



I colori dei pittori del Medioevo

[Pagina introduttiva](#)

Il Medioevo

Studiando i colori usati dai pittori nel Medioevo è bene cercare di comprendere come questi venivano utilizzati e percepiti in quel periodo.

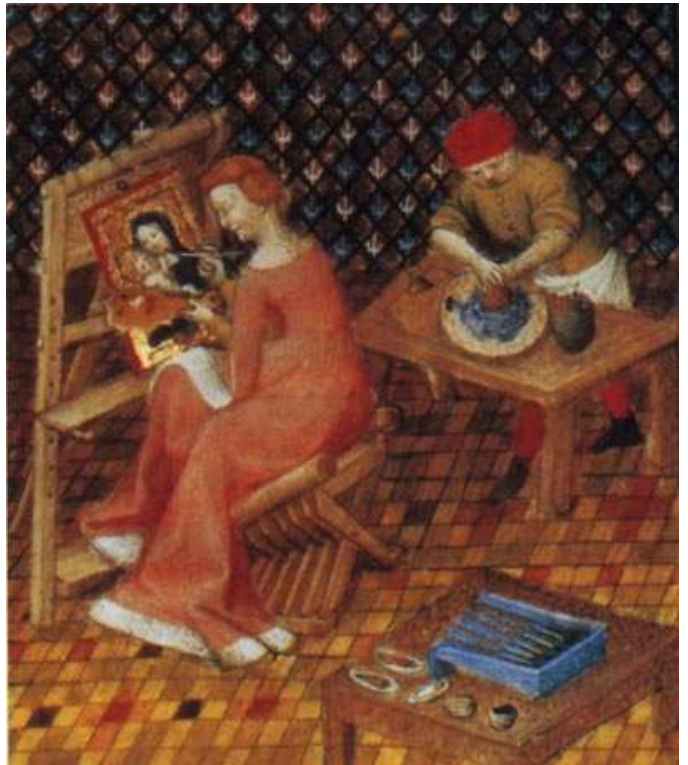
I requisiti più importanti erano due: luminosità ed intensità.

I colori, quindi, erano applicati con una forte saturazione, senza sfumature e mezzitoni, per sottolineare il potere espressivo, necessario a risaltare il significato simbolico.

Trattando soprattutto temi religiosi si tendeva alla ricerca della luce, dell'oro e delle gemme, metafore stesse del valore artistico. Era la "*metafisica della luce*" che, vedeva il mondo come emanazione di Dio - luce suprema - attribuendo così alla luce un valore non solo mistico e spirituale, ma pure estetico.

Proprio nel Medioevo i colori iniziarono ad avere anche un significato simbolico. Ancora oggi la Chiesa, ad esempio, prescrive per i paramenti d'altare e per le vesti del celebrante i colori liturgici, peculiari di ogni periodo dell'anno e delle varie occasioni rituali.

Nello spazio divino il colore rivelava la presenza di Dio, i colori infatti sono il frutto dell'interazione fra luce e oscurità. Nel Medioevo si riteneva addirittura che la luce filtrando attraverso le vetrate colorate delle chiese avesse proprietà curative.



La pittrice Thamar e, dietro di lei, un assistente che macina e prepara i colori. Da un manoscritto miniato del 1403, ms 12.420, f. 86, Biblioteca Nazionale, Parigi.



San Giovanni Battista con San Giovanni Evangelista (?) e San Giacomo, di Nardo di Cione, 1365c., National Gallery Londra. In questo dipinto viene usato il metodo di ombreggiatura raccomandato da Cennino Cennini: per le vesti sono usati pigmenti completamente saturi, progressivamente schiariti con bianco nelle lumeggiature. Esamina i valori dei principali colori di questo dipinto

La nobiltà del blu

Dal XIII secolo il colore che simboleggia il più alto grado di nobiltà, non solo in pittura, è il blu, metafora di spiritualità e trascendenza.

In questo periodo, in cui si diffonde il culto della Madonna, è il colore del mantello della Vergine, realizzato con la tinta densa e satura ottenuta dalla polvere dei preziosi lapislazzuli, rifinita ai bordi da ricami in oro. Anche l'abito del Cristo è generalmente blu sia in Duccio (Storielle della Maestà) che in Giotto (Cappella degli Scrovegni) o nei Lorenzetti (negli affreschi di Pietro nella Basilica Inferiore di Assisi).



Quattro storiette di Duccio da Boninsegni: la guarigione del cieco (National Gallery, Londra), l'incontro con la samaritana (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid), la resurrezione di Lazzaro (Kimbell Art Museum, Forth Worth) e il congedo dagli apostoli (Museo dell'Opera del Duomo, Siena). In queste tempere su tavola (cm.43x35) il Salvatore appare sempre ammantato di blu.

I pigmenti blu erano essenzialmente due: l'*oltremare*, il più prezioso (ottenuto dai lapislazzuli), e l'*azzurrite*.

Nella pittura murale, il blu veniva usato generalmente per gli sfondi, con lo stesso valore simbolico che aveva l'oro nelle tavole.

