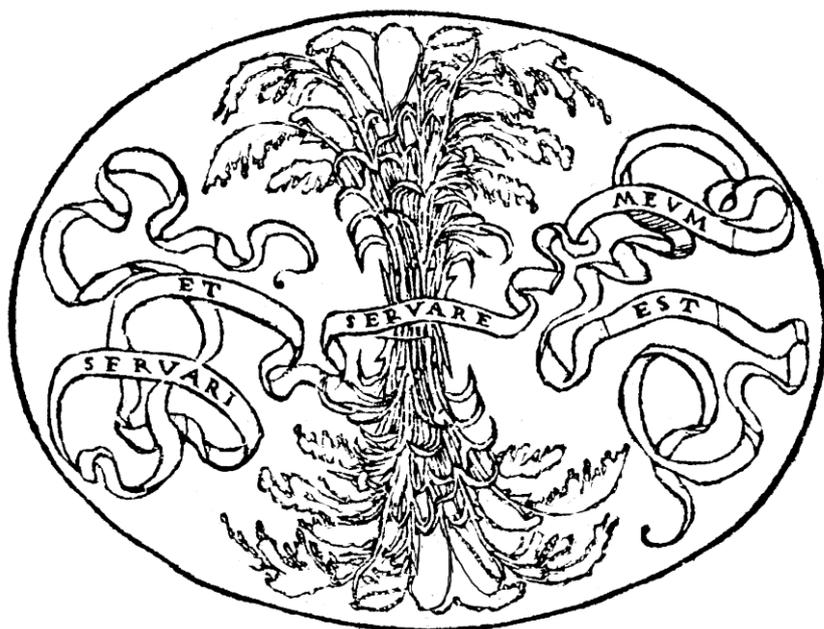


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 30/2023



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

A cura di

Julia Castiglione, Margherita Quaglino, Simona Rinaldi, Anna Sconza

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

Il lessico del colore tra Italia e Francia in età moderna

GIORGIO BONSAANTI Premessa	p. 1
JULIA CASTIGLIONE, MARGHERITA QUAGLINO, SIMONA RINALDI, ANNA SCONZA Introduzione	p. 6
ELENA ARTALE Per una lingua delle ricette, tra medicina e arte (secoli XIII-XV)	p. 12
SIMONA RINALDI I nomi dei colori. Identificazione ed etimologia nella letteratura artistica tra XIV e XVII secolo	p. 28
MARCO BIFFI, NICOLETTA MARASCHIO Dipingere con le parole. Un sondaggio sulle espressioni di colore nella banca dati <i>Le parole dell'arte</i>	p. 55
ELISA ALTISSIMI Il <i>Trattato de' colori de gl'occhi</i> di Giovan Battista Gelli: edizione, aspetti linguistici e termini di colore	p. 81
SANDRO BARONI Gherardo Cibo (1512-1600) trattatista di tecniche per le arti. Stato della ricerca e avanzamenti	p. 96
BRUNO HAAS Sur les couleurs <i>principales</i> à la fin du Moyen Âge. <i>Pala Strozzi</i> et <i>Armadio</i> de Fra Angelico	p. 117
HELENE GLANVILLE «Un pinceau doré et bien amanché»: some observations on the painting technique of Nicolas Poussin (1594-1665)	p. 136
PAOLO BENSI «Effetti maravigliosi [...] segreti bellissimi»: frammenti di vetro nei dipinti dal Medioevo al XIX secolo	p. 158
NADIA PODZEMSKAIA Postilla sulle edizioni e traduzioni delle fonti storico-artistiche nell'Ottocento e nel primo Novecento	p. 173

