

*La Madonna in trono* di Gentile da Fabriano  
nel Duomo di Orvieto:  
«...nel dipignere aveva avuto la mano simile al nome»

*Giovanna Martellotti*



*Data del restauro: 1984-1985, 1988-1989*

*Direzione dei lavori: Giusi Testa (SBAAAS Umbria)*

*Restauro: CBC, Roma*

*Indagini diagnostiche: Maurizio Coladonato, Fabio Talarico, Giuseppina Vigliano (ICR); AB2 Art, Roma; E.DI.TECH., Firenze; Rodolfo Fiorenza, Roma*

Volume II, Figura 1,  
pagina 163

Volume II, Figura 2,  
pagina 164

Volume II, Figura 3,  
pagina 164

Andati perduti i suoi affreschi più lodati, da quelli veneziani della Sala del Maggior Consiglio a quelli della cappella del Broletto a Brescia, a quelli lateranensi, il piccolo dipinto della Cattedrale di Orvieto rimane testimonianza fondamentale dei modi e della tecnica esecutiva su muro di Gentile da Fabriano, insieme alle decorazioni di palazzo Trinci, recentemente acquisite al maestro fabrianese<sup>1</sup>.

Sulla cortina in tufi della parete sinistra del Duomo, abbastanza fittamente spicchettata per favorire l'adesione della malta, è steso uno strato di arriccio di circa un centimetro su cui è stata tracciata la sinopia: nella mancanza di intonaco in basso a destra, si apprezzano sei tracce orizzontali di battitura del filo, intriso nella terra rossa, che segnano le modanature della base marmorea<sup>2</sup>. L'intonaco è poi steso in sei giornate: le prime due simmetriche contengono la grande cornice marmorea, modanata e arricchita da una fascia a cosmatesco, con un breve strombo cassettonato che si conclude in una ghiera intagliata a fiori rampanti<sup>3</sup>; l'ultima giornata in basso reca una cornice modanata orizzontale: la mutilazione della parte sinistra dell'affresco e la mancanza dell'angolo sulla destra non consentono una ricostruzione attendibile dell'apparato di cornice, ma certo il diverso sviluppo delle modanature marmoree alla base fa pensare ad una mensola aggettante, su cui si erge il suppedaneo del trono, piuttosto che ad un elemento continuo con l'incorniciatura laterale. Tre sole giornate contengono la figurazione; sono anzi convinta che il progetto prevedesse in origine due sole porzioni di intonaco e che la quinta giornata, in cui è dipinta la parte destra della balaustra, debba considerarsi una sorta di correzione<sup>4</sup>.

Tutto il disegno è costruito direttamente, senza mezzi di trasposizione meccanica, fatta forse eccezione per alcuni motivi decorativi delle stoffe dorate. Le linee delle modanature di cornice sono costruite con incisioni a compasso fino all'imposta dell'arco acuto, con i fili battuti nei piedritti e per una delle orizzontali della base. Una incisione a mano libera, al colmo del piedritto sulla destra, traccia il profilo di toro, listello, gola e tondino, così da guidare esattamente gli effetti di chiaroscuro nel campire la modanatura. In modo analogo è costruita l'architettura interna dell'ancona: il filo battuto segna lo spi-

<sup>1</sup> Cfr. G. BENAZZI, *I cicli pittorici del tempo di Ugolino e Corrado Trinci* e P. FELICETTI, *Il restauro degli affreschi*, in *Il palazzo Trinci di Foligno*, a cura di G. Benazzi e F.F. Mancini, Ponte San Giovanni 2001, pp. 459-494 e pp. 565-594. Per le notizie relative al dipinto di Orvieto e al suo restauro, cfr. G. TESTA, M.G. CHILOSI, G. MARTELOTTI, *Gentile da Fabriano. Madonna in trono col Bambino. Cattedrale di S. Maria Assunta, Orvieto (TR)*, in *Materiali e tecniche nella pittura murale del quattrocento. Storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca*, vol. 2, *Inchiesta sui dipinti murali del XV secolo in Italia sotto il profilo delle indagini conoscitive in occasione di restauri (1975-2000). Schede analitiche*, a cura di M. Cardinali, B. Fabjan, A. Robino Rizzet, C. Seccaroni, Roma 2001, parte I, pp. 115-120.

<sup>2</sup> I tufi che soggiacciono all'affresco di Gentile sono gli unici, in quel tratto di parete, non sostituiti nel restauro del Duomo condotto tra il 1877 e il 1889 sotto la direzione di Paolo Zampi e Luigi Fumi. Per le complesse vicende conservative del dipinto, quali ricostruibili dal confronto tra dati documentari e tracce sull'opera, si veda la scheda già citata.

<sup>3</sup> Quest'ultima ghiera è in realtà dipinta nella giornata 3 insieme alle figure e al fondo.

