

VI – La pittura nel Medioevo

Elisa Gentini



I Quaderni della Compagnia dell'Alto Monferrato





©2015 Compagnia dell'Alto Monferrato

©2018 Seconda edizione riveduta e ampliata

Frazione Benzi, 24 - 15010 Grogardo (AL)

C.F. 90024550064

Tel. 3285769257

www.compagnialtomonferrato.it / info@compagnialtomonferrato.it

In copertina: Miniatura raffigurante la pittrice Tamar ed il suo assistente che macina e prepara i colori

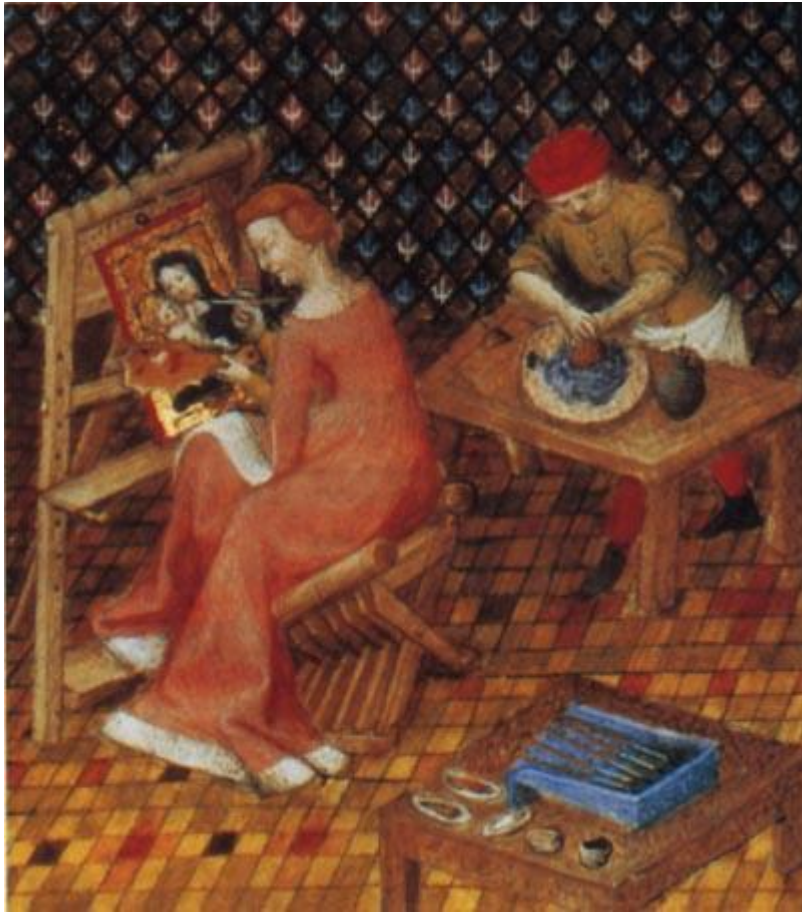


Illustrazione 1: miniatura raffigurante una pittrice con un aiutante, da un manoscritto del "De claris mulieribus" di Boccaccio conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi (MS.Fr. 12420, fo. 86)

1. L'artista medioevale e il suo lavoro

1.1 La bottega del pittore

“ ...Adunque voi, che con animo gentile sete amadori di questa virtù e principalmente all'arte venite, adornatevi prima di questo vestimento, cioè amore, timore, ubidienza e perseveranza; e quanto più tosto puoi, inchomincia a metterti sotto la ghuida del maestro a imparare; e quanto più tardo puoi dal maestro ti parti. “

(Cennino Cennini, Il libro dell'arte – Capitolo III Come principalmente si de' provvedere chi viene alla detta arte)

La distinzione che il Medioevo compie tra attività manuali e intellettuali relega la figura dell'artista al ruolo di mero esecutore. Nella realtà questi era spesso anche l'ideatore dell'opera d'arte, ma la componente intellettuale del suo lavoro iniziò a essere considerata solo nella seconda metà del XIII secolo. Inizialmente l'artista non compie un lavoro autonomo, ma dipende dagli incarichi affidatigli dai conventi o dal capitolato vescovile. Svolge quindi un'attività itinerante che lo conduce, di volta in volta, presso i più importanti cantieri del tempo. Nel Medioevo maturo, invece, questi trova una collocazione più stabile all'interno delle città, dove le attività artigianali e artistiche hanno un mercato sicuro. Guadagna allora anche un certo prestigio sociale, organizzandosi all'interno di corporazioni¹ che regolavano e potenziavano il lavoro artistico.