**IL TRATTATO DE' COLORI DE GL'OCCHI DI GIOVAN BATTISTA GELLI:
EDIZIONE, ASPETTI LINGUISTICI E TERMINI DI COLORE**

Simone Porzio, Giovan Battista Gelli e l'Accademia fiorentina

Simone Porzio (Napoli, 1496-1554), medico e filosofo aristotelico cinquecentesco¹, e Giovan Battista Gelli², calzolaio e letterato fiorentino (1498-1563), furono tra i maggiori esponenti dell'Accademia fiorentina, fondata nel 1540 e patrocinata da Cosimo I de' Medici, volta a promuovere l'uso del volgare fiorentino contemporaneo, in opposizione sia al classicismo bembiano, sia alla teoria italianista di Trissino. La formazione da artigiano di Gelli, che influenzò profondamente la sua visione della cultura, fece sì che egli sposasse con grande entusiasmo il programma culturale di promozione del volgare dell'Accademia: egli riteneva infatti che tutti dovessero avere la possibilità di accedere alla cultura, anche non conoscendo il latino. In quest'ottica, l'Accademia tentò anche di codificare la lingua fiorentina del Cinquecento, tentativo fallito che ebbe però il merito di stimolare la pubblicazione da parte di Pierfrancesco Giambullari di una grammatica, dal titolo *Le regole della lingua fiorentina* (1552)³, di cui Gelli scrisse la prefazione (il *Ragionamento sopra le difficoltà di mettere in regola la nostra lingua*), che rappresenta il suo diretto intervento nel dibattito linguistico. L'Accademia promuoveva l'uso del volgare in tutti gli ambiti della cultura attraverso una serie di volgarizzamenti, in cui si inserisce appunto anche il volgarizzamento del *De coloribus oculorum* di Porzio da parte di Gelli, pubblicato nel 1551 con il titolo di *Trattato de' colori de gl'occhi*. L'Accademia fiorentina era insomma un fervente centro di cultura, in cui operarono non solo Gelli e Porzio, ma anche altri noti letterati dell'epoca che ebbero tra i loro vari interessi anche quello per l'arte e il lessico artistico. Ne sono un esempio tangibile le *Due lezioni*⁴ di Varchi, una sul sonetto di Michelangelo *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* e la seconda *Sulla maggioranza delle arti*. Le due lezioni, tenute nel 1547, furono pubblicate nel 1550 dall'editore fiorentino Torrentino, che pubblicherà anche diverse opere gelliane e che potremmo considerare lo stampatore ufficiale dell'Accademia. Anche Gelli dimostrò uno spiccato interesse artistico, predisponendo il breve trattato *Vite di artisti* (rimasto però inedito e di cui è perduto anche il manoscritto) nel 1550, proprio nel periodo in cui, insieme a Borghini e ad altri letterati dell'Accademia, collabora al processo di revisione editoriale delle *Vite* di Vasari, la cui prima edizione sarà pubblicata ancora da Torrentino nel 1550⁵. Il *Trattato de' colori de gl'occhi* assume dunque in quest'ottica una rilevanza ancora maggiore perché testimonia non solo la lingua utilizzata da Gelli e la sua posizione all'interno del dibattito linguistico, ma anche il suo interesse per l'arte e il lessico artistico, che sarebbe altrimenti perduto e che si concretizza, all'interno del *Trattato de' colori de gl'occhi*, nel sapiente uso di vari e specifici termini di colore.

¹ Per approfondire la vita e le opere di Simone Porzio si vedano GELLI/ALTISSIMI 2022; DEL SOLDATO 2010; FIORENTINO 1879a e 1879b; AMENDUNI 1878.

² Per la descrizione più approfondita della vita e delle opere di Gelli si veda ancora GELLI/ALTISSIMI 2022.

³ In relazione alla grammatica di Giambullari si rimanda all'edizione critica GIAMBULLARI/BONOMI 1986, basata sul manoscritto, da cui riprende il titolo, diverso rispetto all'edizione a stampa cinquecentesca (*De la lingua che si parla & scrive in Firenze. Et uno dialogo di Giovan Batista Gelli sopra la difficoltà dello ordinare detta lingua*).

⁴ Era abitudine che i letterati membri dell'Accademia fiorentina tenessero alcune lezioni. Gelli tenne, ad esempio, alcune lezioni sulla *Commedia* dantesca.

⁵ QUAGLINO 2014.

Il De coloribus oculorum e il suo volgarizzamento

Il *De coloribus oculorum* fu pubblicato nel 1550 per i tipi di Lorenzo Torrentino, importante stampatore fiorentino che pubblicò tutte le opere del filosofo napoletano. Il *De coloribus oculorum* nasce quasi come un'appendice al commento del *De coloribus* pseudoaristotelico dello stesso Porzio, pubblicato nel 1548. Il trattato è infatti, secondo il filosofo, incompleto, perché la trattazione non tocca il tema dei colori degli occhi, ritenuto un argomento strettamente medico. Porzio decide dunque di colmare lui stesso questa lacuna. Il libello viene dato alle stampe due anni dopo, a causa di problemi di salute dell'autore. L'opera è una trattazione accuratamente scientifica dell'anatomia oculare e delle cause che portano alla varietà dei colori degli occhi nella specie umana, ma anche una dimostrazione, corredata da esempi, di come il colore degli occhi possa rispecchiare l'indole dell'animo umano. Il *De coloribus oculorum* viene seguito un anno dopo dal volgarizzamento di Gelli, richiesto e poi approvato, nella lettera di ringraziamento a Gelli inclusa nella versione volgare del testo, dallo stesso Porzio, che, evidentemente, sposava come l'amico il programma dell'Accademia fiorentina:

Ho letto la vostra traduzione del mio libretto *De oculis*, carissimo M. Giovambattista & due cose, oltre a lo essere stato compiaciuto da voi di quello che io vi havea ricercato, mi sono stremamente in quella piaciute. L'una è che e' mi pare che la filosofia non manco utile a queglii che per ispazzo la desiderano intendere che a queglii che ne fanno professione. L'altra è che vedo il buono ingegno & ottimo giuditio vostro haver bene inteso il libro & haverlo fedelmente tradotto. Per il che, come io deggio haver piacere che un tanto mio caro amico sia così nella filosofia esercitato, così anchora queglii che nell'altra lingua non lo intendevano ve ne haveranno infinito obbligo; & vi conforto a giovare a gli huomini quando potete. & sono vostro (pp. 123-124)⁶.

Come si evince anche da quanto affermato da Porzio nel suo ringraziamento («fedelmente tradotto»), Gelli è un traduttore piuttosto aderente al testo latino: ritiene infatti che le traduzioni debbano essere il più possibile fedeli, ma anche il più possibile eleganti nella lingua di appartenenza. È proprio questo l'approccio che Gelli tiene nei confronti del *De coloribus*: senza aggiunte o rimaneggiamenti, egli cerca di rendere giustizia alla bellezza della propria lingua⁷. I casi in cui si discosta dal testo latino sono infatti piuttosto rari e riguardano quasi esclusivamente la sintassi della frase semplice, in cui Gelli utilizza l'ordine volgare delle parole (SVO) e l'uso dell'*amplificatio*, caratteristica dei volgarizzamenti cinquecenteschi. Si tratta di casi come l'inserimento di formule fisse, ad esempio *di cui si è parlato, come si è detto*, che rappresentano rimandi testuali a distanza, per fornire maggiore coesione e chiarezza al testo:

⁶ In questo passo e nei successivi i numeri di pagina si riferiscono a GELLI/ALTISSIMI 2022, edito dall'Accademia della Crusca. La pubblicazione comprende l'edizione sia del testo volgare del suddetto trattato, sia del testo latino, preceduta da un'ampia introduzione. Le edizioni si basano sull'unica edizione antica di entrambi i testi. Per il volgarizzamento l'esemplare utilizzato è quello conservato alla British Library di Londra (nella versione digitalizzata reperita tramite Google Libri), ma sono state consultate anche ulteriori esemplari della stampa, che sono risultati identici all'esemplare usato in seguito a una collazione per *loci*. Per il testo latino, invece, la copia utilizzata è quella conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma (in versione digitalizzata) e anche in questo caso sono stati consultati ulteriori esemplari, identici a quello utilizzato. Per quanto riguarda la resa del testo volgare, l'edizione è il più possibile conservativa, così che il lettore possa cogliere a pieno la fisionomia della lingua di Gelli, fondamentale nel dibattito linguistico cinquecentesco. Sono stati comunque effettuati interventi di normalizzazione, accordando in alcuni casi il testo all'uso moderno, per permetterne un'alta leggibilità. Sono state indicate in grassetto le pagine dell'edizione del 1551, necessarie per i riferimenti nella successiva analisi del trattato. L'approccio all'originale latino è stato del tutto analogo; sono state inoltre indicate in grassetto le pagine dell'edizione del 1550, mentre in corsivo quelle corrispondenti dell'edizione volgare.

⁷ Per l'atteggiamento generale adottato dai volgarizzatori nei confronti del testo latino si veda almeno GIOVANARDI 1994.

«partem illam secerni a cerebro» (p. 34).

«quella parte, della quale si è parlato, si separa solamente dal cervello» (p. 37).

Oppure si riscontra l'uso di glosse esplicative e di dittologie sinonimiche, necessarie per chiarire meglio al lettore passi o termini che possono sembrare più ostici:

«ut visivi et auditivi vim sentiendi praeparent» (p. 16);

«& si riducono a una certa qualità atta a dare a il senso del vedere & dello udire la facultà del sentire, cioè a gli occhi di vedere & agli orecchi di udire» (p. 17);

«laetitiae» (p. 12);

«di letitia & di allegrezza» (p. 13);

«situ» (p. 14).

«sito et posizione» (p. 15).