Cennino Cennini che, pur scrivendo ai primi del Quattrocento, si era formato con le tecniche e il gusto della bottega di *Giotto* nel suo "*Libro dell'arte*" testimonia quale fosse la considerazione per il blu (oltremare) abbinato all'oro: "*Azzurro oltramarino si è un colore nobile, bello, perfettissimo oltre a tutti i colori; del quale non se potrebbe né dire né fare quello che non ne sia più. (...) E di quel colore, con l'oro insieme (il quale fiorisce tutti i lavori di nostr'arte), o vuoi in muro, o vuoi in tavola, ogni cosa risplende.*"



lapislazzuli



azzurrite

Oltremare

L'alchimia ebbe un ruolo importante nella scoperta e nell'utilizzo dei colori nella pittura medievale. Il più noto di questi nuovi pigmenti era il *blu oltremare*, ottenuto dal minerale blu lapislazzuli. Già usata come ornamento dagli Egizi questa pietra si trova soprattutto in Oriente, principalmente in Afghanistan, dove è stato individuato un rozzo oltremare in pitture murali risalenti al VI e VII secolo, mentre il suo uso non si diffuse in Occidente sino al XIV secolo.

Il nome conferma che il pigmento doveva essere importato da molto lontano; nel 1464 *Filarete* scrisse nel suo *Trattato di architettura*: "*Il blu più bello è ricavato da una pietra e proviene da terre al di là dei mari*". La distanza e il difficile procedimento preparatorio lo resero molto costoso e, quindi, anche molto apprezzato.

Proprio per il suo costo, infatti, era considerato uno dei colori più ricchi e preziosi, associato al rosso porpora e all'oro, in particolare nell'iconografia della Vergine. I pittori lo usavano con parsimonia sostituendolo spesso con un altro pigmento, più economico, l'*azzurrite* (ad esempio per gli sfondi e le campiture). Sino all'introduzione della pittura ad olio era considerato blasfemo mischiare questo colore ad altri.



Negli affreschi il blu oltremare veniva utilizzato solo a secco (scoloriva con gli acidi, ma resisteva bene alla luce) applicato con dei leganti sull'intonaco asciutto come negli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova.

[Studio sugli spazi di Giotto alla cappella degli Scrovegni](#)



Molti pensano che l'ampio uso fatto da Giotto del costosissimo *blu oltremare*, in questa cappella, sia stato reso possibile grazie ai notevolissimi guadagni della famiglia Scrovegni con l'attività bancaria (Dante colloca la famiglia nel girone degli usurai).

Nell'immagine a fianco si vede Enrico Scrovegni ritratto mentre offre la cappella alla Madonna per propiziarsi il Paradiso.

Esamina i valori delle gradazioni del blu oltremare nei cieli della cappella degli Scrovegni a Padova.

Azzurrite

Questo blu meno caro (ma non certo a buon mercato) era ricavato dal minerale *azzurrite*, un carbonato basico di rame estratto in Europa. Già usato dai Romani (Plinio lo chiamava "*Lapis armenius*"), in Inghilterra era conosciuto come "*azzurro d'Alemanna*", mentre i tedeschi lo indicavano come *Bergblau*, "*l'azzurro montagna*" largamente usato da Durer.

I due pigmenti hanno un aspetto molto simile: per distinguerli si scaldava un frammento del minerale finché non diventava incandescente, raffreddandosi l'azzurrite diventa nera e il lapislazzuli no. La differenza del costo favoriva le frodi e qualche pittore certo venne imbrogliato: ad esempio si pensa che Durer, a volte abbia usato azzurrite credendo che fosse oltremare.

Il manoscritto bolognese del XV secolo "*Segreti per colori*" contiene numerose ricette per preparare «*molte varietà di azzurri naturali*», con scarsi riferimenti alla distinzione tra le loro fonti minerali. Macinata molto, finemente, l'azzurrite produce una tonalità di celeste pallido con una punta di verde, adatta per i cieli, ma molto meno bella della corposità purpurea dell'oltremare. Per una tonalità più scura bisogna macinarla in modo più grossolano, e questo rende il pigmento difficile da applicare e un po' traslucido; era necessaria quindi una colla animale, piuttosto che una tempera all'uovo, perché queste particelle più grosse si amalgamassero bene, inoltre erano necessarie parecchie mani per ottenere un colore coprente saturo. Il risultato poteva essere molto bello, perché ogni granello riluceva come un microscopico gioiello. Nei contratti medievali d'esecuzione pittorica, comunque, il massimo del lusso (e del costo) prevedeva specificatamente l'uso dell'oltremare.

Purtroppo l'azzurrite negli affreschi, col tempo, ha iniziato a polverizzarsi e cadere. Un effetto manifestato dopo molti anni, per cui abbiamo molte opere dove l'azzurro è quasi completamente caduto rivelando lo stato di preparazione sottostante, il rosso "morellone"



Nei Santi Pietro e Dorotea (1505 ca. - 1510) del Maestro di San Bartolomeo, l'artista ha usato due tipi di azzurrite per ottenere effetti diversi: la veste di San Pietro è di un blu profondo, ottenuto con azzurrite di grana più grossa (più costosa); per i polsi verdognoli usò una più a buon mercato e la sfumatura più chiara è dovuta alle dimensioni minori delle particelle del pigmento.