Nel mondo cittadino del Basso Medioevo, infatti, la produzione artigianale era organizzata per lo più secondo una rigida legislazione corporativa. Soltanto i padroni di bottega iscritti alle corporazioni potevano esercitare i diversi mestieri. Al loro servizio si trovavano apprendisti e semplici lavoranti²

¹ Le Corporazioni, che nel Medioevo si chiamavano piuttosto Arti o Mestieri, o nei paesi germanici Gilde, rappresentavano la forma di organizzazione del lavoro più consueta. Era in sostanza l'associazione di tutti coloro che in una data città esercitavano lo stesso commercio o lo stesso mestiere; non erano compresi apprendisti e salariati, i quali non avevano alcuna parte nell'organizzazione. La corporazione era soggetta al controllo dell'autorità politica, sia quella del comune o del principe, ma era a sua volta incaricata di regolamentare l'esercizio del traffico, del commercio o del mestiere, in condizioni di monopolio; vale a dire che nessuno, senza essere iscritto all'Arte, poteva esercitare un'attività. La corporazione stabiliva in piena autonomia prezzi, salari e condizioni di lavoro, consentendo a mercanti e artigiani sia di escludere la concorrenza forestiera, sia di sfruttare come meglio credevano la manodopera, cui era negato il diritto di associazione e di sciopero.

² Era definito apprendista colui che lavorava per il padrone della speranza di "apprendere" il mestiere e diventare a sua volta, un giorno, padrone di bottega. L'apprendista non era salariato, ma lavorava in cambio del solo vitto e alloggio, giacché la sua vera remunerazione consisteva appunto nella possibilità di imparare l'arte ed essere poi accolto nella corporazione; viveva dunque in casa del padrone, a condizioni stabilite per contratto, ed era tenuto a obbedirgli come se fosse un suo familiare, in ciò distinguendosi dai lavoranti salariati, che vivevano ciascuno per proprio conto e che non di rado, anziché lavorare a bottega, ricevevano il lavoro a domicilio.

I pittori spesso avevano delle botteghe in cui le opere venivano prodotte e vendute. La bottega era in genere costituita da un piccolo gruppo di uomini che lavoravano più o meno in collaborazione tra di loro, sotto la direzione di un maestro. In conseguenza di ciò le opere erano generalmente anonime e, quando venivano firmate, la firma serviva a garantire la qualità del prodotto, più che significare l'orgoglio del singolo creatore.

Le botteghe avevano generalmente carattere familiare: gli artigiani “prendeivano a bottega” i figli, ma anche i generi e i nipoti, cui a volte affiancavano degli estranei che in pratica entravano comunque a far parte della loro famiglia. Gli apprendisti avevano di solito meno di quattordici anni: imparavano il mestiere traendo copie dai disegni conservati nella bottega, ma potevano compiere anche lavori occasionali, come quello di macinare i colori, fino al momento in cui erano in grado di affiancare gli anziani nei lavori più difficili. Si consigliava di lavorare i primi sei anni tritando pigmenti, cuocendo colle e facendo le preparazioni delle tavole. Nei sei anni successivi si poteva iniziare a dipingere ed acquisire maggior esperienza e maestria.

E' curioso citare che fonti scritte attestano la presenza di pittrici a Parigi sul finire del '200 ed a Montpellier nel XIV secolo. Inoltre la pittrice aragonese Violant de Algaravì, moglie di un notaio, vissuta nel XV secolo, lasciò come traccia scritta un testamento: l'elemento più importante che emerge dalle sue ultime volontà, è il fatto che Violant aveva un vero e proprio atelier di pittura che gestiva nella più completa autonomia, coadiuvata da almeno due apprendiste, una delle quali già esperta ed in grado di affiancarla nella realizzazione dei dipinti. Lavorava per il mercato, su commissione dei clienti (nel momento in cui dettò il testamento aveva ancora in bottega delle tele da finire e molti crediti da riscuotere per opere già terminate), realizzando dipinti a tema religioso su tela e tavola: ne lasciò in suo ricordo alcuni ai parenti più prossimi. Da quest'unico documento emerge l'immagine ben definita di un'artista del tutto autonoma, piuttosto richiesta e di un certo successo, tanto da aver bisogno di due aiutanti e da poter vantare un buon numero di committenti.