La lingua del volgarizzamento

Come detto, Gelli era un forte sostenitore del volgare fiorentino dell'uso vivo. Le sue posizioni teoriche si evincono anche, naturalmente, dalla lingua che egli stesso utilizza nelle sue opere. In questa sede si riporteranno, per brevità, solamente alcuni esempi tratti dal *Trattato de' colori de gl'occhi* relativi alla morfologia e alla fonologia, maggiormente utili a osservare la configurazione 'cinquecentesca' del volgare usato da Gelli⁸. Per quanto riguarda la morfologia, è soprattutto quella verbale a mostrare il distacco di Gelli dal modello bembiano. Si nota, ad esempio, l'uso di *arò* e *arei* per 'avrò' e 'avrei', forme che penetrano nel fiorentino a partire dalla fine del Trecento/inizio del Quattrocento e che provengono dai dialetti occidentali⁹. Queste forme erano peraltro consigliate anche da Giambullari nella sua grammatica, mentre non sono segnalate da Bembo o da Trissino. Degne di nota sono anche alcune desinenze usate da Gelli e caldamente sconsigliate da Bembo, come: la desinenza *-ono* (al posto di *-ano*) per la terza persona plurale dell'indicativo presente e imperfetto dei verbi di I classe (come *meritono*, *amono*, *chiamono* ecc.) che si estende per analogia, a partire dalla seconda metà del Trecento, dai verbi di II, III e IV classe anche a quelli, appunto, di I¹⁰; l'uso di *-m-*desinenziale scempia invece che intensa per la terza persona plurale dell'indicativo perfetto (ad esempio *dicemo*, verbo spesso usato nel trattato), che si sviluppa per influsso di altri dialetti toscani dalla fine del Trecento¹¹; per l'indicativo perfetto troviamo anche, in alcuni casi, la desinenza di terza persona plurale *-orono* al posto di *-arono* (*mancorono*, *amorono*) che si diffonde già nei primi anni del Trecento, probabilmente per influsso dei dialetti occidentali¹². È comunque presente, ancora nella morfologia verbale, anche la ripresa di modelli arcaici trecenteschi che, come detto, Gelli non rifiutava totalmente. Si noti, ad esempio, l'uso dell'imperfetto indicativo di prima persona singolare uscente in *-a* nella dedica a Ercole Gonzaga:

considerando primieramente che l'authore stesso l'haveva donata [la sua opera] a la S.V. et che se bene io l'haveva rivestita di panni Fiorentini, non per questo haveva operato cosa, che ella potesse veramente essere altro che di quella: *concludeva* nell'animo mio, che il donare altrui le cose non

⁸ Sulla lingua fiorentina tra Quattro e Cinquecento si vedano (oltre a MANNI 1979) almeno PALERMO 1992; PATOTA 1999; FROSINI 2021.

⁹ MANNI 1979, p. 141.

¹⁰ Ivi, pp. 144-145.

¹¹ Ivi, p. 150.

¹² Ivi, p. 152.

sue interamente, fusse atto non men degno di carico, et di biasimo, che la restitution di quelle, d'Amore e di gratia (pp. 13, 15).

Anche per quanto riguarda la fonologia, possiamo osservare una tendenza alla modernizzazione. Si nota, ad esempio, l'assenza in alcuni casi del dittongo dopo vibrante in sillaba tonica (in parole come *prova* o *aprovo*), caratteristico del fiorentino aureo; la tendenza, per quanto riguarda la resa scritta delle consonanti intense, a non seguire più l'uso etimologico, ma la reale pronuncia; la costante palatalizzazione di *-li* sia nei plurali di nomi e aggettivi in *-lo* (come avviene, ad esempio, in *capegli*, *begli*) sia nei pronomi e articoli (come avviene ad esempio per il pronome enclitico in *comparandogli* o, costantemente, per l'articolo *gli*), tratto che era arrivato al fiorentino dai dialetti toscani orientali, come l'aretino, il senese o il sangimignanese, e che aveva raggiunto piena diffusione nel Quattrocento¹³.

