



Technè

La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels

36 | 2012

Terres cuites de la Renaissance : matière et couleur

“Colorite de boni coloris et ornate secundo il naturale”. La terracotta policroma : simulare, imitare la natura

« Colorées en bonnes couleurs et ornées d'après nature ». La terre cuite polychromée : simuler et imiter la nature

“Painted in the right colours and adorned from life.” Polychrome terracotta: simulating and imitating nature

Maria Grazia Vaccari



Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/techne/16167>

DOI: 10.4000/techne.16167

ISSN: 2534-5168

Editore

C2RMF

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 12 décembre 2012

Paginazione: 18-25

ISBN: 978-2-7118-5949-8

ISSN: 1254-7867

Notizia bibliografica digitale

Maria Grazia Vaccari, « “Colorite de boni coloris et ornate secundo il naturale”. La terracotta policroma : simulare, imitare la natura », *Technè* [En ligne], 36 | 2012, mis en ligne le 03 janvier 2023, consulté le 26 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/techne/16167> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/techne.16167>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Maria Grazia Vaccari

“Colorite de boni coloris et ornate secundo il naturale”. La terracotta policroma: simulare, imitare la natura

«Colorées en bonnes couleurs et ornées d'après nature». La terre cuite polychromée: simuler et imiter la nature

“Painted in the right colours and adorned from life.” Polychrome terracotta: simulating and imitating nature

18

Riassunto. Dal Rinascimento in poi la scultura in terracotta, intesa come opera in sé compiuta e non come ausilio nella fase progettuale, prevedeva generalmente una finitura pittorica. Tale rivestimento nobilitava talora il colore della materia fittile, imitando quello del marmo, del bronzo o, più raramente, dell'oro, ma più spesso riproduceva i colori della realtà. Le policromie naturalistiche trovavano maggiore impiego nella scultura devozionale perché l'immagine, col suo realismo, poteva creare suggestioni emotive nei fedeli e quindi un maggiore coinvolgimento. Ma avevano un ruolo essenziale anche nella ritrattistica, che doveva fornire del soggetto una rappresentazione il più fedele possibile. Nelle terrecotte dipinte 'al naturale' si può riscontrare un'ampia varietà nella ricchezza dei colori, nella scelta di raffinati accordi cromatici, nell'imitazione di preziosi tessuti, che non si limita a riprodurre i motivi decorativi, ma finge anche la consistenza materica. Alcuni esempi tratti dalla scultura fiorentina ed emiliana (Michele da Firenze, Neri di Bicci, Antonio Begarelli) mostrano che spesso erano i committenti ad indicare con quali colori dovesse essere dipinta una scultura, ma il perfetto accordo tra forme e colori derivava dalle scelte dello scultore che si affidava spesso al pittore per ottenere con uso sapiente delle tecniche il maggior grado di naturalezza.

Parole chiave. Terracotta, scultura, policromia, Firenze, Italia, Rinascimento, Quattrocento, naturalismo.

Résumé. À partir de la Renaissance, la sculpture de terre cuite, comprise comme une opération se suffisant à elle-même et non comme l'étape subsidiaire d'un projet donné, supposait généralement une finition picturale. Ce revêtement ennoblissait la couleur de la matière argileuse en imitant celle du marbre, du bronze, ou plus rarement de l'or, mais elle reproduisait le plus souvent les teintes de la réalité naturelle. Si les polychromies naturalistes trouvaient leur principal emploi dans la sculpture de dévotion, c'est que le réalisme de l'image pouvait susciter chez les fidèles des suggestions émotives et donc une participation plus intense. Mais elles avaient également un rôle essentiel dans l'art du portrait, qui devait fournir la plus fidèle représentation possible du sujet. Les terres cuites peintes « au naturel » présentent une ample variété dans la richesse des couleurs, le choix raffiné des accords chromatiques, l'imitation des textures précieuses. Elles ne se bornent pas à reproduire des motifs décoratifs mais vont jusqu'à simuler la consistance matérielle. Dans le contexte de la sculpture florentine et émilienne (Michele da Firenze, Neri di Bicci, Antonio Begarelli), c'était souvent aux commanditaires qu'il revenait d'indiquer les couleurs appropriées, mais le parfait accord de la forme et des couleurs résultait des choix du sculpteur qui s'en remettait d'ordinaire au peintre pour obtenir d'un emploi savant des techniques du métier le plus haut degré de « naturel ».

