi da considerare a sé, con la quale non interferire. Un altro elemento che rompe la tradizione bizantina pur recuperandola nella sua eleganza e bellezza formale è una ricerca di espressioni individuali in questi angeli (diapositiva) che pur mantengono una loro natura stereotipa, nel senso che sono come delle forme ripetute, ma c'è la ricerca di individualizzarli uno per uno (la pittura bizantina avrebbe semplicemente ripetuto lo stesso modello).

Diapositiva - Eccoli: se li guardiamo attentamente notiamo che qualcuno quasi si muove, rompe quasi l'ordine. Teniamo presente sempre che l'arte bizantina è come il lievito della cultura italiana in tutte le sue manifestazioni, e poi l'influenza della cultura bizantina è talmente incommensurabile che sarebbe un delitto considerarla simil-arte di quella italiana. Soltanto il particolare di due angeli di cui uno osi quasi rompere l'ordine va considerato come una straordinaria novità.

Diapositiva - Altri due patroni di Siena in primo piano e la caratterizzazione così viva degli angeli. Purtroppo il senso che si prova di fronte alla pala centrale della Maestà è di una certa pesantezza, ma questo perché è stata tolta dalla sua sede originaria, dove invece prenderebbe quella lievitazione alla quale si puntava.

Diapositiva - Questo è il verso con le storie della passione di Cristo per lo più in buone condizioni, nelle quali Duccio eccelle.

Diapositiva - Questa è una delle scene che raffigura la strage degli innocenti. Guardate l'attenzione a creare un certo tipo di ambiente benché disadorno e a collocare le figure in un luogo che possa

essere il più reale possibile, con quell'attenzione e preoccupazione realistica che è in fondo il termine fondamentale della pittura fiorentina e senese. Tutti questi pittori cercano di rendere la scena reale

Diapositiva - Questa è la lavanda dei piedi. A questo tipo di animazione non era mai venuto nessuno dei pittori senesi e italiani a prescindere dal caso di Giotto.

Diapositiva - Questo è il rinnegamento di Pietro, con il tentativo un po' ingenuo di creare uno spazio prospettico attraverso il proseguimento del braccio dell'ancella o della persona stessa che aveva riconosciuto Pietro e della ringhiera della scala, con la figura degli scalini che viene sottolineata dal contrasto tra il bianco e l'ocra della parete.

Diapositiva - La scena celeberrima del verso che raffigura le pie donne al sepolcro, ed è il vertice assoluto di tutta la poetica duccesca, come si coglie dall'atteggiamento di stupore delle donne alla vista dell'angelo e il loro leggerissimo ritrarsi, questo è il segno non solo di un'eleganza formale ma anche di una profondissima spiritualità. È proprio della pittura senese, specialmente di Duccio, non solo riprodurre una situazione storica reale nella descrizione degli episodi evangelici, ma anche ricreare una situazione di partecipazione commossa tra lo spettatore e l'opera stessa; ed è molto commovente l'editto programmatico della fraia dei pittori senesi, che è un po' più tardo rispetto a Duccio, ma il Nostro viene certamente coinvolto in questo tipo di considerazione (risale al 1355, a distanza di cinquant'anni, ma non cambiano le cose, tanto che addirittura si può pensare che i pittori senesi si siano ispirati a Duccio per scriverlo) che suona così (sono i pittori senesi che parlano): "Noi siamo per la grazia di Dio manifestatori agli uomini grossi che non sanno lectera delle cose miracolose operate per virtù ed in virtù della sancta fede". Riporterei queste parole a quello che succede oggi per richiamare una memoria storica che tutti cooperano a cancellare. Ricomporre l'assetto originario della grande maestà di Duccio è praticamente impossibile perché questa Pala nel 1771 ha subito un grande trauma: è stata tagliata, sezionata, le due facce sono state separate e le formelle disperse. Perché questo 'scempio'? Passo la parola a Bottoni e gli domando: la prima cosa che tutti notano è lo stupefacente cromatismo, assente addirittura in Giotto; come poteva arrivare a questi colori?

*Bottoni.* Questo fa parte di una cultura che fin dai tempi più antichi non si era mai dimenticata, cioè la cultura della tecnica, questo è il risultato di segreti di bottega che si tramandavano.