Altri azzurri

Altre fonti di azzurro per gli artisti medievali erano le tinture: **guado** e **indaco** (nell'immagine a fianco in una fase di preparazione artigianale) che hanno un tono verdastro o nerastro, non molto gradevole, ma più piacevole quando mischiato col bianco. La preparazione di una specie di lacca-pigmento ricavata dall'indaco si trova in un manoscritto del XII secolo: marmo bianco macinato «*messo in letame molto caldo per un giorno e una notte*» viene mescolato con la schiuma di un calderone «*in cui si tingono i panni di colore indaco*». «*Quando è asciutto acquista un bel colore azzurro*».

Cennini descrive un «*Azzurro che è come sbiadato, simigliante ad azzurro [azzurrite]*» ottenibile mescolando «*indaco baccadeo [di Baghdad]*» con biacca o bianco calce.



Sul prezioso sfondo luminoso dell'oro, il rosso è il colore che, con all'azzurro ultramarino, domina le composizioni cromatiche della pittura trecentesca su tavola. Azzurro e rosso hanno il primato dell'intensità e della brillantezza rispetto ai colori che si possono ottenere dalle terre ma, mentre la fortuna del primo, è piuttosto recente, il rosso vanta una tradizione antichissima di assoluto prestigio nella gerarchia dei colori. Assieme al nero era considerato fino al Medioevo un contrario del bianco: rispetto alla contrapposizione luce/oscurità della coppia bianco/nero, il contrasto bianco/rosso assumeva un significato assai prossimo a quello di colorato/non colorato, particolarmente nell'antica Roma dove spesso *ruber* e *coloratus* venivano impiegati come sinonimi e dove gli abiti degli uomini adulti venivano tinti con una gamma estremamente ampia di toni rossi. Sotto ai manti blu della Madonna e del Cristo troviamo, spesso una veste rossa; con qualcosa di rosso di solito è rivestito anche il Gesù Bambino in braccio alla Madonna in Maestà. Invariabilmente di un bel rosso intenso – colore dell'amore, sacro e profano – sono poi gli abiti della Maddalena e del San Giovanni Evangelista, il discepolo prediletto.

Il colore risultante dalla mescolanza in parti uguali di rosso e di blu, il violetto, veniva riservato principalmente alla veste del Cristo durante il periodo della passione, quando Gesù «*...al momento di compiere il sacrificio unisce totalmente in sé l'Uomo, figlio della terra, che si accinge a redimere, e lo Spirito celeste, imperituro, a cui sta per ritornare ...*»; la sua veste viola si configura come la sintesi del rosso e dell'azzurro delle vesti con le quali è rappresentato comunemente. Da qui deriva la sua cattiva fama di colore sfortunato.

Tra Blu e Rosso

Ai vari azzurri, nel Medioevo, si aggiungeva il **tornasole**, in latino *filium*, estratto dalla pianta detta "*morella*" identificata con la *Chrozophora tinctoria*, originaria della Francia meridionale e chiamata *Maurelle* in Provenza. Il nome latino *filium* può derivare dall'abitudine di conservarlo impregnandone dei pezzi di stoffa, che venivano poi collocati tra le pagine (*folia*) di libri; tornasole invece deriva da *torna-ad-solem*, "*volgiti verso il sole*", una caratteristica della pianta da cui si ricava la tintura.

Per estrarre la sostanza colorante, i semi venivano strizzati, il tessuto veniva imbevuto nel succo ricavato e fatto asciugare finché ne era impregnato. Inumidendone un pezzo con acqua o albume, ne usciva il prodotto finale trasparente, un colore che era molto apprezzato per miniare i codici.

Il succo fresco di *morella* tuttavia non è blu ma rosso; Teofilo narra che in effetti esistono tre tipi di *filium*: rosso, porpora e blu.

Il *folium* era uno dei pochissimi coloranti porpora disponibili per gli artisti medievali, noto anche come "*violetto tornasole*" godeva di molta considerazione nell'Italia del XIV secolo.

Alcuni pittori facevano uso della tintura porpora estratta dal lichene chiamato **Oricello** (*Rocella tinctoria*); agli inizi del Medioevo il rosso di buccino, purpureo, estratto da un gasteropode originario dalle coste dell'Inghilterra e della Francia, era usato per colorare le pergamene.

Era senz'altro laborioso da estrarre quanto lo era l'antica porpora di Tiro e dopo l'VIII secolo il suo uso andò scemando: il *folium* dava colore migliore con meno fatica. La maggior parte dei porpora delle pitture medievali su tavola era tuttavia ottenuta usando un blu, come l'azzurrite, assieme a una lacca rossa; pare che i pittori preferissero i rossi purpurei offerti dalla lacca cremisi al delicato colore violetto degli estratti organici.

Rosso

Fino al XX secolo, il *vermiglione* in pittura non ebbe rivali come miglior pigmento rosso. Ma i pittori medievali facevano largo uso di lacche-pigmento rosse ottenute da tinture. La lacca cremisi **chermes** era molto diffusa e quelle a base di gommalacca erano comuni nella Firenze del XV secolo. Un'altra tintura rossa era estratta dalla radice del *brasile* (*Caesalpinia braziliensis*), che veniva importata nell'Europa medievale da Ceylon; dopo la scoperta dell'America, fu ottenuta dalla specie di *brasile* originaria della Giamaica e del Sudamerica (*Caesalpinia crista*), che finì col dare il proprio nome alla nazione.