Mots-clés. Terre cuite, sculpture, polychromie, Florence, Italie, Renaissance, Quattrocento, naturalisme.

Abstract. From the Renaissance onwards, terracotta sculpture, regarded as a process in its own right and not as a subsidiary stage of a given project, was generally supposed to have a painted finish. This final coat thus ennobled the colour of the clay by imitating that of marble, bronze, or more rarely, gold, but most frequently sought to reproduce realistic natural tones. If naturalistic polychromy was primarily used in devotional sculpture, it was because realistic imagery could arouse emotions among the faithful and therefore encourage more intense worship. But it also played a fundamental role in the art of representation, which was meant to portray the most faithful likeness possible of the subject. Terracottas painted in “real life” colours attested to a wide and rich palette, a refined choice of tonal harmonies and textures imitating precious materials. They did not simply reproduce decorative motifs but went as far as simulating the material substance. In the context of Florentine and Emilia-Romagnan sculpture (Michele da Firenze, Neri di Bicci, Antonio Begarelli), the patrons often indicated the appropriate colours to be used, but the perfect sense of harmony between form and colours resulted from choices made by the sculptor, who generally left it up to the painter to obtain the finest “natural” effect through his skilful use of the techniques of his craft.

Keywords. Terracotta, sculpture, polychromy, Florence, Italy, Renaissance, Quattrocento, naturalism.

Fin dall'inizio del Quattrocento le prime opere in terracotta realizzate a Firenze da Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, pionieri della rinascita di questa tecnica assai diffusa nell'antichità, presentano una policromia che è parte integrante del modellato¹. Nelle immagini devozionali, spesso rappresentazioni della *Madonna col Bambino*, il naturalismo che è alla base del nuovo linguaggio artistico rinascimentale, trova nel colore un complemento indispensabile per avvicinare all'uomo la divinità e creare un coinvolgimento emotivo finalizzato alla diffusione del messaggio spirituale. Ma anche un genere profano come il ritratto ha, nella finitura con colori al naturale, un prezioso alleato per rendere la rappresentazione dell'individuo – che l'Umanesimo pone al centro dell'Universo – quanto più vicina all'originale e tramandarne il ricordo.

Per ottenere sculture e rilievi della massima verosimiglianza molte erano le varianti possibili sul piano delle tecniche e dei materiali, ma la difficoltà di trovare documenti ed opere in condizioni di conservazione tali da poter ancora far apprezzare le originarie finiture pittoriche, molto spesso scomparse o sepolte sotto successive ricoloriture, ha forse scoraggiato dall'intraprendere ricerche su questo argomento.

Nel 1996 il tema del colore associato alla scultura in terracotta veniva affrontato da Paolo Bensi² che forniva un'ampia serie di dati tratti da notizie d'archivio e dai risultati di analisi scientifiche eseguite in occasione di restauri, e in gran parte pubblicati, ma mai messi in relazione tra loro. Da quest'indagine, che offriva un primo quadro e un utilissimo punto di partenza per lavorare su un argomento in precedenza poco studiato, emergeva con chiarezza che le tecniche e i materiali impiegati per dipingere le opere in terracotta erano desunte da altri ambiti artistici, la pittura e la scultura in legno e quella in pietra. Gli esempi portati dal Bensi mostravano che la pittura a tempera e quella ad olio venivano indifferentemente usate

per la terracotta, anche se la tecnica ad olio, più resistente, si prestava meglio per le opere che dovevano essere esposte all'esterno. Alla consuetudine delle pratiche di bottega si sommavano esigenze di carattere più propriamente espressivo – comunicativo, che determinavano il ricorso ad uno o all'altro tipo di tecnica, anche in virtù dell'associazione tra leganti e pigmenti, lacche, foglie metalliche, con cui era possibile ottenere particolari effetti pittorici, di trasparenza, di brillantezza, di naturalezza degli incarnati o di imitazione delle stoffe preziose.