I termini di colore

Dato l'argomento del trattato, in cui l'autore ricerca le ragioni che determinano i colori degli occhi e i significati che da essi si possono trarre, sia l'originale latino sia il volgarizzamento documentano numerosi termini di colore, classificabili in due diversi tipi: i primi, che potremmo definire 'principali', sono quelli che gli occhi possono assumere. I colori principali che Porzio identifica (di seguito riportati nella traduzione di Gelli) sono, oltre al *nero* e al *bianco*, il *glaucio*, il *cesio*, il *caprino*, l'*aquilo*, il *ravo* e il *ceruleo*. Numerosi sono poi i cromonimi che potremmo definire 'collaterali', che entrano all'interno del discorso per spiegare meglio al lettore la sfumatura precisa di un altro colore. Gelli, generalmente, traduce alla lettera i colori che Porzio utilizza, ma ci sono anche casi in cui egli si prende la libertà di introdurre ulteriori cromonimi nelle glosse esplicative, quando ritiene di dover chiarire al lettore alcuni significati. Dell'ampio lemmario cromatico che ne deriva, in questa sede verranno presentati solo alcuni termini¹⁴, nello specifico quelli che è possibile riscontrare anche in altri testi cinquecenteschi, che ci forniscono dunque ulteriori informazioni. A tale scopo sarà utile il portale *TaC*¹⁵ curato dall'Accademia della Crusca e dalla Fondazione Memofonte, che raccoglie, oltre alle *Vite* di Vasari¹⁶, altri quattordici trattati di argomento artistico¹⁷, e il corpus creato per la mia ricerca di dottorato¹⁸.

¹³ Ivi, p. 125.

¹⁴ Si cita innanzitutto il cromonimo nel volgarizzamento gelliano e, dove necessario, nell'originale latino, fornendo una delle occorrenze (o più, dove necessario) presenti nel trattato a titolo esemplificativo; si fornisce poi un commento per i cromonimi più complessi e un resoconto della loro presenza nelle fonti lessicografiche (*CRUSCA*¹⁵, *GDLI*, *GRADIT*, *TLIO*, *LEI*, *DEI*, *DELI*, *EVLI*, *DI*). Si segnalano inoltre eventuali corradicali, derivati italiani o latinismi. Per il cromonimo *aquilo* e per *cesitia*, derivato da *cesio*, assenti nelle fonti lessicografiche, si riportano alcuni esempi tratti da Google Libri. Non sono analizzati i termini di colore di base (BERLIN-KAY 1969) attualmente in uso (come *azzurro*, *bianco* o *nero*), per i quali il testo non offre nuovi elementi a quanto già noto.

¹⁵ TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO.

¹⁶ Sia nell'edizione del 1550, sia in quella del 1568, entrambe pubblicate a Firenze, rispettivamente dagli editori Torrentino e Giunti.

¹⁷ I trattati, in ordine cronologico, sono i seguenti: Benedetto Varchi, *Libro della beltà e grazia*, cod. misc. Magl. XL, 40, 8 (BNCF), 1543; Paolo Pino, *Dialogo di pittura [...] nuovamente dato in luce*, Venezia 1548; Benedetto Varchi, *Lezzione, nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatta da lui pubblicamente nella Accademia fiorentina la terza domenica di Quaresima*, Firenze 1549; Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato L'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvergono [...]*, Venezia 1557; Giovanni Andrea Gilio, *Due Dialogi [...]*, Camerino 1564; Vincenzio Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*, Firenze 1567; Carlo Borromeo, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri II, Caroli S. R. E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi inssu, ex provinciali decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum*, Milano 1577; Cristoforo Sorte, *Osservazioni nella Pittura [...] al Magnifico et Eccellente Dottore et Cavaliere il Signor Bartolomeo Vitali*, Venezia 1580; Bartolomeo Ammannati, *Lettera*

- **bigio** ‘colore intermedio tra bianco e nero, grigio’

Nel *Trattato*, il termine di colore *bigio* ha due sole occorrenze, che risultano essere glosse gelliane, connesse al cromonimo *caprino*:

le capre d’un color medio, fra il nero & il bianco il quale credo io che potrebbe chiamarsi *bigio* (p. 49) [caprae medium [habent] (p. 48)];

pose egli [Aristotele] solamente questi tre colori: i due estremi, cioè il cesio¹⁹ e il nero & uno medio, chiamato da lui caprino, il quale, come noi dicemo sopra, credo io che possa dirsi da noi *bigio* (p. 91) [nam sectione decima *Problematum*, duos extremos, caesium, ac nigrum, & medium unum posuit [Aristotele] caprinum (p. 88)].