<sup>4</sup> Sulla sinistra infatti non vi è cesura tra il manto della Vergine e la balaustra di fondo, inoltre anche se in modo marginale la giornata 5 si sovrappone alla 4 con un andamento anomalo dal basso verso l'alto; un simile percorso non è mai progettato, perché mette a rischio quanto già dipinto, ma è spesso frutto della sostituzione di parte di una giornata più grande, che non si è riusciti a condurre a termine, con una nuova stesura di malta. È chiaro altresì che la giornata numerata come 5 potrebbe anche essere l'ultima, eseguita a correzione dopo il completamento della base.

Gentile da Fabriano, *Madonna in trono* (dopo il restauro, 1991)



Volume II, Tavole II-III-IV-V, pagine 168-169-170-171

Volume II, Figura 4, pagine 165

Volume II, Tavola VI, pagine 172

golo della balaustra lignea e due orizzontali dei gradini; gli elementi sono poi costruiti con l'aiuto della riga<sup>5</sup>. Incisioni più sottili a riga e a compasso delineano le monofore cieche della balaustra e gli elementi decorativi dei gradini. Le figure sono disegnate direttamente a pennello, con un pigmento nero nella terza giornata, con uno rosso più acquerellato nella quarta<sup>6</sup>.

Di tutt'altra natura sono le profonde incisioni a mano libera che delimitano le zone da dorare; con il loro bordo accidentato e scabro, le possiamo immaginare eseguite con una punta, quando l'intonaco aveva già assunto consistenza e la pittura, se non conclusa, era comunque ad uno stadio avanzato. Queste dovevano essere di guida nella stesura della spessa missione a base di biacca e olio che serviva ad applicare la lamina; e forse il solco aveva anche la funzione di difendere da sbavature e imprecisioni le stesure di colore più importanti<sup>7</sup>. Il margine è inciso anche nell'ultimo gattone dell'arco che non confina con la doratura, ma con la campitura oca della balaustra; si tratta di un errore tipico, che si rileva spesso nelle operazioni ripetitive affidate ad un aiuto che esegue senza troppo pensare. Di natura ancora diversa sono le sottilissime incisioni che costruiscono il cosmatesco nella fascia piana della cornice: queste sembrano incidere la lamina di stagno che funge da base al decoro, dividendola in tre fasce parallele e costruendo i moduli ripetitivi con rombi incrociati, in cui si iscrivono tessere quadrangolari dorate e tessere triangolari campite di bianco, nero e rosso. La pittura è condotta secondo una precisa progettazione di quanto deve essere compiuto a fresco e quanto invece è demandato all'esecuzione a secco; l'ampiezza delle finiture a secco spiega in parte l'estensione notevole delle giornate nella zona figurata. Sono dipinte a fresco tutte le cornici, in toni sfumati dal bianco al grigio<sup>8</sup>; nella terza giornata sono condotti a buon fresco, dopo l'esecuzione del disegno preparatorio, i fiori dell'arco, gli incarnati della Vergine e del Bambino, il velo bianco della Vergine, la campitura di base a lapislazzuli e i risvolti verdi del manto fino alle ginocchia, la vestina gialla del Bambino. Inoltre mi sembra probabile che tutte le zone da dorare fossero sia pur sommariamente campite con un colore aranciato che, imitando il tono dorato previsto, fosse di aiuto nel dipingere i delicati trapassi tonali delle carni e dei panneggi<sup>9</sup>.

Nella giornata successiva il pittore prevedeva di dipingere a fresco il manto della Vergine dalle ginocchia in giù, i tre gradini del trono e tutta la scatola prospettica della balaustra; su questa poi tratteggiare, con bianco sangiovanni appena miscelato con terre brune, le due evanescenti figure angeliche. Non stupisce che abbia deciso di inserire una quin-

<sup>5</sup> Non si può escludere che in qualche caso l'incisione con la riga, ripassando la battitura per rendere più evidente la linea, ne abbia cancellato la traccia. Nel dipinto infatti le battiture si apprezzano unicamente a luce radente e mai per schizzi di terra rossa.

<sup>6</sup> Se l'uso di pigmenti diversi per il disegno preparatorio è abbastanza diffuso e forse almeno in parte casuale, per il dipinto in questione si può asserire con certezza che il nero è funzionale per trasparenza nel trattamento degli incarnati, che sono oggetto principale nella giornata superiore e assenti invece nella successiva.

<sup>7</sup> Questo potrebbe spiegare alcune interruzioni e mancanze dell'incisione stessa: l'incarnato del braccio e della testa del Bambino, ma non la spalla con la vestina gialla; solo la parte interna, verso la campitura a lapislazzuli del manto, dei laterali del trono.