Lasciando da parte le questioni puramente tecniche, riflettere su alcuni aspetti legati agli esiti di naturalismo impliciti nella policromia della terracotta potrebbe forse fornire interessanti spunti di approfondimento: per esempio, quanto incideva la richiesta della committenza sulla scelta dei colori da usare? In che misura lo scultore delegava al pittore la policromia delle sue opere, cioè quella del pittore era solo un'esecuzione materiale?

Per il titolo di questo intervento ho tratto una citazione dal contratto che Antonio Begarelli³ stipulò con i monaci benedettini nel 1553, per una pala in terracotta da collocarsi sull'altare maggiore della chiesa di San Pietro a Modena. Il contratto specificava che le figure principali dovessero essere "colorite de boni colori et ornate secundo il naturale", mentre le figure delle nicchie (S. Giustina e S. Scolastica) e Dio Padre "finti de marmore", cioè dipinti di bianco. L'opera rimase incompiuta (non furono realizzate le statue delle nicchie) e fu sistemata nell'ultima cappella destra della chiesa, per essere poi, nel 1875, adattata a monumento funebre del Begarelli.

In attesa dell'auspicato restauro che avrebbe forse chiarito se l'artista si attenne effettivamente alle indicazioni del contratto, sono state espresse al riguardo opinioni diverse: Giorgio Bonsanti (1992, p. 98) osservando che dalle lacune non si scorgono tracce di policromia, ritiene che Begarelli, nonostante il vincolo del contratto, non abbia aderito alla richiesta dei monaci. Invece Massimo Ferretti⁴ si è

mostrato più incline ad accettare che le parti principali dell'altare fossero state dipinte con colori naturalistici, come era stato richiesto.

Comunque siano andate le cose, ciò che conta dal nostro punto di vista è che la coloritura delle statue sembra essere un punto di grande interesse per la committenza, la quale, dopo aver approvato il progetto dello scultore, riteneva indispensabile specificare che alcune dovevano essere dipinte al naturale, altre a finto marmo, cioè con una particolare finitura bianca opaca limitando il colore a pochi dettagli, come di solito Begarelli usava trattare le sue figure.

Sul ruolo della committenza nella scelta della finitura della scultura fittile altre testimonianze documentarie di cui sono a conoscenza riguardano in prevalenza l'area emiliana e Veneta: sempre a Modena, ma un secolo prima di Begarelli, anche Benedetto Erri e Michele da Firenze, entrambi attivi per il Duomo, ricevono precise indicazioni per dipingere a olio le loro sculture. Le opere che Benedetto Erri si impegna a realizzare per una cappella e che non furono eseguite, dovevano avere un aspetto lucido ("albas et brunitas"), con alcune parti "de azzurro fine de Alemana, de viridi et de laca" e dorate ("de fino auro"). Mentre Michele per l'altare delle statue, una grande pala fittile per l'altare maggiore, era tenuto ad impiegare "azuri alamani optimi, ollei blanche", cioè biacca, olio e azzurrite ed oro. In entrambi i casi, oltre a specificare i colori e i leganti, si insiste anche sulla qualità dei materiali, a garanzia sia della loro durata che del risultato estetico.

Non sappiamo se l'insoddisfazione della corporazione degli orefici a Padova per l'ancona di Sant'Eligio nella chiesa padovana di San Clemente (un frammento è conservato al Museo Civico di Padova), fosse stata provocata da variazioni introdotte da Niccolò Baroncelli, ma certo l'insistenza, nei documenti della controversia, sui materiali che dovevano essere impiegati (biacca, oro ottenuto dalla battitura dei ducati, bisso) fa sospettare che

la scrupolosità nel definire in dettaglio i materiali adombrasse il timore di prevenire eventuali frodi o almeno una consapevole disattenzione da parte degli artisti.

Sempre alla metà del Quattrocento, ma spostandosi a Firenze, troviamo ulteriori testimonianze del ruolo decisionale dei committenti rispetto al tipo di policromia da applicare ad opere a rilievo in una fonte tanto preziosa quanto nota, le *Ricordanze* di Neri di Bicci⁵. Apprendiamo che il 18 agosto 1454 Tommaso di Lorenzo Soderini gli affida una Madonna di gesso per colorire i visi, il mantello con azzurrite, il vestito di broccato cremisi e la base d'oro, come i capelli: "Nostra Donna di gesso grande col fanciullo in collo... e debo colorire i visi e 'l bambino e 'l mantello azzuro di Magna fine e di sotto la Nostra Donna l° brochato chermisi e la basa d'oro fine e'capegli del bambino e di nostra Donna e tutta bene ornata" (p. 18).