Il cromonimo è dunque usato da Gelli per chiarire al lettore quale sia la sfumatura indicata da un altro termine, che poteva risultare di difficile comprensione²⁰. È evidente, dunque, che *bigio* doveva essere largamente usato e presente nell’immaginario collettivo. Esso è infatti uno dei due termini di colore, insieme a *grigio*, che nel Cinquecento concorrevano per il ruolo di termine di colore di base dell’area cromatica del GRIGIO. I due termini sono attestati per la prima volta alla fine del XIII secolo e non sembrano differire dal punto di vista semantico. È possibile comunque ipotizzare che in una prima fase sia stato *bigio* il termine di colore di base (vista la sua maggiore presenza rispetto a *grigio* nei testi antichi), mentre *grigio* ha iniziato a prendere il sopravvento solo nel XIX secolo, forse a causa della sua massiccia presenza nella lingua della moda e all’ingresso del francesismo *beige* (1874) ‘grigio tendente al nocciola’²¹. Nell’italiano antico e nel Cinquecento si registra però un ulteriore termine di colore non

[...] *scritta agli Accademici del Disegno*, Firenze 1582; Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane, diviso in cinque libri, dove si scuoprono variï abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, case et in ogni altro luogo* [...], Bologna 1582; Francesco Bocchi, *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello Scultore Fiorentino, posta nella facciata di fuori d’Or San Michele* [...], Firenze 1584; Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura. Composto ad instanzza della venerabil Compagnia di San Luca et nobil Academia*, Roma 1585; Giovanni Battista Armenini, *De’ veri precetti della pittura* [...], libri tre [...], Ravenna 1587; Gregorio Comanini, *Il Figino, ovvero del fine della pittura* [...] *Ove quistionandosi, se ’l fine della pittura sia l’utile, ovvero il diletto, si tratta dell’uso di quella nel Christianesimo et si mostra, qual sia imitator più perfetto, & che più si diletta, il Pittore, ovvero il Poeta*, Mantova 1591.

¹⁸ Si tratta di un corpus suddiviso in due parti. Il corpus primario è composto da testi di argomento teorico dedicati ai significati simbolici dei colori e contiene i seguenti testi: Fulvio Pellegrino Morato, *Del significato de colori e de mazçolli*, Venezia 1545; Ludovico Dolce, *Dialogo* [...] *nel quale si ragiona delle qualità, diversità, e proprietà de i colori*, Venezia 1565 (volgarizzamento di Antonio Telesio, *De coloribus libellus*, Venezia 1528); Sicillo Araldo, *Trattato dei colori nelle arme, nelle livree et nelle divise*, volgarizzato da Giuseppe Orologi, Venezia 1565; Anonimo, *Interpretazione de’ colori* [...], Modena 1567 (?); Coronato Occolti da Canedolo, *Trattato de’ colori*, Parma 1568; Giovanni de’ Rinaldi, *Il mostruosissimo mostro*, Ferrara 1584. Il corpus secondario raccoglie invece testi di argomento pratico, che permettono agli autori di toccare il tema dei colori: Vannoccio Biringuccio, *De la pirotechnia*, Venezia 1540; Giovan Battista Gelli, *Trattato de’ colori de gl’occhi*, Firenze 1551 (volgarizzamento di Simone Porzio, *De coloribus oculorum*, Firenze 1550); Ludovico Dolce, *Libri tre* [...] *nei quali si tratta delle diverse sorti delle gemme, che produce la natura, della qualità, grandezza, bellezza, & virtù loro*, Venezia 1565; Benvenuto Cellini, *Due trattati uno intorno alle otto principali arti dell’oreficeria. L’altro in materia dell’arte della scultura; dove si veggono infiniti segreti nel lavorar le figure di marmo, & nel gettarle di bronzo*, Firenze 1568; Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura, scultura, et architettura* [...], Milano 1584; Raffaello Borghini, *Il Riposo* [...], Firenze 1584; Andrea Bacci, *Le XII pietre pretiose* [...], Roma 1587; Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo, libri due*, Venezia 1590.

¹⁹ Sano in questo punto un errore nel testo volgare, seguendo la proposta di D’ACHILLE 2018, p. 248, nota 10. Il testo infatti riporta: «pose egli solamente questi tre colori: i due estremi, cioè il nero & uno medio, chiamato da lui caprino» (p. 91). Aggiungo anche il colore *cesio* perché la struttura sintattica lo richiede e nella versione latina si trova il seguente testo: «sectione decima problemata duos extremos, caesium ac nigrum & medium unum posuit caprinum» (p. 88).

²⁰ Per il termine di colore *caprino*, che indica un colore scuro simile a quello degli occhi delle capre ed è, secondo il *Trattato*, uno dei sei principali colori degli occhi umani, si vedano GELLI/ALTISSIMI 2022, pp. XCVIII-XCIV, e D’ACHILLE 2018.