<sup>8</sup> Non sappiamo ovviamente, viste le mutilazioni del bordo, se il dipinto si concludeva semplicemente con l'ultima modanatura piana della cornice o se questa era arricchita da ulteriori elementi decorativi; né possiamo essere certi del limite inferiore dell'affresco, così che le misure ipotetiche (cm 265 x 212) suggerite dal sottolivello, devono considerarsi semplicemente indicative.

<sup>9</sup> La campitura aranciata, visibile in qualche punto per caduta della doratura e apprezzabile in alcuni frammenti della sezione stratigrafica, è stata sempre interpretata come una semplice collatura dell'intonaco già secco, eseguita in preparazione della stesura della missione oleosa. Tuttavia ragionando mi sono convinta che un intonaco lasciato bianco sarebbe stato fastidioso e in qualche modo fuorviante nel dipingere il resto, allo stesso modo in cui le stuccature troppo bianche falsano il ritocco nelle zone vicine.

Volume II, Figura 5,  
pagina 165

Volume II, Tavola V,  
pagina 171

Volume II, Tavola I,  
pagina 167

Volume II, Figura 6,  
pagina 165

Volume II, Figura 3,  
pagina 164

ta giornata, per poter lavorare a buon fresco la parte destra della balaustra e l'unico angelo conservatosi. Il ricercato effetto di trasparenza della figura angelica è molto simile a quello ottenuto dall'artista, lavorando su tavola, nella *Madonna con il Bambino* conservata a Velletri<sup>10</sup>.

Erano invece a secco, e sono ora quasi totalmente perdute, la campitura in cinabro della veste rossa del Bambino, forse arricchita con lacche, e la stesura finale in lapislazzuli del manto della Vergine<sup>11</sup>. I risvolti verdi del manto, abbastanza ben conservati nella giornata superiore, sono invece perduti in quella seguente e lasciano in vista i toni rossi del disegno preparatorio: quanto questo possa farsi risalire ad una conduzione propriamente a secco, o più semplicemente ad una stesura avvenuta quando la presa della calce era già troppo avanzata per garantire una perfetta carbonatazione, è impossibile dirlo.

L'ultima e più complessa operazione da condurre a secco era la doratura; solo le minute decorazioni del velo bianco e dei risvolti verdi del manto della Vergine sono eseguite semplicemente a foglia d'oro applicata a missione<sup>12</sup>. Tutte le altre dorature prevedono una stratigrafia complessa: una collatura dell'intonaco, forse già colorito in arancio; una spessa missione a base principalmente di olio e biacca con pigmenti rosso arancio; una lamina di stagno; una foglia d'oro applicata a sua volta con una missione più sottile e trasparente. Sono dorati con questa tecnica: il fondo comprese le aureole; l'abito della Vergine e le bordure dei manti; il cuscino e i laterali del trono. Una lamina di stagno, come già descritto, è poi usata come base per il cosmatesco della cornice. Basandoci sulle descrizioni di Cennino, dobbiamo immaginare delle lamine di stagno, dorate fuori opera, tagliate con un coltellino della forma voluta, applicate sulla missione appiccicosa, battute bene con le mani, ritagliando eventualmente con il coltellino il sovrappiù di stagno<sup>13</sup>.

Data la complessità delle parti così dorate, si deve probabilmente immaginare l'esecuzione di sagome in carta, come metodo di riporto delle forme dal muro alla lamina di stagno da tagliare. Nel fondo sopra la balaustra, la luce radente evidenzia cinque segni che dividono lo spazio in sei settori: mi sembra probabile che corrispondano a sei porzioni giustapposte di stagno dorato<sup>14</sup>. Immagino invece che tutta la fitta e complessa decorazione

<sup>10</sup> Analogamente doveva essere l'effetto delle due figure angeliche anche nella perduta *Madonna dei Notai*, dipinta tra il 1425 e il 1426, proprio contemporaneamente all'affresco orvietano. La descrizione contenuta nelle *Storie senesi* del Tizio: «[...] sono dipinti due Angeli con un colore così trasparente e tenue e con una linea di contorno così delicata in giallo di Siena, che se qualcuno non osservasse con acutissimo sguardo anche le cose apertamente rappresentate, non potrebbe afferrarli» fa pensare che il tema della "trasparenza" sia stato oggetto di particolare studio negli ultimi anni dell'artista (cfr. *L'opera completa di Gentile da Fabriano*, a cura di E. Micheletti, "Classici dell'Arte Rizzoli", n. 86, Milano 1976, p. 12).

<sup>11</sup> La perfezione del chiaroscuro e la grazia preziosa del panneggio azzurro, condotto a fresco con lapislazzuli e bianco sangiovanni, ci propone ancora una volta l'interrogativo sull'effetto originario delle campiture finali a secco, se cioè ricoprivano totalmente la prima stesura o si limitassero a rafforzarne le ombre, troppo chiare per la scarsa coprenza del lapislazzuli a fresco, e quanto esse fossero più trasparenti e brillanti di quanto oggi ci appaiono.