La tintura rossa era estratta mettendo a bagno il legno ridotto in polvere, facendo poi bollire lisciva o allume; la lacca si otteneva aggiungendo allume alla soluzione di lisciva, o altrimenti facendo precipitare particelle di allumina ricoperte di tinta. Aggiungendo gesso, oppure biacca, polvere di marmo o gusci d'uovo polverizzati, si conferiva al pigmento un colore rosato.

Alcuni storici ritengono che la pianta *brasile* fornisca la più importante lacca rossa del Medioevo, certo più economica della lacca al chermes derivata da insetti. Anche se *Daniël Thompson* sostiene che «*la quantità di colorante di legno di brasile usata nel Medioevo per dipingere e tingere fu colossale*» in nessun dipinto medievale è mai stata individuata con certezza la presenza di tale pigmento.

Mentre ricettari come la *Mappae clavicula* dimostrano che le tinture rosse come il *chermes* erano ben note, la loro trasformazione in lacche-pigmento è un procedimento difficile e complesso che probabilmente non fu perfezionato fino al Rinascimento. Per di più, si sa che il *brasile* è molto effimero quando esposto alla luce (sbiadisce), motivo per cui a volte fu bandito dalle gilde dei tintori e i pittori potrebbero averlo evitato per la stessa ragione.

Nel tardo Medioevo cominciarono ad apparire altre due tinture rosse: la **robbia** dal Nordeuropa e la **cocciniglia** dalla Polonia. La robbia è estratta dalla radice della *Rubia tinctorum*, coltivata in Europa almeno dal XIII secolo; la lacca di robbia è più duratura di quella di *brasile*, ma anche più difficile da produrre; figura abbondantemente sulle tavolozze degli artisti dal XVII al XIX secolo, ma è raro trovarla nel Medioevo. *Eraclio* nel X secolo ne fornisce una ricetta, ma sembra improbabile che sia stata comunemente usata per dipingere su tavola se non molto tempo dopo.

La lacca cremisi, estratta dalla *cocciniglia*, era anch'essa molto costosa. Nell'Europa orientale si ricavava dai parassiti di una erbacea perenne, lo *Scleranthus*. Per raccogliarli, si estirpava la pianta dal terreno e si staccava a mano il grumo resinoso di insetti, rimettendola poi a dimora. Il periodo del raccolto durava solo due settimane, tradizionalmente quelle dopo la festa di san Giovanni, il 24 giugno. Se il raccolto era scarso, i prezzi andavano alle stelle: nella Firenze del primo Quattrocento, la *cocciniglia* costava il doppio del *chermes*.



La robbia venne utilizzata da Dierick Bouts per le tonalità di rosso nella Vergine con bambino e i santi Pietro e Paolo (1460 ca.). Le vaste coltivazioni di robbia della Zelanda ne resero l'uso molto diffuso tra i pittori olandesi del XV secolo.

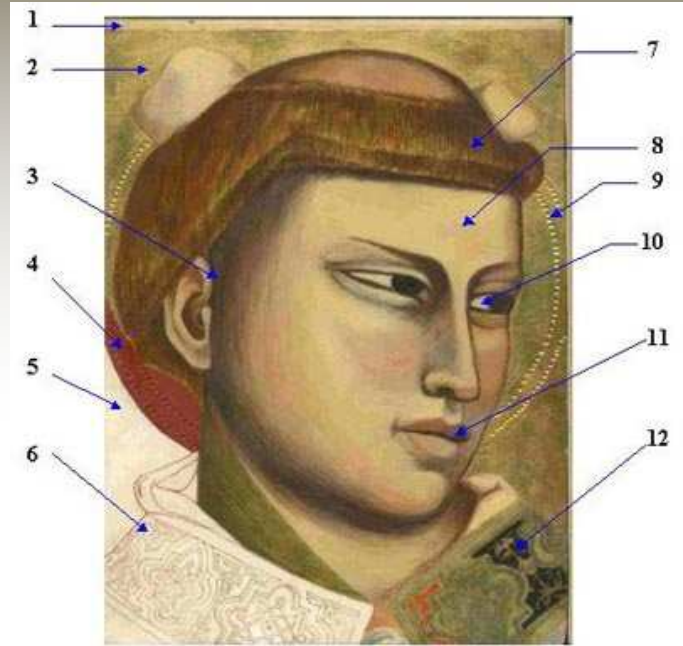
"Santo Stefano", Giotto, tempera su tavola, Firenze, Fondazione H.P.Horne.

Esempio di provino di ricostruzione filologica sulla tecnica della tempera ad uovo su tavola, tipica del '300, con particolari riferimenti alle fasi della doratura. Prof. Riccardo Saldarelli - "Le tecniche dei grandi maestri della pittura italiana"

La *sinopsis* di *Plinio*, un ocre rosso spento proveniente da *Sinope* sul Mar Nero, diede luogo al termine medievale **sinopia**, che poteva valere sia per rosso che per verde.