Il 6 settembre 1461 Neri riconsegna al merciaio Mariotto Mazi due Madonne di gesso con cornici, precisando di averle colorite secondo la sua richiesta ("le quali m'aveva fatte fare a sua istanza", p. 169).

Se possiamo supporre che i due esemplari di Madonne in gesso appena ricordati fossero prodotti in serie, non sembra di riconoscere le stesse caratteristiche nella terracotta che il 28 luglio 1456 don Antonio, monaco di San Pancrazio, consegna a Neri: "una testa di Santa Chaterina di tera" con la richiesta di dipingere "e'capegli... d'oro fine, el viso colorito e ornato tuto quanto si può bene" (p. 59). Nello stesso documento è ricordato il pagamento a Desiderio da Settignano per "uno ismalto di stucho per porre al petto della sopradetta testa". In altre parti delle *Ricordanze* sono citati rilievi di Desiderio in stucco e in marmo, che Neri era incaricato di decorare, a testimonianza di un rapporto di collaborazione tra i due artisti, ma questa volta è lo scultore a fornire la propria opera al pittore.

In terracotta era pure una "Nostra Donna da chamera di terracotta commessa di legname, la quale ò a fare

a mia ispesa d'oro fine e d'azzurro di Magnia fine e bene ornata", consegnata a Neri di Bicci dall'orafo Piero di Guccio il 25 aprile 1454.

Dunque la lettura delle *Ricordanze* da quest'angolazione ci fornisce qualche spunto sui due argomenti che ho proposto all'attenzione, cioè che peso aveva la committenza nelle scelte della policromia e come era organizzato il lavoro di pittura delle opere in terracotta. Possiamo infatti osservare che, almeno per quanto riguarda l'ambiente fiorentino, era frequente che non gli artisti, ma i proprietari di queste opere – in genere artigiani, religiosi, persone del ceto medio – si rivolgessero al pittore perché le dotasse di un'efficacia naturalistica con opportuni colori e ornamenti, dando indicazioni su quello che doveva essere l'aspetto finale dell'opera. Si trattava il più delle volte di rilievi in serie in gesso e terracotta che venivano acquistati al grezzo nelle botteghe degli scultori e affidati a Neri perché li dipingesse, avendo cura di indicare spesso che dovevano essere coloriti i visi, i capelli, gli abiti, ovviamente al naturale, non senza specificare alcuni dei materiali da usare, cioè in prevalenza "azzurro della Magna", cioè azzurrite, e oro, cioè quelli più costosi con cui anche la terracotta e il gesso risultavano nobilitati e impreziositi.

Sempre il proprietario, in questo caso la Compagnia di San Paolo, si rivolgeva nel 1472 ai pittori Domenico e Davide Ghirlandaio per dipingere "una santa Caterina da Siena di tutto rilievo"⁶.

Diverse modalità per l'approvvigionamento e la commercializzazione di rilievi in gesso sono testimoniate nel raro libro di bottega di Bernardo di Stefano Rosselli che registra ininterrottamente dal 1475 al 1525 l'attività produttiva del pittore⁷. Nella bottega del Rosselli dal 1508 arrivavano in quantità rilievi in gesso da Empoli, da parte di un certo Paschino detto il Rosso. I soggetti erano Madonne di ogni tipo e dimensione, Crocifissi, teste di Cristo e di San Giovanni, teste femminili, teste della "Fonte di Siena", di imperatori e condottieri romani.

Bernardo vendeva poi questi gessi alla propria clientela grezzi o dopo averli dipinti, si suppone a richiesta e con colori indicati dal cliente.

Numerosi esempi documentano quindi (Neri di Bicci, Bernardo di Stefano Rosselli, Botticelli, Ghirlandaio) che la coloritura delle statue era una attività diffusa e aveva uno spazio specifico nelle botteghe di pittura, ma non ritengo che gli scultori, affidandosi agli specialisti, delegassero sempre "in toto" questa fase fondamentale per l'espressività dell'immagine, questo per garantire che il risultato fosse coerente con i valori plastici dell'opera. Ciò avveniva probabilmente per le opere autografe e destinate a una clientela di rango elevato.