<sup>12</sup> Le decorazioni dorate a missione della vestina gialla del Bambino, piuttosto grossolane e con diversa lucentezza, potrebbero non essere originali. La sezione stratigrafica eseguita sul risvolto in alto a sinistra (Volume II, Tavola I) rivela sull'intonaco una traccia del pigmento nero del disegno preparatorio, uno strato verde chiaro con dispersi pigmenti azzurri, uno strato giallo trasparente di missione, la foglia d'oro, una ridipintura verde chiaro.

<sup>13</sup> Cfr. C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza 1982, pp. 103-108. Nei capitoli XCV-CI si tratta variamente dello "stagno mettuto d'oro fine". L'autore sottolinea il risparmio d'oro, con questa tecnica, rispetto all'uso diretto della foglia d'oro a missione (*ibidem*, p. 107); certo dorando lo stagno più comodamente fuori opera si doveva avere un minore spreco di foglia e i frammenti di stagno avanzati si potevano sempre riutilizzare (*ibidem*, p. 108).

<sup>14</sup> Il dato corrisponderebbe abbastanza esattamente all'ampiezza cui fa riferimento Cennini per l'asse di legno usata per lavorare e poi per applicare lo stagno, «di noce o di pero o di susino, sottile non troppo, per ogni parte quadra, siccome è un foglio reale» (*ibidem*, p. 104).

Volume II, Figura 7,  
pagina 165

Volume II, Figura 8,  
pagina 166

Volume II, Tavola VII,  
pagina 173

Volume II, Figura 9,  
pagina 166

dell'oro sia eseguita dopo la messa in opera, comprimendo e incidendo direttamente lo stagno con punte acuminate, bulini e punzoni a rosetta. Fanno forse eccezione alcune incisioni semisferiche, come quelle della decorazione del cuscino, la cui profondità mi fa pensare che fossero operate già sull'intonaco ancora umido, prima dell'applicazione dello stagno<sup>15</sup>. La ricchezza delle decorazioni rimanda a dipinti su tavola, in cui Gentile ottiene effetti analoghi, basati sul diverso indice di rifrazione dell'oro brunito e di quello più o meno fittamente inciso e lavorato<sup>16</sup>: sono così ottenute le aureole, incise a compasso e punzionate a rosette, quella della Vergine con la scritta AVE MARIA GRATIA PLENA, e i raggi che se ne dipartono; i bordi dei manti ricamati ad imitazione di lettere; l'abito della Vergine decorato con una rosetta a sei petali, foglie e nodi; i laterali del trono con una decorazione composta da una rosetta, tre foglie contenute in un motivo a goccia e tre melograne raggruppate a triangolo<sup>17</sup>. Sul fondo ai lati della Vergine sono incisi due angeli adoranti, che dovevano raggiungere un raffinato effetto di "appena percepibile" analogo, anche se ottenuto in modo diversissimo, a quello dei due angeli dipinti in trasparenza ai lati del trono. Oggi, perduta la foglia d'oro e scoperto il nero dello stagno alterato nelle parti più lisce, vediamo dorato quasi esclusivamente il tratteggio inciso e le parti più fortemente compresse e scavate<sup>18</sup>, con un eccessivo effetto chiaroscurale, quasi al negativo; e non riusciamo ad immaginare appieno il prezioso rapporto di più e meno specchiante, di lucido-opaco, quasi la granitura di una oreficeria, che costruiva le eteree figure. Ma certo l'affascinante preziosismo delle decorazioni "in secco" non deve farci dimenticare la straordinaria sicurezza con cui sono condotte le parti a fresco, né l'importante apertura verso un rigoroso impianto prospettico, con il suppedaneo che emerge dall'ogiva e che nega la prima impressione che si ha del dipinto, quello cioè di un'ancona lignea inserita in una cornice marmorea. Poco più di venti anni dopo l'Angelico, dipingendo nelle volte della cappella di San Brizio, utilizza lo stagno dorato, fittamente inciso di raggi, per le aureole degli angeli e per il grande clipeo del *Cristo Giudice*<sup>19</sup>. Quando la superficie è illuminata dal sole del finestrone, il contrasto tra questa doratura che sminuzza la luce e quella piana del fondo al colmo della vela, che la riflette omogeneamente, è particolarmente apprezzabile. Niente di simile nella seconda vela, quella dei *Profeti*, dorata forse quando il maestro aveva già abbandonato Orvieto, con le aureole distinte dal fondo da un semplice tratto nero a pennello.