Nell'Inghilterra e nella Francia medievali un altro pigmento che portava il nome latino di *sinopsis* era invece una lacca rossa composta di «*robbia e gomma ... brasile e lacca*». Questa sostanza divenne popolare nel XIV e XV secolo, però quando Cennini parla di *sinopia*, si riferisce a un minerale, dicendo che è «*un color naturale*», noto anche come "*porfido*", inoltre chiama "*cinabrese*" la migliore e la più bella sinopia ottenibile, aumentando così la confusione col cinabro.

In definitiva nel Medioevo era possibile preparare lacche rosse complesse.



- 1 - Preparazione della tavola
- 2 - Doratura a "guazzo" con foglia d'oro
- 3 - Colorazione di rifinitura delle ombreggiature
- 4 - Preparazione del fondo con bolo per la doratura
- 5 - Preparazione del supporto ligneo (vari strati: gesso, colla, imprimiture colorate)
- 6 - Preparazione del disegno a spolvero.
- 7 - Esempio di stesura tratteggiata tipica della tempera ad uovo
- 8 - Colorazione base "incarnato" (ocre, biacca, cinabro, nero)
- 9 - Punzonatura sulla doratura
- 10 - Lumeggiatura
- 11 - Colorazione di rifinitura a base rosso cinabro
- 12 - Colorazioni di preparazione per decorazione del tessuto

Oro

La preziosità e la lucentezza del materiale, almeno per quanto riguarda la pittura su tavola, si manifestava soprattutto nei fondi d'oro: sullo strato iniziale di *bolo rosso*, colore che esaltava la calda rifrazione dell'oro, venivano applicate le foglie metalliche ridotte allo spessore di un velo, in modo da formare una superficie di ricca purezza astratta, luminosissima, il cui effetto si amplificava nella penombra delle chiese illuminate solo dalle candele.

L'unico colore che gli alchimisti non potevano creare con i loro alambicchi era quello che più cercavano: l'oro. L'effetto dei raggi obliqui del sole che illuminavano, l'oro accendeva di luce le pale d'altare medievali. Nelle chiese bizantine, come San Vitale a Ravenna (VI secolo) le tessere dorate dei mosaici rendono ancora oggi la cupola splendente di sacralità.



Polittico di Taddeo Gaddi, 1365c., Firenze, Chiesa di Santa Felicità, cm 206x280.

Quale che fosse il prezzo dell'oltremare o del vermiglione, l'oro aveva in sé antiche associazioni che rendevano il suo valore trascendentale. Essendo sinonimo di regalità, offrirlo a Dio, nell'arte sacra, era il modo migliore per dimostrare la propria devozione. Inoltre, a differenza dell'argento e di altri metalli, sembrava immune al passare del tempo: non si ossidava e non perdeva il suo splendore. L'uso dell'oro, nell'arte medievale, dimostra come la natura dei materiali avesse la precedenza sul realismo. Almeno fino al XIV secolo le figure sacre sulle pale d'altare non erano incorniciate dai cieli, dalla natura, da drappaggi o architetture, ma da un campo d'oro che non consentiva profondità e ombreggiature.

Più tardi questo splendore metallico fu limitato alla cornice che racchiudeva la tela, ma per l'artista medievale l'oro era un colore a pieno titolo. Veniva applicato alle tavole stuccate in lamine sottili, dette foglie. Gli artigiani del Medioevo si fabbricavano la foglia d'oro martellando delle monete, riducendole in lamine sottilissime.

Gli artigiani specializzati in questo lavoro, i battiloro, fino al XX secolo misuravano il peso della foglia d'oro sulla base del ducato, moneta d'oro dell'Italia medievale: lo spessore era determinato dal numero di foglie (ognuna di circa 8,5 cm²) ricavate da un unico ducato.

Anche il minimo velo di umidità era sufficiente per far aderire queste foglie sottili praticamente a qualsiasi superficie. Albume, gomma, miele e succhi vegetali erano usati per applicare le foglie d'oro alle pergamenine dei manoscritti; venivano chiamati "mordenti all'acqua", ovvero sostanze solubili in acqua che mordenzavano (mordevano o fissavano) l'oro.

La foglia d'oro mordenzata si adattava a tutte le irregolarità della superficie sottostante, facendole diffondere la luce, quindi il risultato appariva di un giallo opaco piuttosto piatto. Solo se la superficie veniva lisciata (brunita), strofinandola con un oggetto duro, riacquistava lo splendore riflettente del metallo; a questo scopo era spesso usata una pietra arrotondata oppure un dente: una volta che la foglia d'oro è asciugata rapidamente, dice *Eraclio*, «che la [si] renda molto brillante con un dente d'orso selvaggio». Brunire, significa letteralmente rendere bruno, poiché scurisce l'oro nelle parti in ombra, mentre rende più brillanti quelle in luce «allora l'oro viene quasi bruno per la sua chiarezza», spiega *Cennini*.