²¹ GROSSMANN–D’ACHILLE 2022, p. 168.

motivato e dunque adatto ad assumere il ruolo di termine di colore di base: *berettino*. Quest'ultimo, sebbene assente nel *Trattato* e in *TaC*, era molto diffuso nel Cinquecento e coesisteva con *bigio* e *grigio*, almeno in area settentrionale²². È interessante notare che nei testi esaminati non è mai usato nemmeno il cromonimo *grigio*: in *TaC* l'unica occorrenza del termine ha valore di sostantivo e indica una stoffa grigia²³: «quanto a' panni dee avere il pittor riguardo alla qualità loro perché altre pieghe fa il velluto et altre l'ormigino altre un sottil lino et altre un grosso grigio»²⁴. A sottolineare ancora il ruolo di *bigio* nel corso del XVI secolo, è bene evidenziare che in *TaC* quest'ultimo presenta numerose occorrenze²⁵, tutte in entrambe le edizioni delle *Vite* vasariane. Nella maggior parte dei casi il cromonimo è utilizzato in riferimento a pietre o marmi: «il componimento suo si fa di tre sorte marmi che vengono de monti di carrara l'uno de quali è bianco finissimo e candido l'altro non è bianco ma pende in livido che fa mezzo a quel bianco et il terzo è un marmo bigio di tinta che trae in argentino»²⁶; non mancano comunque occorrenze in cui il cromonimo è riferito a stoffe: «gli fece dipignere san francesco e dispiaciutoli che 'l menighella gli aveva fatto la vesta bigia che l'arebbe voluta di più bel colore [...]»²⁷.

Fonti lessicografiche:

CRUSCA¹⁻³: «color simile al cenerognolo. Lat. *leucopaenus, cineraceus*»;

CRUSCA⁴: «color simile al cenerognolo. Lat. *leucopaenus, cineraceus*. Gr. *λευκόφαιον*»;

CRUSCA⁵: «che è di mezzo tra il nero e il bianco», «dal latino *bisius*, che trovasi come soprannome nelle iscrizioni antiche»;

GDLI: «di un colore spento, che tende a confondersi con ciò che sta vicino; grigio»; diversi esempi da autori come Dante, Vasari, Tasso, Manzoni, Nievo, Fogazzaro, D'Annunzio, Pirandello;

GRADIT: «di colore grigio, spec. di tonalità chiara»; 1306 nella variante *bicio*;

TLIO: «Di colore grigio cenere»; 1298.

Etimologia: incerta. Secondo il *LEI* deriverebbe dai prefissi latini *BEĆ-/ *BEG-; *BAC-/ *BAG-; *BIC-/ *BIG- 'voci che suscitano ripugnanza e disprezzo', mentre per il *DEI* potrebbe provenire dall'antico francese e provenzale *bis* (che risale al XII secolo e ha gli stessi problemi etimologici dell'italiano *bigio*, cfr. *TLFi*). Il *DELI* si allinea con il *DEI*, rimandando al provenzale *bis*, ma indica inoltre una possibile etimologia dal latino *BOMBYCIUM 'del colore del baco da seta'. Secondo l'*EVLl*, infine, *bigio* sarebbe l'adattamento del settentrionale *biso* derivato probabilmente per aferesi dal latino volgare *ORBICEUM, a sua volta dal latino ORBUS 'cieco, guercio'.

- **bruno** 'marrone'

Il termine di colore ha una sola occorrenza nel *Trattato*, in relazione al cromonimo *aquilo*:

Il quale colore aquilo credo che sia infra i colori neri, quel che noi chiamiamo a Napoli *bruno* & che è da alcuni chiamato *fusco* (p. 97) [In veris quidem coloribus colorem aquilum esse putarim, quem Neapoli dicimus brunum quemque nonnulli fuscum appellant (p. 92)].

²² Indagini sul cromonimo *berettino* sono state effettuate durante la stesura della tesi di dottorato, ancora in corso. Il lavoro di tesi è volto alla creazione di un glossario di termini di colore utilizzati nel XVI secolo (circa 130 lemmi), basato sullo spoglio di un corpus composto, in totale, da quattordici trattati cinquecenteschi.

²³ Si veda anche il *GDLI*.

²⁴ Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura*.

²⁵ In totale 49: 29 *bigio*, 11 *bigia*, 5 *bigi*, 4 *bigie*.

²⁶ Giorgio Vasari, *Vite* (1550, 1568).

²⁷ Giorgio Vasari, *Vite* (1550, 1568).