<sup>15</sup> Il dato corrisponderebbe a quanto descritto da Cennini nel capitolo *CI Come del detto stagno mettuto d'oro fine, puoi fare le diademe de' Santi in muro*: i raggi delle aureole vi risulterebbero incisi con un punteruolo sull'intonaco; «Poi in secco ungi la diadema di vernice, mettili il tuo stagno dorato, o ver mettudo d'oro fine; mettilo sopra la detta vernice, battilo bene con la palma della mano, e vedrai i segni che facesti coll'agugella» (*ibidem*, p. 108).

<sup>16</sup> Lo stato di conservazione dell'affresco non consente di escludere, né ovviamente di provare, l'uso di mecche, lacche o altri colori per arricchire ulteriormente o meglio definire le diverse zone, come è in genere nei dipinti su tavola di Gentile.

<sup>17</sup> Le stoffe imitate nel dipinto sono state studiate dalla restauratrice di tessuti Lucilla De Angelis. La perfetta geometria delle decorazioni, in particolare nei laterali del trono, le faceva ipotizzare l'uso di sagome o stampini per tracciare i contorni degli elementi, poi incisi a mano libera all'interno.

<sup>18</sup> Spesso anche nelle tavole l'oro dei fondi si conserva assai più compatto e lucente nelle depressioni della decorazione, sia perché più tenacemente inglobato per effetto della compressione negli strati preparatori, sia perché più protetto dall'abrasione, intenzionale o meno, della superficie.

<sup>19</sup> Il confronto tra le due sezioni della doratura, di Gentile e dell'Angelico, mi porta tuttavia ad ipotizzare un procedimento diverso nei due cantieri: nel primo caso (Volume II, figura 6, pagina 25) la foglia d'oro sembra a diretto contatto con lo stagno e ne segue le deformazioni dovute alla pressione di una punta; nel secondo invece la missione più corposa esistente tra stagno e oro riempie le cavità delle incisioni. Se ne potrebbe dedurre che il doratore, nel cantiere di Beato Angelico, ha applicato la foglia d'oro sullo stagno già messo in opera e lavorato a raggi, ammorbidendo l'effetto visivo delle incisioni (Volume II, figura 9, pagina 31). Per il cantiere del Beato Angelico ad Orvieto, si confronti in questo stesso volume C. BERTORELLO, *Struttura e funzionamento di un cantiere pittorico. Beato Angelico e Luca Signorelli nel Duomo di Orvieto*.

La *Madonna in trono* di Gentile da Fabriano  
nel Duomo di Orvieto.  
«...nel dipignere aveva avuto la mano simile al nome»

*Giovanna Martellotti*



*Data del restauro: 1984-1985, 1988-1989*

*Direzione dei lavori: Giusi Testa (SBAAAS Umbria)*

*Restauro: CBC, Roma*

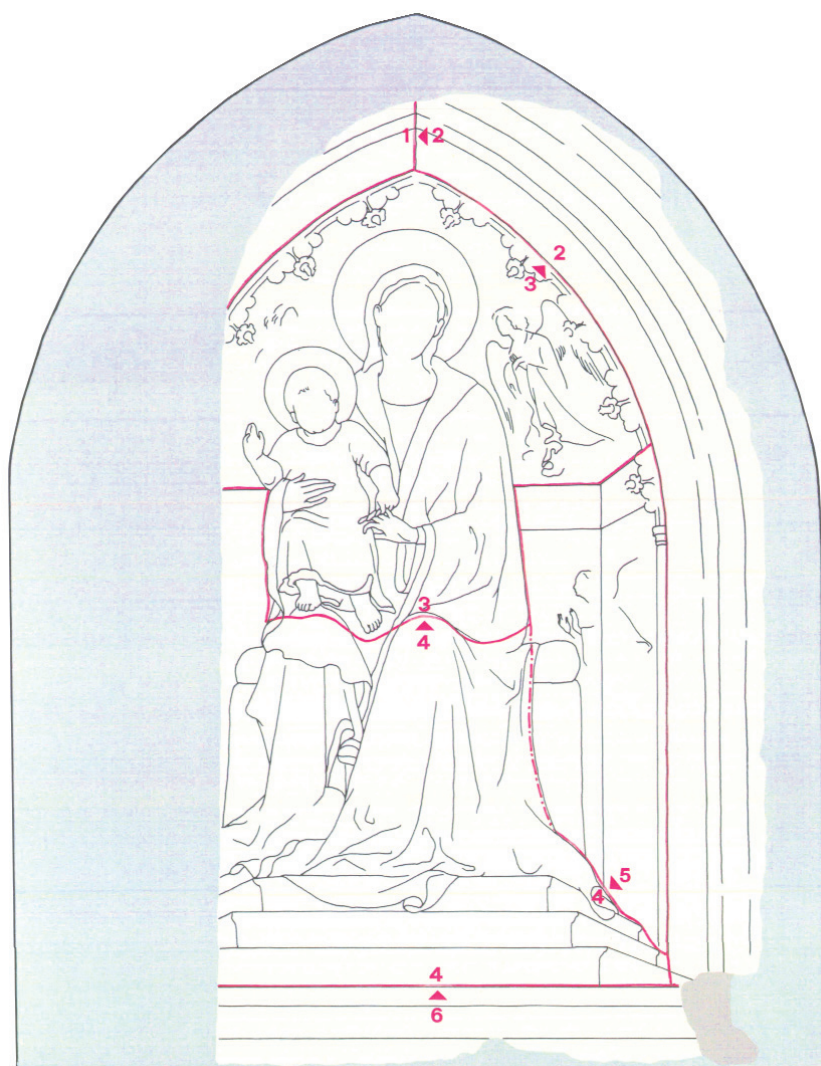
*Indagini diagnostiche: Maurizio Coladonato, Fabio Talarico, Giuseppina Vigliano (ICR); AB2 Art, Roma; E.DI.TECH., Firenze; Rodolfo Fiorenza, Roma*