Sembra probabile che molti dei fondi d'oro delle pitture medievali su tavola fossero strofinati sino a ottenere una levigatezza brillante a specchio, prima che vi fossero aggiunti sopra gli altri elementi della scena. Oggi in genere non sembrano bruniti, a causa delle incrinature del supporto, oppure di altre irregolarità o impurità raccolte nel corso del tempo. I caratteri d'oro-brunito sui manoscritti si sono spesso conservati meglio.

Ma alcuni fondi d'oro non venivano bruniti,



Madonna con Bambino, Simone Martini, 1310-45, tempera su tavola, cm. 67,5 x 48,3, Metropolitan Museum, New York. Questo dipinto propone alcune caratteristiche comuni del periodo: fondo d'oro, Bambinello drappeggiato di rosso e la Vergine in blu



Ascensione di Giovanni Evangelista, Giovanni De Ponte, 1420. La lucentezza a specchio della brunitura si è attenuata col tempo.

intenzionalmente, fissando la scena dentro una tremula luce scintillante.

L'oro rappresenta la luce stessa ed anche nel Rinascimento era ancora usato per suggerire l'illuminazione ultraterrena. È il colore delle aureole, delle lumeggiature sulle vesti dei santi. *Cennini* raccomanda uno spruzzo d'oro mescolato a tinta verde per far sì che «alcuno albore paresse degli alberi di paradiso».

Botticelli intreccia con l'oro i capelli della sua dea nella *Nascita di Venere* (1485 ca.) e lo sparge tra le foglie degli alberi dietro di lei.

Non tutto quest'oro era steso in forma di foglia: veniva anche usato in polvere; ma essendo un metallo tenero e duttile, pestarlo nel mortaio tendeva più a fondere assieme le particelle che a frantumarle. *Eraclio* raccomanda di lavorarlo nel vino, mentre *Teofilo* fornisce, la descrizione di un attrezzo per macinare la foglia d'oro in acqua.



Nascita di Venere, Sandro Botticelli, 1482-5 c., tempera su tela, cm. 172x278, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Folio 4 (verso) dell'Aberdeen Bestiary. La miniatura in oro sottolinea la maestà del Cristo.

In ogni caso gli artigiani medievali dovettero studiare la metallurgia alchemica per indurire l'oro e riuscire così a macinarlo.

La convinzione degli alchimisti che i metalli non fossero che miscele di ingredienti di base sempre uguali era suffragata dall'osservazione che l'oro può essere amalgamato al mercurio.

Questo amalgama è una pasta malleabile, avvolta in un pezzo di tela e strizzata per togliere il mercurio in eccesso, diventa dura e fragile, adatta a essere macinata. Col calore il mercurio vaporizza, lasciando oro in polvere, purché si faccia attenzione a non raggiungere una temperatura tale da provocare la fusione dei granelli d'oro.

Una tecnica alternativa era battere l'oro fino a ottenerne un foglio sottilissimo, che veniva poi macinato con miele o sale per evitare che le particelle d'oro si saldassero assieme.

Entrambi questi metodi sono citati nella *Mappa clavicula*.

La tecnica di dipingere con l'oro, la *crisografia*, permetteva effetti stupefacenti come quelli creati da **Bellini** nella sua *Madonna con Lionello d'Este* (1440 ca.): il manto della Vergine è lumeggiato usando una spruzzatura d'oro che conferisce al tessuto una consistenza serica, eterea e mistica.

Si spiega quindi perchè gli artisti del periodo non amavano i veri pigmenti gialli che, al confronto, risultavano pallidi surrogati dell'oro.

Venivano utilizzati prevalentemente per tingere l'argento e lo stagno, in modo che assomigliassero al metallo regale. Un pigmento giallo detto "*oro musivo*", o *aurum musaicum* (in latino medievale), pare fosse usato come falso oro nella doratura delle gemme.

Thompson parla di un campione di questo pigmento in un manoscritto medievale fiorentino: «*È giusto aggiungere che l'oro musivo è così poco dorato che a un'ispezione superficiale lo si può facilmente scambiare per orpimento o perfino per ocre*».

L'*orpimento* era un altro interessante succedaneo dell'oro, in particolare nella sua scintillante forma minerale; il nome stesso richiama questo nesso: *auripigmentum*, "*color dell'oro*".



Madonna con il bambino e Lionello d'Este (1441 circa) di Jacopo Bellini (1400 circa - 1470) Olio su tavola cm. 60 x 40, Museo del Louvre a Parigi

Gialli

Gli antichi sostenevano l'idea, chiaramente alchimistica, che l'*orpimento* contenesse davvero oro. Plinio racconta che l'imperatore romano *Caligola* estraeva oro dalla forma minerale naturale dell'orpimento. *Plinio* lo chiama *arrehenicum*, da cui deriva la parola "*arsenico*" infatti i Romani, timorosi dei suoi effetti mortali, impiegavano gli schiavi per estrarlo.

Ai tempi di *Cennini* il pittore usava *orpimento* sintetico proveniente dai laboratori degli alchimisti; la sua affermazione che «*è di color più vago giallo resimigliante, all'oro, che color che sia*» riecheggia la ricerca della pietra filosofale.