Con la caduta dell'Impero Romano e le successive invasioni barbariche, tutto quello che era stato conosciuto dell'arte e soprattutto della pittura era sparito per ragioni anche fisiche: i quadri non resistono a condizioni a cui invece architettura e scultura resistono. L'unica cosa che non è mai riuscita a sparire nonostante il tempo è il tramandarsi della tecnica, il dato tecnico. Mentre viene cancellata dalla storia dell'arte per un lunghissimo periodo il concetto di cultura e di estetica che era enorme al tempo dei Greci e poi dei Romani, rimane invece il dato tecnico, perché quello che l'uomo impara con le proprie mani non lo dimentica. La filosofia, l'estetica spariscono, ma non sparisce la tecnica. Quando Duccio dipinge questa Pala il lato tecnico era già stato superato. Teniamo presente che dalla pittura dei Greci che non conosciamo ma che è presumibile, a Caravaggio la tecnica rimane simile, la base artigianale rimane sempre quella. Rispetto a certi critici io ho il vantaggio di aver sperimentato le tecniche pittoriche. La Pala per i tempi era enorme, è una tavola di 4 metri e 50. Sono 11 tavole di pioppo unite una all'altra, lo spessore è di 7 centimetri, per il retro sono usate tavole dello spessore di un centimetro. Questa tavola nel 1771 è stata manomessa, è stata tagliata per 7 volte, danneggiando il legno poi mal restaurato; poi è stata sezionata a metà per asportare la sette file di tavole poi sparite anche all'estero. Dopo aver accostato questi undici blocchi di legno, vi si passava sopra due-tre mani di colla animale, in seguito pulita e lisciata con lamine di metallo. Si passava alla gessatura, in termine tecnico chiamata imprimitura. È fondamentale conoscere le basi tecniche per capire come riuscivano a rendere un certo tipo di pittura a cui non siamo più abituati (si sta perdendo una tradizione storica artigianale fondamentale). Cennino, o Cennini - è il primo a lasciare scritti su come erano le botteghe di un tempo - descrive: si prendeva del gesso e lo si faceva sciogliere con della colla

animale, poi lo si dava sulla tavola di legno, questo strato bianco avrebbe poi retto il colore (Cennino chiama questa operazione il gesso grosso). Seguiva il passaggio del gesso fino ( un gesso con la stessa componente di colla ma più morbido. ) Cennino dava l'ordine di dare 7 mani di gesso. Finita questa operazione in teoria si poteva continuare a dipingere; non abbiamo dell'opera di Duccio dei bozzetti. (giro cassetta). Io presuppongo che facessero dei bozzetti, addirittura miniature. Seguiva all'operazione del gesso quella della doratura; a quell'epoca il fondo era fatto sempre a foglia d'oro: si faceva il disegno e terminato, in genere a carbone, veniva data una preparazione a terra rossa che è il bolo solo nelle parti della tavola che doveva essere dorata e poi si passava alla doratura. in molte di queste pale la cornice nasceva in contemporanea con la tavola, anzi formava un blocco unico con la tavola, spesso le cornici erano disegnate dallo stesso pittore, poi c'erano gli intagliatori, quindi probabilmente la pala aveva le tracce della cornice. Le linee più bianche che ci sono sopra sono le tracce della cornice che probabilmente è stata strappata perché la cornice era fusa insieme alla tavola. Fusa nel senso che la preparazione del legno della cornice era stata poi attaccata sulla tavola con il gesso e con la doratura, quindi la doratura del fondo della tavola e la doratura della cornice erano probabilmente la stessa cosa, lo stesso oro e lo stesso gesso. Noi non abbiamo la più pallida idea di come doveva essere ma ci saranno stati pinnacoli, cuspidi, angeli, bifore: cose straordinarie perché era un marchingegno straordinario. Alcune cornici ci sono rimaste nel tempo ma questa no, ahimè. Finita l'operazione di doratura, il pittore poteva cominciare a dipingere e iniziava con un disegno molto curato, poi passava alla prima stesura di colore che era fatta con due tipologie di colore: una terra verde di Verona, una delle più antiche terre che la storia dell'arte conosca; con questa terra verde si sfumavano i vari personaggi. Infatti il viso della Madonna ha una velatura di verde. Quello è il fondo sotto che col tempo rinviene e tra l'altro formava quelle trasparenze che i pittori chiamavano grigi-ottici che servivano a dare le rotondità e i passaggi di profondità delle ombre e dei massimi chiari che poi il pittore avrebbe dovuto dare. Fatto questo grandissimo abbozzo monocromo con terre verdi e bianche, si aveva come una scultura: uno scuro e un chiaro. Queste tracce non le avrebbero mai più perse con poi il proseguo dei colori perché gli serviva come struttura fisica per poter proseguire e non perdere mai la traccia del disegno. In molti casi tutto il disegno veniva inciso nel gesso con una punta metallica per non perdere la struttura del disegno, perché poi col colore molte volte il disegno cambia o il pittore cambia. In questo modo il pittore non avrebbe mai più perso il disegno originale. Veniva poi la colorazione vera e propria, che ai tempi di Duccio, Cimabue, Giotto e tutti i pittori di quella bottega, era in prevalenza la tempera all'uovo, tecnica molto semplice dal punto di vista formale, ma anche molto raffinata e avanzata. Probabilmente la tecnica a uovo è antichissima: sono state scoperte, non tanto tempo fa, delle bellissime tavolette nell'oasi di Al Fayum che risalgono al III - IV sec. d. C. e sono dipinte praticamente con la stessa tecnica ad uovo. Consideriamo poi che queste tavolette sono dipinti dell'estrema provincia di quello che era l'Impero romano, quindi si tratta di pittori completamente sconosciuti ma di una grande potenza descrittiva e realistica. Quel tipo di pittura poi si è perduta e hanno dovuto poi ricominciare (il dato tecnico è sempre lo stesso nei secoli). Tornando a Duccio, si iniziava la stessa stesura di colore: i colori venivano prima macinati, erano soprattutto terre, infatti i colori minerali erano un paio, quelli animali e vegetali pochissimi perché erano poco resistenti. Le terre di allora erano ocre, rosse e gialle, i neri, di fumo e di vite, i bianchi di calce e di piombo (estremamente coprente). La botteghe erano organizzatissime ed estremamente sofisticate e precise, inoltre erano pubbliche. I colori una volta macinati si mescolavano con acqua, colle animali, zucchero, melasse, tuorlo d'uovo, miele che servivano a dare plasticità alla materia del dipinto. Finita la macinatura del colore, il pittore cominciava a dipingere: la tempera ha un suo modo d'essere condotta, che è quella d'essere modellata come un bassorilievo perché non si può sfumare la tempera o, almeno, la si sfuma in modo molto difficoltoso. Per cui le pennellate devono essere brevi, veloci. Vedete le due figure di angeli, si intravede che la pennellata veniva condotta come uno scalpello a modellare le varie cose che si dipingevano, perché si dava il colore in questo modo; quando entra l'uso dell'olio, questa tecnica non si usa più, ma l'olio non avrà mai la stessa preziosità della tempera che non è alterata