Nella difficoltà di trovare testimonianze documentarie su questo aspetto, in qualche caso, grazie al buono stato di conservazione della pittura, l'evidenza rappresentata dalla qualità e dalla ricchezza della policromia, e dalla perfetta consonanza della veste pittorica con la rappresentazione plastica, può convincerci che tale risultato sia frutto di un totale controllo da parte dell'artista di tutte le fasi di lavorazione dell'opera, compresa quella pittorica.

Possiamo prendere come esempio due rilievi notissimi, considerati da Pope Hennessy gli unici autografi in terracotta di Donatello, e conservati rispettivamente al Louvre e al Bode Museum di Berlino⁸.

La *Madonna* di Parigi (inv. RF 353) (articolo di M. Bormand, fig. 1 et 2), conserva gran parte della policromia originale in cui l'oro gioca un ruolo fondamentale: riveste per intero la tenda che fa da sfondo, le maniche della veste della Vergine, i capelli del Bambino, le aureole e il faldistorio; fa da supporto alla trasparenza della lacca rossa nelle fasce che avvolgono il corpo del Bambino ed è applicato a missione per formare il sottile e raffinato decoro del velo della Madonna.

Quale perfetta sintonia sia stata raggiunta tra la policromia e il modellato si può osservare proprio nelle pieghe del velo che avvolge la testa



Fig. 1. Andrea del Verrocchio, *Resurrezione*, terracotta dipinta, Firenze, Museo Nazionale del Bargello. © su concessione del MiBAC. Soprintendenza speciale per il PSAE e per il Polo Museale della città di Firenze. Archivio Fotografico.

della Madonna, copre le sue spalle e protegge anche il Bambino, legando madre e figlio con l'impalpabile leggerezza di una seta indiana. E non possiamo che attribuire questo risultato all'artista stesso che ha creato l'opera.

Un esteso uso dell'oro caratterizza anche la *Madonna* del Museo Bode (articolo di Bormand, fig. 3), purtroppo danneggiata nella seconda guerra mondiale. Le vesti, i capelli, il sontuoso bordo del mantello della Vergine, le aureole degli angeli conferiscono un tono caldo e radioso al rilievo e una speciale importanza alle immagini divine.

La ricchezza dei materiali e la complessità delle tecniche rendono del tutto evidente che siamo in presenza di opere uniche, autografe, eseguite per una committenza "alta", per cui non poteva essere sufficiente una policromia convenzionale dove l'oro era in genere limitato a creare pochi e semplici risalti luminosi e a suggerire con decorazioni la qualità delle stoffe. Era quindi fondamentale che l'opera ricevesse una particolare attenzione nella fase pittorica, secondo

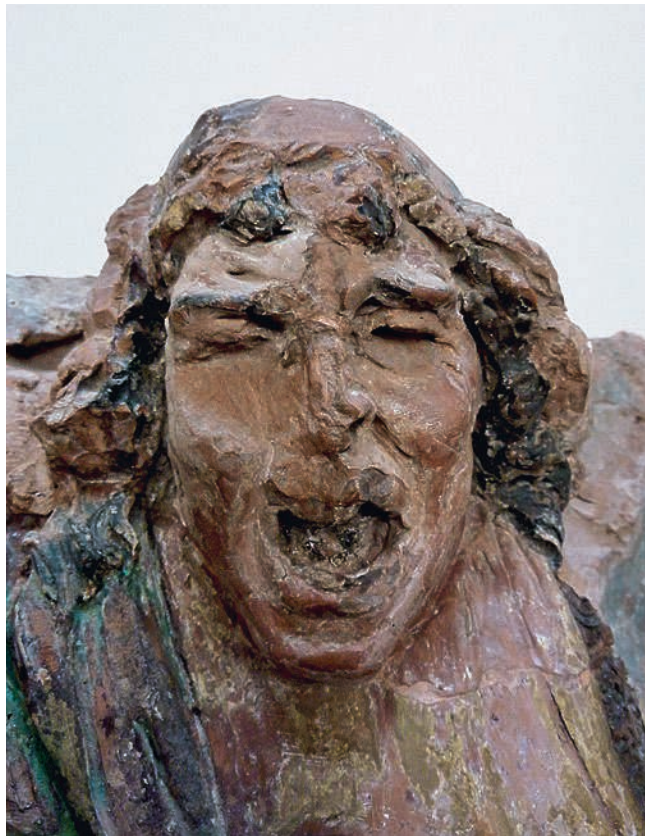


Fig. 2. Andrea del Verrocchio, *Resurrezione* (particolare), terracotta dipinta, Firenze, Museo Nazionale del Bargello. © su concessione del MiBAC, Soprintendenza speciale per il PSAE et per il Polo Museale della città di Firenze