Il pigmento giallo antimonio di piombo, usato dagli Egizi, era forse quello che *Cennini* chiama «*giallorino*». Ha suscitato parecchi dibattiti la sua affermazione che era «*colore artificiato, ma non d'archimia*»; alcuni hanno ipotizzato che si riferisse a un materiale giallo vulcanico contenente piombo, reperibile sulle pendici del Vesuvio, vicino a Napoli, in questo caso "*artificiale*" vorrebbe significare una trasformazione chimica prodotta da forze geologiche piuttosto che umane.



I pittori medievali adoperavano, seguendo varie ricette, anche pigmenti gialli ricavati da ossidi di piombo e stagno.

Polittico, Cennino Cennini, Museo di Stato Berlino.

Per complicare ulteriormente il quadro, un pigmento sintetico giallo a base di piombo, stagno e antimonio è stato identificato in alcuni dipinti italiani del XVII secolo di *Nicolas Poussin* e di altri. Sembra che a quest'epoca i fabbricanti di pigmenti sapessero ormai come controllare, almeno in parte, i procedimenti di fabbricazione e quindi le sfumature ottenute.

Cennini dice esplicitamente che l'alchimia fornisce una lacca gialla che chiama «*arzica*» estratta dalla *guaderella*, *Reseda luteola* detta anche "erba dei tintori", veniva coltivata per la sua tintura gialla ancora nel XX secolo ed era particolarmente apprezzata per tingere la seta.

La lacca gialla ottenuta dalla *guaderella* poteva essere brillante e abbastanza coprente, un buon sostituto dell'*orpimento*, senza provocarne le temibili conseguenze. Ma *Cennini* non ne è entusiasta, afferma che l'*arzica* «*poco s'usa*» e ha un «*color sottilissimo [che] perde all'aria*».

A partire dal XIII secolo, con l'affermarsi deciso dell'oro come valore assoluto, il giallo assume un significato negativo, delineandosi come una degenerazione delle qualità materiali, luminose e morali dell'oro.

La stessa araldica rispecchia fedelmente questa concezione attribuendo nobiltà assai maggiore all'oro rispetto al giallo che si usava, accostato al verde, per designare: "... *stemmi immaginari attribuiti a personaggi che hanno perduto la ragione, momentaneamente (come Tristano) o definitivamente (come l'insensato del libro dei Salmi)*".

La coppia cromatica giallo/verde distingueva anche i folli, i buffoni, e, quanto più il giallo tendeva al verde, tanto più era considerato negativo. Di giallo o di giallo-verdastro sono connotati i traditori e, su tutti, il popolo ebraico deicida e Giuda. Fra le celebri raffigurazioni di Giuda avvolto nel suo mantello giallo ricordiamo quella di Giotto nella Cappella degli Scrovegni (*immagine a destra in alto*) e quella di un ignoto grandissimo maestro della bottega dei Memmi nella Collegiata di San Gimignano (*immagine in basso a destra*).

Il giallo, specialmente nel suo più alto grado di saturazione e luminosità, può assumere però anche una valenza positiva o, quantomeno, neutra come dimostrano le vesti gialle comunemente attribuite ad alcuni santi come San Giuseppe o San Pietro.



Il bacio di Giuda di Giotto, nella cappella degli Scrovegni a Padova. Esamina i valori dei principali colori di questo dipinto



Verde

Più significativa per il miniaturista medievale era la lacca gialla ottenuta dalla pianta dello *zafferano* (*Crocus sativus*) e da altri *crochi*; mescolato con albume, lo zafferano produceva un giallo intenso puro e trasparente; miscelato con l'azzurrite forniva un verde vibrante. Cennini afferma che una miscela di zafferano e verderame produce «*un colore più perfetto che si truova in color d'erba*».

Agricola racconta che il verderame «*fu portato per la prima volta in Germania dalla Spagna*», da cui si può dedurre che fosse un prodotto dell'alchimia araba. Persino *Teofilo* quattro secoli prima lo definisce *viride hispanicum* e nel tedesco moderno è tuttora chiamato *Gritnspon*. Un verde artificiale contenente rame, elencato nell'inventario dei beni di Grinewald dopo la sua morte nel 1528, è indicato semplicemente come *alchemy grun*. Il medievale *vert de Grèce* sottintende un'origine greca; anche la *Mappae clavicula* lo chiama *viride grecum*. Gli antichi Greci l'usarono di sicuro e di certo non furono i primi.

Il verderame era un pigmento popolare ma imprevedibile: gli acidi organici usati per prepararlo, in alcuni casi hanno intaccato la pergamena o la carta su cui era applicato, formando buchi netti. Inoltre, alcuni pigmenti tendono a deteriorarsi se accostati al verderame. Questi difetti nel XIV secolo motivarono la ricerca di verdi alternativi tra cui i principali erano due colori organici detti "*verde linfa*" e "*verde iris*".

Il primo proviene dal succo delle bacche di *ramno*, che è abbastanza denso da essere steso senza agglutinanti; con l'aggiunta di un po' di gomma, è ottimo per l'acquerello e in questa forma è tuttora in uso.