Le botteghe dei pittori (o delle pittrici) potevano avere anche una diversa funzione: emblematico a tale proposito è ciò che riportano alcuni documenti milanesi dei primi del '500 in cui si accerta che un'apprendista, nel senso reale del termine, venne assunta da un pittore che intendeva farne una maestra nell'arte del ricamo, insegnandole (fatto tutt'altro che trascurabile) anche l'arte del disegno. Un anno dopo lo stesso pittore accolse nella sua bottega, sempre per il ricamo, anche il fratello della ragazza, ma con mansioni di livello decisamente inferiore: non era previsto che diventasse maestro, non sarebbe stato istruito nel disegno, avrebbe svolto compiti sussidiari e lavorato, se necessario, anche di notte. Diversamente dalla sorella però, avrebbe percepito uno stipendio. Dal confronto emerge dunque chiaramente la differenza qualitativa dell'insegnamento impartito: molto più elevato quello destinato alla sorella, e per questo non retribuito; più

con olio di lino. Tenere il composto per almeno tre giorni e tre notti rimpastandolo ogni giorno. A questo punto lo si può utilizzare anche un poco alla volta, secondo necessità. Quando serve, aggiungere della lisciva²⁴ calda e lavorare il tutto con un mattarello, premendo e strizzando l'impasto. Quest'ultimo processo può essere ripetuto più volte riutilizzando sempre lo stesso impasto, via via il pigmento perde purezza e quindi intensità e costo.

AZZURRITE. E' un pigmento di origine minerale conosciuto dal tempo degli Egizi che lo chiamavano *tefer* e da molte antiche civiltà. Molto diffuso in Europa grazie ai giacimenti in Ungheria e Turchia, veniva anche usato come base per il più costoso blu oltremare. In Italia si estraeva nelle zone intorno a Siena. Si tratta di carbonato basico di rame dalla tonalità variabile da blu oltremare a blu verdastro a causa della progressiva alterazione in malachite. Ha un buon potere coprente e può essere impiegato con l'affresco, la tempera e l'olio.

BLU EGIZIANO. Di origine inorganica e sintetica è stato uno dei blu più preziosi e più studiati della storia. Conosciuto dagli Egizi, dagli Etruschi, dai Greci e dai Romani fu impiegato anche nel Medioevo. Si tratta di un doppio silicato di rame e calcio, ottenuto dal riscaldamento della silice, malachite, carbonato di calcio e carbonato di sodio. Esistono varie ricette per la sua preparazione. Può essere confuso con l'azzurrite per la sua tonalità azzurra tendente al verde. Ha un discreto potere coprente. Può essere impiegato nell'affresco. Sconsigliato nella tempera e nell'olio.

INDACO NATURALE. L'uso dell'indaco quale pigmento pittorico è noto fin dalla Preistoria. Si conosce la sua utilizzazione sia in Egitto che in altri luoghi del mondo antico e fu impiegato nelle antiche miniature. E' un pigmento di origine organica vegetale che viene ottenuto dalla fermentazione delle foglie nell'acqua con aggiunta di calce o ammoniaca e successiva ossidazione all'aria. Le piante migliori erano in India e il pigmento veniva commercializzato in Europa, passando per Baghdad, sotto forma di pasta o panetti. Ha un debole potere coprente, risulta semitrasparente. Si può utilizzare con la tempera, l'olio e l'acquerello. Sconsigliato per l'affresco.

GUADO. Pianta per metà erba e per metà arbusto che si usava nei villaggi come colorante artigianale; nel Medioevo la sua richiesta cresce a dismisura e la sua coltura intensiva fa la fortuna di regioni quali la Turingia (Germania), la Toscana, la Piccardia (Francia). In quest'ultima zona in particolare veniva raccolta in palle che in Francia si chiamano *coques*. da cui il nome di Coccagne (paese della Cuccagna). Fu un vero e proprio oro blu, si è calcolato che l'80% della Cattedrale di Amiens, costruita nel XIII secolo, era stato pagato dai mercanti di guado.