Fig. 3. Niccolò dell'Arca, *Compianto*, terracotta dipinta, Bologna, Santa Maria della Vita. © su concessione del MiBAC – Archivio fotografico Soprintendenza BSAE.

precise indicazioni dello scultore, che recepiva indubbiamente anche le richieste del committente.

Simile è il caso della *Vergine di San Felice* (collezione privata americana)⁹, attribuita pure a Donatello, eccezionale per la complessità degli ornamenti a rilievo e il risalto che questi ricevono dalle decorazioni ottenute con l'oro e i colori, grazie ad un'attenta e sapiente orchestrazione che non possiamo che attribuire all'artista che aveva modellato l'opera.

Un altro esempio di rilievo di alto livello che fa intuire la partecipazione dello scultore alla fase pittorica può essere individuato nella *Madonna col Bambino*, scoperta di recente al Seminario di Fiesole e attribuita a Filippo Brunelleschi¹⁰. L'opera, di cui il restauro ha rivelato la qualità elevatissima del modellato e della policromia, è stata messa in relazione con una committenza medicea, forse proprio da parte di Giovanni di Bicci de' Medici, padre di Cosimo il Vecchio, che al Brunelleschi commissionò la Sagrestia Vecchia e la ristrutturazione della Basilica laurenziana. Gli inventari ricordano nel 1418 nella camera da letto di Giovanni di Bicci "una figura di Nostra Donna piccola di terra cotta"¹¹. Sebbene si tratti solo di un'ipotesi, cautamente avanzata da Laura Speranza, due indizi che vanno in questa direzione sono il motivo dei bolli d'oro sulla veste del Bambino, che deriva dallo stemma dell'arte del Cambio, di cui Giovanni aveva rivestito più volte la carica di Priore, e la scappellatura degli stemmi alla base dell'opera. Quest'ultima può essere messa in rapporto con il saccheggio dei beni dei Medici dopo la cacciata di Piero nel 1494 e con la necessità di cancellare memoria della provenienza di questa bellissima terracotta.

La Madonna di Fiesole è realizzata per modellazione diretta, cioè senza l'uso di una forma, il che fa supporre che sia il prototipo di una lunga serie di riproduzioni di cui esistono tuttora numerosi esemplari. È completata da una policromia ricca e complessa che fa largo uso dell'oro, nel mantello della Vergine, nei capelli, nelle decora-

zioni delle stoffe con graffito e punzonature, e ricerca effetti particolari come il cangiamento della veste viola della Madonna, ottenuto sovrapponendo una stesura di lacca rossa sulla foglia d'argento. Anche in questo caso, l'intervento pittorico deve aver fatto parte del progetto dell'autore, indipendentemente dalla sua materiale realizzazione. Infatti forma e colore si integrano perfettamente in un'immagine che si eleva dal piano della bellezza umana a quella divina.

Un caso più problematico per risalire al progetto dello scultore riguardo alla policromia del suo lavoro è il rilievo della *Resurrezione* del Verrocchio, proveniente dalla Villa di Careggi. Quest'opera, purtroppo in condizioni molto frammentarie e con una policromia mal conservata, presenta infatti colori di una qualità non all'altezza del rilievo, al punto da far pensare che fossero da attribuire ad interventi successivi. Tuttavia, le indagini eseguite in occasione di un recente restauro hanno mostrato che i pigmenti usati sono tutti compatibili con le tecniche pittoriche in uso nel Quattrocento e le osservazioni fatte dai restauratori non hanno portato ad individuare strati di colore più antico di quello in vista.