Il verde *iris*, ottenuto dal succo di queste piante, mescolato con acqua e forse con un addensante come l'allume, veniva usato per miniare manoscritti. Questo, come il *fillium* e la *guaderella*, sono colori provenienti dai prati e non dalle miniere, e quindi facilmente accessibili per il monaco diligente, come osserva *Eraclio*: «*Colui che desidera trasformare i fiori nei vari colori richiesti dalla scrittura della pagina di un libro, deve vagare nei campi di grano alla mattina presto, e allora troverà vari fiori appena sbocciati*».

Questi estratti naturali erano l'ideale per miniare le pagine istoriate dei monaci, ma non erano abbastanza resistenti per le pale d'altare.



Fuga in Egitto, miniatura di una pagina di un libro delle ore. Origine: Olanda del sud, periodo 1460-70 c., Collezione privata.

Bianco

Il bianco, nella valutazione cromatica medievale, come il nero, è percepito come un'assenza di colore e, come tale, è spesso associato alla morte e al lutto: bianchi sono i sudari e le bende che avvolgono i defunti. Conseguentemente diventa anche il colore di chi si appresta a mutare condizione, a transitare fisicamente o spiritualmente da una fase all'altra della vita.

Bianco quindi è anche il colore degli angeli.

Per questo è assai comune la veste bianca nelle scene della Trasfigurazione e Resurrezione del Cristo così come in quelle dell'Assunzione e dell'Incoronazione della Madonna. In questo caso la veste di Maria è decorata, più o meno sontuosamente, con motivi dorati (il bianco, se particolarmente luminoso e splendente, si avvicina in maniera sensibile all'oro).

L'ambivalenza tra bianco e nero è sottolineata dal fatto che il diavolo a volte veniva anche rappresentato come un angelo (quale in effetti era inizialmente) vestito di bianco.



Gedeone riceve un segno dall'angelo: il cibo sulla pietra prende fuoco, miniatura olandese, Koninklijke Bibliotheek National Library of the Netherlands

Nero



San Michele infilza il diavolo, miniatura olandese, Koninklijke Bibliotheek National Library of the Netherlands.

Un colore che non compare nelle vesti dei personaggi dipinti è il nero, riservato per i paramenti dei chierici, le tonache dei Benedettini e per i diavoli (altrimenti rappresentati con pelle pelosa di animali). Se l'assenza di luce del nero nel manto benedettino aveva valenza positiva di rinuncia alle attrattive del mondo, era anche il colore del male che respingeva la luce.

Il nero, infatti, era associato all'umiltà e di conseguenza alla pazienza, temperanza nel dolore, morte, penitenza e infine alla disperazione. Un percorso che ha al suo estremo il male assoluto, il diavolo.

I valori di lusso, eleganza come quelli di lutto che, ai giorni nostri, si associano al nero, nell'Italia medievale erano sconosciuti.

La moda degli abiti neri prenderà piede solo a partire dal secolo XV grazie all'utilizzo prima nella



corte di Borgogna e poi in quella di Spagna.

Ancora più recente l'accostamento del colore nero con il lutto, benchè come il bianco, anche il nero sia da sempre un colore collegato alla morte e alle sue rappresentazioni simboliche.

Miniatura olandese in cui è raffigurato un funerale durante il quale un angelo (bianco) e un diavolo (nero) lottano per l'anima del defunto. Sulla destra due monaci con l'abito nero, Koninklijke Bibliotheek National Library of the Netherlands

Bibliografia

- * Agrigola, *De re metallica*, 1556
- * Ball Phili, *Colore - una biografia*, Bur, Milano, 2001.
- * Boyle Robert, *Il chimico scettico*, Theoria, Roma, 1985.
- * Brusatin Manlio, *Storia dei colori*, Einaudi, Torino, 1999.
- * Cennini Cennino, *Il libro dell'arte*, 1390 c., a cura di F.Brunello, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2001.
- * *Il Colore nel Medioevo: Arte Simbolo Tecnica*, atti delle Giornate di Studi, Lucca 5-6 maggio 1995. - Lucca : [s.n.], 1996.
- * Di Renzo Magda, Claudio Widmann (a cura di), *La psicologia del colore*, Edizioni Scientifiche Magi, Roma, 2005
- * Doerner Max, *The Materials of the artist*, harcourt Brace & C., Orlando, 1984.
- * Kristeva Julia, *Giotto's Joy*, in *Desire in Language*, Oxford University Press, Oxford, 1982.
- * Mappae Clavicula: A Little Key to the World of Medieval Techniques, C.S.Smith, J.G.Hawthorne, American Phil. Soc., Philadelphia 1974.
- * Sahlins Marshall, *Colours and Cultures*, in *Semiotica*, 16, 12, 1976.
- * National Gallery Technical Bulletin, National gallery Publications, London, varie annate.
- * Teofilo, *Schedula diversarum artium*, 1122 (G.E.Lessing 1774), *On divers Arts*, Dover, New York, 1979
- * Thompson David, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, Dover, New York, 1956.
- * Vasari Giorgio, *Le vite dei pittori*, Einaudi Torino, 1991.
- * West Fitzhugh, *Artists' Pigments*, Oxford University Press, London 1997.

[Cultor Home](#)

[Il Colore](#)

[Estetica](#)

[Pagina introduttiva](#)

© [Contatti](#)