Aranciati:

²⁴ LISCIVA. È una soluzione che si ottiene lasciando bollire a lungo la cenere di legna in acqua. Ha proprietà detergenti e veniva usata anche nei processi di estrazione dei coloranti dai vegetali. In alternativa si poteva usare urina fermentata.

ARANCIO ERCOLANO. Questo pigmento di provenienza italiana e di origine minerale è una terra naturale, composta da ossidi di ferro e silicati, che viene lavata, essiccata e macinata. Ha un buon potere coprente e si può utilizzare con tutte le tecniche.

ARANCIO DI PIOMBO. Questo pigmento di origine inorganica era conosciuto già al tempo degli Egizi, dei Greci e dei Romani. E' un ossido di piombo. Ha un eccellente potere coprente e si può utilizzare nella tecnica ad olio. Sconsigliato per l'affresco e la tempera.

Bruni:

TERRA DI SIENA NATURALE. Di origine minerale naturale. Si tratta di un composto di ossidi di ferro al 60% più ossido di manganese e altri minerali in percentuali variabili. Questa terra era già nota ai tempi degli Egizi e dei Romani, proviene dalla provincia di Siena (Toscana), ma si trova allo stato naturale anche nella provincia di Roma e in Germania. Può avere tonalità sia chiare che scure e perciò viene talvolta classificata tra i colori bruni. Il processo di fabbricazione è semplice, consiste nell'estrazione della terra e nella sua successiva frantumazione ed asciugatura. Il pigmento ha un buon potere coprente e si può utilizzare in affresco, tempera ed olio.

TERRA DI SIENA BRUCIATA. Conosciuto fin dall'epoca preistorica, questo pigmento è un composto di ossidi di ferro, silicati argillosi e impurità varie, si ottiene calcinando terra di Siena naturale. Ha un ottimo potere coprente e si può utilizzare con tutte le tecniche.

TERRA D'OMBRA NATURALE. Conosciuta fin dall'epoca preistorica, utilizzata dagli Egizi, dai Greci e dai Romani, questa terra si trova allo stato naturale in molte zone d'Europa e del Mediterraneo. La polvere presenta grani piccoli e opachi, per la sua tonalità può essere classificata anche tra i bruni. E' un pigmento di origine minerale naturale, composto prevalentemente di ossido silicato doppio di ferro e ossido di manganese. Si ottiene mediante la macinazione e il lavaggio della materia prima. Se calcinata diventa TERRA D'OMBRA BRUCIATA. Ha un ottimo potere coprente e si può utilizzare con tutte le tecniche.

BRUNO DI SEPPIA NATURALE. E' un pigmento di origine antica, anche Plinio ne parla nella sua Naturalis Historia, di derivazione animale dal caratteristico odore di pesce, viene infatti fabbricato dalle secrezioni della seppia opportunamente filtrata, essiccata e purificata, ottenendo così una polvere finissima che viene impiegata prevalentemente nella tecnica ad acquerello e come inchiostro per la scrittura.

TERRA DI KASSEL. Questo pigmento proveniente da alcune regioni della Germania, Francia e Svezia, conosciuto fin dall'antichità, è una composizione di ossidi di ferro, sostanze organiche, ligniti e torba. Viene fabbricato mediante la calcinazione di terre bituminose ma può essere anche

falsificato mescolando nero fumo e ocre gialla. È possibile utilizzarlo nelle tecniche ad olio e tempera. Sconsigliato per l'affresco.

TERRA VERDE BRUCIATA. Questo pigmento conosciuto fin dall'antichità è un composto di silicati ferrosi e ferrici di potassio con manganese ed alluminio. Si ottiene dalla calcinazione della terra verde. Ha un buon potere coprente e si può impiegare nella tecnica ad affresco, tempera e olio.



Illustrazione 3: "Re Corrado il giovane" riproduzione di illustrazione del Codex Manesse, XIV secolo. Tecnica medievale su tavola.



Illustrazione 4: esempio di frase celebre scritta con inchiostro e pennino, capolettera dipinto a mano. Il supporto è una riproduzione di carta pergamena.