da elementi oleosi; la tempera mantiene, anche da asciutta, l'aspetto primario del pigmento del colore, estremamente brillante ma con quel suo carattere terroso e quindi naturale. Duccio quindi dipingeva così, gli incastri dei colori, le sovrapposizioni delle pennellate, i cambi di colore molto delicati (vedete le terre rosate delle gote, messe forse per ultime, per creare le luci e i rilievi, della pelle). Così proseguivano nel colore: i capelli fatti sempre con terre brune; questi quadri venivano dipinti con praticamente quattro colori: tutti i toni delle ocre, i bianchi, i rossi e i blu. Il resto è semplicemente alternanza di colori. Sono quadri apparentemente, anzi non apparentemente, coloratissimi, ma sono esclusivamente colorati perché alternano sapientemente i colori: il blu è messo da parte; vicino a un blu mettono il rosso e poi ripetono un blu e un verde dall'altra, ma i colori sono quattro o cinque, non di più. Con questi piccoli trucchi, con questa però grande sapienza, i nostri pittori del passato riuscivano a fare queste cose meravigliose. I quadri venivano pesantemente, contrariamente a quanto si pensa oggi, verniciati, anche le tempere venivano verniciate, venivano verniciate probabilmente con vernici che allora chiamavano vernici grosse perché erano vernici a base di olio di lino cotto e di sandracca mescolate assieme e venivano poi verniciati. È per questo che si sono conservate così bene: la conservazione di questi quadri, se non fossero trattati malissimo in epoche buie, sarebbero probabilmente giunte fino a noi in modo perfetto.

Si deve in parte a questa grande tradizione tecnica, che questi pittori per secoli si sono tramandati e che sono in qualche modo, forse, giunti fino a noi, questa perfezione e questa grande perizia nel condurre l'opera.

*Bona Castellotti.* La regola vuole che se qualche domanda si fosse nel frattempo formulata potrebbe certamente venir posta ai relatori.

*Bottoni.* . No. Siena e Firenze erano due città famose per i battiloro. I battiloro erano degli artigiani che prendevano dei lingottini d'oro e pazientemente li battevano fino a renderli delle lastre, nulla a che vedere con le nostre foglie oro che abbiamo noi oggi: erano foglie abbastanza pesanti. Non so se c'erano anche dell'amalgama e può darsi che in qualche quadro questo fosse stato usato, ma in questi quadri, quello di Duccio e quello di Giotto, no, erano foglie che venivano applicate poi con particolari colle sul fondo a bolo.