*Figura 1*  
L'affresco dopo la conclusione  
del restauro, 1991

1





2

Figura 2  
Rilievo delle giornate  
di esecuzione



3

Figura 3  
Rilievo delle tracce disegnative:  
in viola la battitura di filo, in  
verde l'incisione diretta, in blu  
a campitura le fitte incisioni del  
cosmatesco, in giallo le incisioni  
per la doratura, in rosso i  
margini dello stagno dorato

4



6



5



7



*Figura 4*  
Particolare a luce radente del cosmatesco; incisioni a compasso, riga a mano libera

*Figura 5*  
La balaustra a destra del trono particolare.  
La figura evanescente di un angelo, dipinto in bianco sangioanni

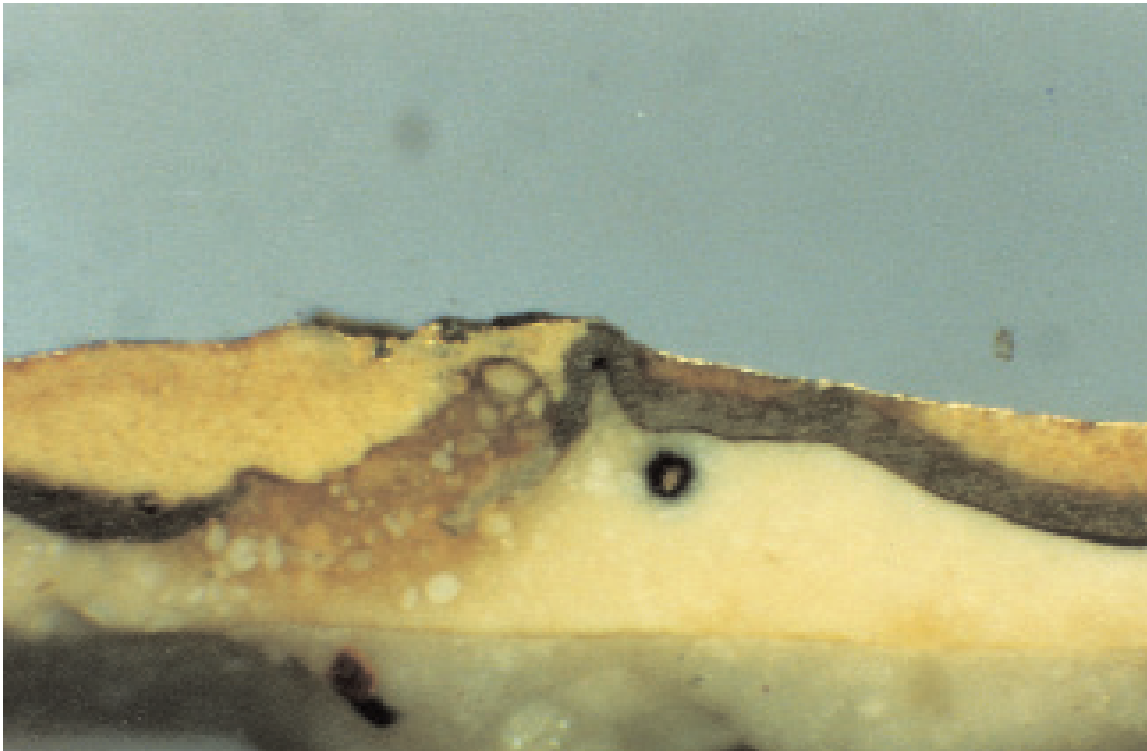
*Figura 6*  
Stratigrafia dal fondo prima della rimozione della ridipintura tardo-manierista: strato di missione bianco strato grigio di stagno alterato, foglia d'oro frammentaria; tre strati di ridipintura rosso-rosati

*Figura 7*  
Cuscino, fotografia in luce radente su sezione lucida. Si evidenziano profonde incisioni semisferiche, probabilmente eseguite sull'intonaco fresco prima della doratura, e sottili incisioni eseguite sulla lamina di stagno dorato