Se da Verrocchio, che era anche orafo e pittore, ci saremmo aspettati una scelta di colori più raffinata, in linea con l'opera che costituiva il precedente a cui l'artista aveva guardato nel realizzare il rilievo, cioè la *Resurrezione* in terracotta smaltata, modellata da Luca della Robbia per il Duomo fiorentino (1441-44), c'è una possibilità che sia stato un fattore esterno, a condizionare la scelta di questo tipo di policromia: nel catalogo della mostra "Firenze e gli antichi Paesi Bassi", allestita nel 2008 alla Galleria Palatina di Firenze, Michael Rohlmann¹², formula l'ipotesi che la *Resurrezione* fosse collocata nella cappella della villa di Careggi al di sopra della tavola del *Compianto* di Rogier van der Weyden (c. 1450, Firenze Uffizi), basandosi su un'interpretazione dell'inventario della villa di Careggi del 1482, che associa il dipinto

fiammingo ad una "pictura della Resurrezione", in cui potrebbe essere riconosciuta la terracotta del Verrocchio, scambiata dall'estensore dell'inventario per un dipinto.

La contiguità del rilievo con la pittura avrebbe in questo caso richiesto che la scena da collocare al di sopra della tavola del *Compianto* venisse resa più chiaramente visibile nelle sue componenti didascaliche da una policromia che esaltasse l'aspetto di visione naturalistica, con efficacia non inferiore a quella della tavola fiamminga posta sull'altare.

D'altra parte non possiamo fare a meno di osservare come l'espressività delle figure della *Resurrezione*, (fig. 1 e 2) in cui da più parti si è sottolineato un rapporto con Leonardo, si rafforzi grazie alla vivida policromia che dà risalto alle varie attitudini.

Tornando sul ruolo dei pittori nel dipingere la scultura fittile, elementi utili ci vengono dai gruppi plastici, soprattutto rappresentazioni del *Compianto* sul Cristo morto, prodotti in Emilia Romagna tra Quattro e Cinquecento, nell'ambito di una rinnovata spiritualità favorita dagli ordini monastici, soprattutto i francescani. Tanto nel *Compianto* di Niccolò dell'Arca in Santa Maria della Vita (c. 1463) a Bologna (fig. 3), quanto in quello di Vincenzo Onofri in San Petronio¹³ (fig. 4) i restauri e le analisi hanno rivelato una tecnica pittorica ad olio con una gamma raffinata di colori e l'uso di velature a lacca su lamina d'oro, che suggeriscono l'intervento di botteghe pittoriche. In quest'ultimo gruppo, dove la policromia originale è stata ampiamente recuperata, appare particolarmente evidente l'affinità, soprattutto sul piano delle innovazioni tecniche e degli effetti che attraverso la tecnica vengono ricercati, con le opere dei pittori che lavoravano per la corte dei Bentivoglio, in particolare Lorenzo Costa.

Proprio il confronto della Maddalena di Onofri (fig. 5) ancora così ricca di colore con una Maddalena di Guido Mazzoni che ne è invece stata privata, può servire più di qualsiasi ragionamento a dimostrare come la policromo-



Fig. 4. Vincenzo Onofri, *Compianto*, terracotta dipinta, prima del restauro, Bologna, San Petronio.
© su concessione del MiBAC – Archivio fotografico Soprintendenza BSAE.

mia infondesse una sorta di soffio vitale per la scultura in terracotta.

Il rapporto tra scultori e pittori in relazione alla policromia della terracotta poteva essere limitato a commissioni importanti e ad opere complesse in cui la qualità della pittura doveva contribuire alla mimesi esaltando nella maniera più veridica la qualità materica delle stoffe e delle carni. Tanto è vero che in altre opere caratterizzate da un naturalismo più composto e pacato, come il *San Domenico* di Niccolò dell'Arca, non si è osservata la stessa tecnica a velature riscontrata nel *Compianto* dello stesso artista né un'analoga ricerca di finezze cromatiche, ma un unico strato di colore ottenuto per mescolanza.