Appendice: curiosità legate al mondo medioevale

LIRA, SOLDI, DENARO. Con la riforma monetaria di Carlo Magno (VIII secolo dopo Cristo) in tutto il Sacro Romano Impero la principale moneta coniata fu il denaro d'argento. A fini contabili, si introdussero dei multipli del denaro, cioè il soldo (= 12 denari), e la lira (= 20 soldi = 240 denari); queste monete tuttavia, in età carolingia e ancora per molto tempo in seguito, erano semplici monete di conto, giacché le sole monete coniate e circolanti erano i denari. Con la disgregazione dell'impero a partire dal Mille, innumerevoli poteri locali, principi e città, coniarono la propria moneta, di peso e valore variabile, ma tutte queste monete conservarono sempre come sistema di riferimento quello di lira/soldo/denaro.

OCCHIALI DA VISTA. Videro una fiorente produzione tra la fine del 1300 e l'inizio del 1400. Acquistati di frequente da coloro che erano dediti a lavori di precisione (tra cui i miniatori di manoscritti), avevano montature in osso e lenti di vetro. La qualità di questi articoli doveva risultare ottima, soprattutto per il livello di lavorazione delle lenti. Il loro prezzo di vendita andava dai 2 ai 12 soldi, a seconda del tipo.

SAN LUCA. Tradizionalmente riconosciuto come protettore dei pittori e spesso raffigurato nell'atto di dipingere la Vergine o impegnato nella scrittura del suo Vangelo. Al suo nome venivano intitolate le associazioni di pittori come la *Compagnia di San Luca* fiorentina, attiva dal 1349.

SOMMESSO. Unità di misura che corrisponde alla lunghezza di un pugno col pollice alzato.

TEMPERARE. Termine dai molteplici significati: veniva usato quasi sempre per indicare l'unione dei colori con i leganti, ma si trova anche riferito all'operazione di taglio per fare la punta a una penna di volatile o all'adozione di uno stile di vita virtuoso, necessario allo svolgimento di una proficua attività artistica.

ZAFFERANO. Usato per dipingere su panno e su carta, non altrove per la sua scarsa stabilità nel tempo. Già conosciuto in Mesopotamia e in epoca romana, era usato anche come spezia e profumo. Per la sua difficoltà di produzione, era una merce preziosa offerta in dono a personaggi di rango elevato. Si ricava dagli stimmi essiccati del fiore *Crocus*, ne occorrono circa 100.000/150.000 per ottenere un chilogrammo di zafferano secco.

Bibliografia

M. PEDRINI, *I pigmenti: prontuario per l'arte e il restauro*, Firenze, Nardini, 1993

AGRICOLA, *De re metallica*, 1556

P. BALL, *Colore - una biografia*, Bur, Milano, 2001

R. BOYLE, *Il chimico scettico*, Theoria, Roma, 1985

M. BRUSATIN, *Storia dei colori*, Einaudi, Torino, 1999

CENNINI CENNINO, *Il libro dell'arte*, XIV-XV secolo, a cura di F. BRUNELLO, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2001

K. WILHELM, *Il Colore nel Medioevo: Arte Simbolo Tecnica*, atti delle Giornate di Studi, Lucca 5-6 maggio 1995, Lucca, 1996

M. DI RENZO MAGDA, C. WIDMANN, *La psicologia del colore*, Edizioni Scientifiche Magi, Roma, 2005

M. DOERNER, *The materials of the artist*, Harcourt Brace & C., Orlando, 1984

J. KRISTEVA, *Giotto's Joy*, in *Desire in Language*, Oxford University Press, Oxford, 1982

C.S.SMITH, J.G.HAWTHORNE, *A little key to the world of medieval techniques, (Mappae Clavicula)*, American Phil. Soc., Philadelphia 1974

S. 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, *On divers Arts*, Dover, New York, 1979

D. THOMPSON, *The materials and techniques of medieval painting*, Dover, New York, 1956

G. VASARI, *Le vite dei pittori*, Einaudi Torino, 1991

W. FITZHUGH, *Artists' Pigments*, Oxford University Press, London 1997

M. Pastoureau, D. Simonnet, *Il piccolo libro dei colori*, Ponte alle Grazie, 2006

M.P. Zanoboni, *Donne al lavoro nell'Italia e nell'Europa medievali*, Jouvence Historica, 2016