8

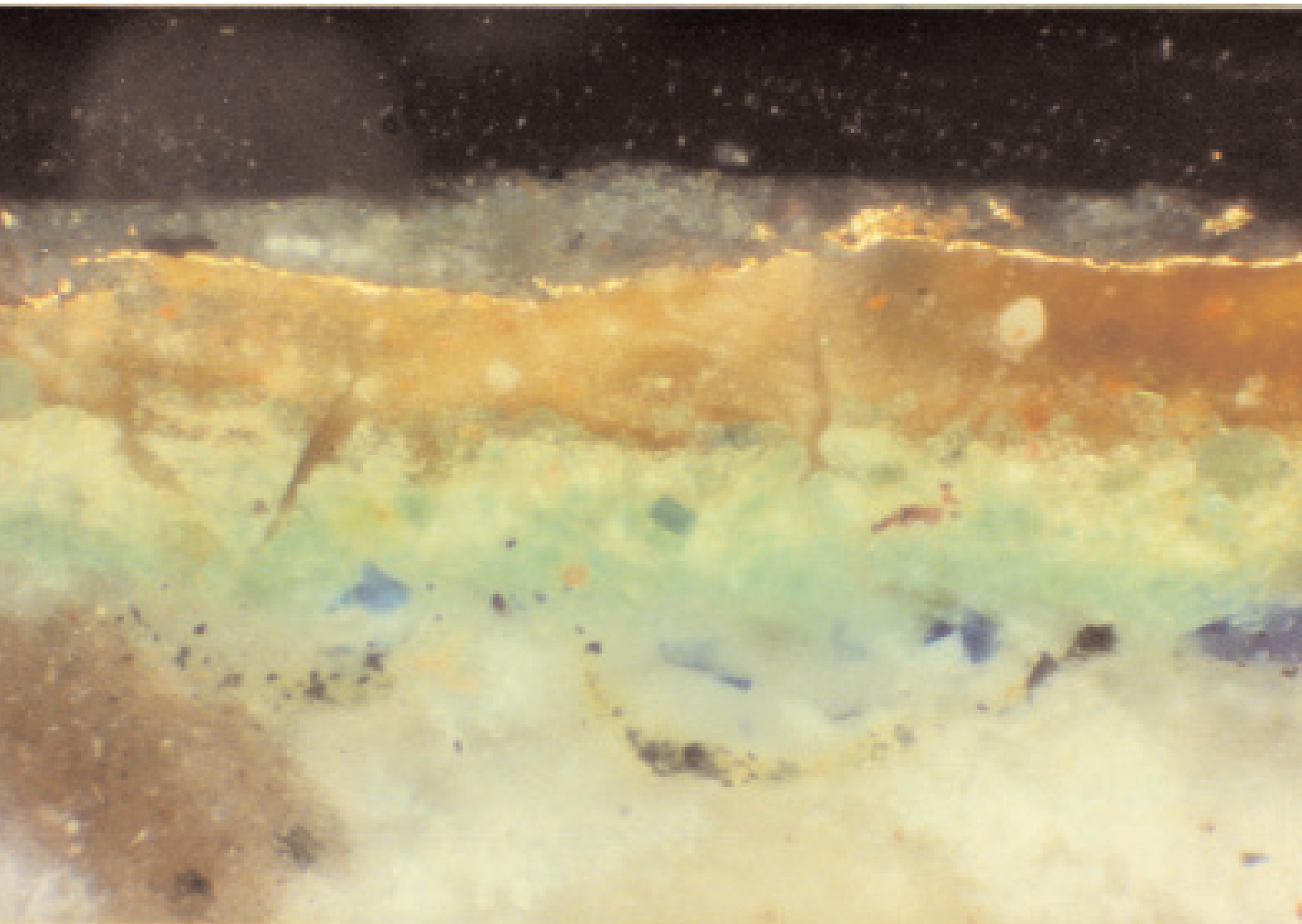


9



*Figura 8*  
Manto della Vergine, macrofotografia e della bordura in stagno dorato e decorato con sottili incisioni

*Figura 9*  
Beato Angelico, *Cristo Giudice* (Orvieto, Duomo), Stratigrafia su sezione lucida dalla doratura di un'aureola intonaco con sottile collatura, missione di colore ambrato; strato grigio di stagno missione giallastra, foglia d'oro



I

**STRATI DI SUPPORTO** - *Tavola I* - Stratigrafia su sezione lucida dal risvolto verde del manto della Vergine, prima della pulitura.