Tra le opere di Guido Mazzoni, il *Ritratto di fanciullo* di Windsor Castle¹⁴ è l'unica opera su abbiamo importanti

informazioni sulla policromia. Dalla pubblicazione del rapporto di John Larson (Bensi, p. 40 e Larson 1989 in B.) si apprende che la tecnica pittorica mostra precise corrispondenze con la pittura coeva attraverso l'impiego di tecniche differenziate per l'incarnato e per le stoffe dell'abito. Mentre queste sono dipinte ad olio, il volto è dipinto con una tempera ad uovo con aggiunta di poco olio in cui sono mescolati biacca, cinabro ed oca. E grazie a questa attenzione il volto infantile acquista davvero la consistenza, il calore e la freschezza della carne.

L'uso di foglie di stagno e oro, lavorate con incisioni per ottenere una consistenza materica simile a quella dei preziosi tessuti formati dall'intreccio di filati d'oro e d'argento, abbinata a lacche che del metallo lasciano trasparire la luminosità, si spinge nella

terracotta inglese fino a livelli di sperimentazione (ad esempio l'uso di polvere di bronzo mescolata con Resinato di rame che non trova riscontri nella prassi pittorica) che sono in sintonia con la ricerca mazzoniana di mimesi esasperata della realtà condotta attraverso la rappresentazione plastica di dettagli anatomici e del costume. Anche in un'altra scultura del Mazzoni, la *Madonna* della Pieve di Guastalla, recentemente esposta alla mostra di Modena del 2009¹⁵, è possibile osservare simili effetti pittorici di trasparenza e di brillantezza che intendono restituire l'aspetto della materia serica dei tessuti. Ma su quest'opera non è noto che siano state fatte indagini.

Termino citando un caso documentato di intervento su opere in terracotta di un pittore: il *Compianto* di



Fig. 5. Vincenzo Onofri, *Maddalena*, terracotta dipinta, Bologna, San Petronio.
© su concessione del MiBAC – Archivio fotografico Soprintendenza BSAE.

Agostino de' Fondulis nel sacello di San Satiro a Milano¹⁶. L'opera, allogata all'artista nel 1483, fu dipinta solo molti anni dopo, nel 1491 dal pittore Antonio de' Raimondi, lo stesso che realizzò la decorazione pittorica del sacello.

Dipinte con colori a tempera mescolati con biacca e velature in lacca, ornate nelle vesti con dorature a foglia, le statue del Compianto milanese risultano ulteriormente arricchite da decorazioni a rilievo realizzate a stampo con la tecnica della pastiglia e poi applicate e dorate.

In questo caso possiamo osservare come la fase pittorica, per motivi che non conosciamo, sia stata completamente scissa dalla realizzazione dell'opera e rimandata nel tempo, per cui si presume che lo scultore non abbia avuto nessun ruolo nelle scelte relative. Questa dinamica ha prodotto, a mio avviso, un certo squilibrio nel risultato finale dove ad un modellato segnato da una forte espressività anatomica e da una stilizzazione formale si sovrappone una ricchezza di colori e di effetti naturalistici non del tutto adeguata al carattere delle sculture.

Gli esempi che ho citato non consentono di trarre delle conclusioni, ma mostrano credo a sufficienza che un'indagine sistematica potrebbe allargare l'orizzonte delle conoscenze sulla policromia della scultura e sulle sue implicazioni.

Notes

1. Sur l'origine de la terre cuite dans le XV^e siècle, voir Bellosi, 1975 ; Gentilini, 1980 ; cat. exp. Impruneta, 2009.

2. Bensi, 1996.

3. Sur Antonio Begarelli, voir Bonsanti, 1992, et Roversi, 2009.

4. Ferretti, 1992, p. 42, n° 97.

5. Santi, 1976; Gentilini, 2007.

6. Pons, 1992, p. 258.

7. Guidotti, 1986, p. 547.

8. Voir sur ces œuvres Pope-Hennessy, 1993 ; Bormand, 2008.

9. Darr, A. P., 1985 et notice "The San Felice Madonna", 2008.

10. Speranza, Moradei, 2008 ; Andreoni, Kumar, Moradei, Speranza, 2011, et Bellosi, 2011.

11. Lydecker, 1989, pp. 61-62.

12. Cat. expo. Firenze, 2008, n° 4, pp. 94-97.

13. D'Amico, 1989.

14. Larson, 1989, et Bensi, 1996, p. 40.

15. Mazza, 2009 ; Ferretti, 1996 ;

Daolio, 1998, et Lugli, 1990.

16. Voir Bandera, 1997, pp. 49-63.