L'intonaco, qui visibile solo nel suo strato più superficiale, si compone di due strati, arriccio e intonaco (rispettivamente con spessori di circa 1 cm e 3 mm), costituiti da calce e sabbia finemente macinata. Il paramento murario del supporto è in tufo finemente spicchettato per favorire l'adesione dell'arriccio; l'intonaco è piuttosto liscio, con giunzioni ben schiacciate e senza cretture evidenti. In questa sezione stratigrafica, al di sopra dell'intonaco, sono presenti una traccia del disegno preparatorio eseguita con pigmenti neri; uno strato di colore verde chiaro con pigmenti azzurri; uno strato giallo trasparente di missione; la foglia d'oro; uno strato di colore verde chiaro di ridipintura

[Preprint, Vol. II, pag. 118]



**TECNICHE DI DISEGNO** - *Tavola II* - Modanatura della cornice, macrofotografia in luce radente.

Tutto il disegno è costruito direttamente, senza mezzi di trasposizione meccanica, fatta forse eccezione per alcuni motivi decorativi delle stoffe dorate. Le linee delle modanature di cornice sono costruite con incisioni a compasso fino all'imposta dell'arco acuto, con i fili battuti nei piedritti. Una incisione a mano libera, al colmo del piedritto sulla destra, traccia il profilo di toro, listello, gola e tondino, così da guidare esattamente gli effetti di chiaroscuro nel campire la modanatura [Atti, Vol. I, pag. 237]



**TECNICHE DI DISEGNO** - *Tavola III* - Sfondo architettonico, macrofotografia degli archi trilobati a destra della Vergine. L'architettura interna dell'ancona è costruita in modo analogo a quello delle modanature: il filo battuto segna lo spigolo della balastra lignea e due orizzontali dei gradini; gli elementi sono poi costruiti con l'aiuto della riga. Incisioni più sottili a riga e a compasso delineano le monofore cieche della balastra e gli elementi decorativi dei gradini [Atti, Vol. I, pag. 239]



**STRATI PITTORICI - Tavola IV** - Mani intrecciate della Madonna e del Bambino, macrofotografia.

Le figure sono disegnate direttamente a pennello. Un pigmento nero è stato utilizzato nella parte superiore delle figure della Madonna e del Bambino (terza giornata): esso traspare attraverso le stesure pittoriche ed è presente negli incarnati e nei risvolti verdi del manto a definire le massime ombre  
[Preprint, Vol. II, pag. 119; Atti, Vol. I, pag. 239]



**TECNICHE DI DISEGNO** - *Tavola V* - Manto della Madonna, macrofotografia del dettaglio sotto al ginocchio destro. Nella metà inferiore delle figure (quarta giornata) il disegno preparatorio è di colore rosso, acquerellato, a definire con linee larghe e veloci i tratti essenziali del manto azzurro e dei risvolti. In questo caso è ben visibile nel risvolto interno della veste, originariamente campito con un pigmento verde di cui restano pochi frammenti [Preprint, Vol. II, pag. 119]





**STRATI PITTORICI** - *Tavola VI* - Testa del Bambino, macrofotografia.

La pittura è condotta secondo una precisa progettazione di quanto deve essere compiuto a fresco e quanto invece è deman-  
dato all'esecuzione a secco. Sono dipinte a fresco tutte le modanature e le decorazioni floreali della cornice ogivale, i gradi-  
ni alla base del trono, la balaustra dietro il trono, gli incarnati (tessuti con pennellate sottili via via più chiare, come ben docu-  
mentato nel volto del Bambino), la veste gialla del Bambino, il velo della Madonna e solo nella parte superiore (terza gior-  
nata) il risvolto verde del manto della Madonna, la campitura azzurra di base del manto con lapislazzuli. A secco, e per lo  
più ridotte a lacerti, la campitura finale del manto della Madonna (lapislazzuli), la veste rossa del Bambino (cinabro e lac-  
che), forse i risvolti verdi del manto nella parte inferiore, le dorature [Preprint, Vol. II, pag. 119]



**DECORAZIONI METALLICHE** - Tavola VII - Angelo a destra della Madonna, fotografia in luce radente.

Le dorature prevedono generalmente una stratigrafia complessa: una collatura dell'intonaco, forse già colorito in arancio; una spessa missione a base principalmente di olio e biacca con pigmenti rosso arancio; una lamina di stagno; una foglia d'oro applicata a sua volta con una missione più sottile e trasparente. Nel caso degli angeli adoranti sul fondo, perduta la foglia d'oro e scoperto il nero dello stagno alterato nelle parti più lisce, vediamo dorato quasi esclusivamente il tratteggio inciso con un eccessivo effetto chiaroscurale, quasi al negativo; e non riusciamo ad immaginare appieno il prezioso rapporto di lucido-opaco, quasi la granitura di una oreficeria, che costruiva le eteree figure: un raffinato effetto di "appena percepibile" analogo, anche se ottenuto in modo diversissimo, a quello dei due angeli dipinti in trasparenza ai lati del trono [Atti, Vol. I, pag. 240-241]