Come per *bigio*, si può immaginare una vasta diffusione del cromonimo, utilizzato per descriverne un altro di difficile comprensione²⁸. Il termine è infatti il primo in ordine cronologico a essere entrato nell'italiano antico, probabilmente attraverso il lessico equestre, per definire l'area cromatica del BRUNO-MARRONE²⁹, ancora non ben delineata tra il Duecento e l'Ottocento e assente del tutto in latino, lingua che, non possedendo un termine preciso per il colore marrone, ricorreva ad aggettivi che descrivevano in generale una tonalità scura, più o meno vicina al nero o al rosso, come, ad esempio, FUSCUS. Nonostante non esistesse nel latino classico, Porzio nel suo trattato utilizza il termine *brunum*, che deve aver mutuato dall'uso volgare. Nel corso del Cinquecento, il cromonimo *bruno* è ancora utilizzato, unitamente ai termini di colore *castagno*, *tanè* e *leonato*³⁰. *Marrone*, l'attuale termine di base, subentrerà invece solo nel Settecento, attraverso il francese, e la sua lenta affermazione si completerà solo nel corso del Novecento. Come prevedibile, il cromonimo *bruno* è ben documentato anche in *TaC*: sono infatti nove le occorrenze totali (8 *bruno*, 1 *bruni*). Nella maggior parte dei casi il termine è usato per descrivere il colore di stoffe o abiti, anche in relazione all'uso di indossare colori scuri in caso di lutto: «lacrimosa e pallida coperta di un bruno velo»³¹; «atteggiata di dolore et involta in panni bruni»³². È usato anche per descrivere le ombreggiature nei dipinti, soprattutto dei volti:

bisogna aver sempre l'occhio intento alle tinte principalmente delle carni et alla morbidezza perciòché molti ve ne fanno alcune che paiono di porfido sì nel colore come in durezza e le ombre sono troppo fiere e le più volte finiscono in puro negro molti le fanno troppo bianche molti troppo rosse io per me bramerei un colore anzi bruno che sconvenevolmente bianco e sbandirei dalle mie pitture comunemente quelle guancie vermiglie con le labbra di corallo perché così fatti volti paion mascare³³.

Fonti lessicografiche:

CRUSCA¹⁻³: «di color nereggiante. Lat. *negricans*»;

CRUSCA⁴⁻⁵: «di color nereggiante. Lat. *negricans*. Gr. *μέλας*»;

GDLI: «di colore scuro, che tende al nero»; con numerosi esempi da autori come Dante, Lorenzo de' Medici, Tassoni, Annibal Caro, Marino, Bartoli ecc.;

GRADIT: «spec. di occhi, capelli e sim., di colore scuro tra il marrone e il nero», «colore scuro tra il marrone e il nero»; avanti 1250;

TLIO: «Di colore scuro, tendente al nero»; XIV secolo.

Etimologia: il termine *bruno* deriva dal germanico **bruna-* ed è forse entrato nelle lingue romanze attraverso la terminologia equestre, in cui designava il colore del manto dei cavalli, oppure il bagliore delle armi³⁴.

- **ceruleo** 'colore del cielo, celeste'

Nel *Trattato* il cromonimo *ceruleo* ha in totale otto occorrenze (4 *ceruleo*, 2 *cerulei*, 2 *cerulea*), ad esempio:

²⁸ Il termine *aquilo* indica una tonalità chiara di marrone. Cfr. GELLI/ALTISSIMI 2022, pp. XCV-XCVI.

²⁹ D'ACHILLE-GROSSMANN 2017a.

³⁰ Ulteriori indagini sui cromonimi *tanè* e *leonato* sono state effettuate durante la stesura della tesi di dottorato, ancora in corso.

³¹ Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura*.

³² Giorgio Vasari, *Vite* (1568), *Lettera di Giovambattista Adriani a Giorgio Vasari*.

³³ Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura*.

³⁴ D'ACHILLE-GROSSMANN 2017a, p. 94.

& questi [sei colori degli occhi] sono il cesio; il caprino; lo aquino, o vero aquilo; il ravo, il quale è quel che Aristotele chiama charopo; il *ceruleo* e il nero (p. 91);

Restaci hora a dire de' *cerulei*, dove debbe primeramente notarsi che il color ceruleo, secondo che piace a Aristotile, arguisce abbondanza & copia di homore (p. 105).

L'unico passo in cui viene descritta la sfumatura indicata dal cromonimo è una glossa esplicativa di Gelli: «chi [ha gli occhi] *cerulei*, chiamati da noi *azzurri* o veramente *azzurricci*» (p. 49)³⁵ [«*caerulei*» (p. 48)]. Come si evince, il *ceruleo* è uno dei sei colori principali che gli occhi possono assumere e fa parte dei quattro colori medi: *caprino*, *aquilo*, *ravo* o *caropo*, *ceruleo*. Gelli traduce sempre letteralmente dal latino CAERULEUM (presente in un caso anche nella variante CERULEUM). L'aggettivo (derivato da CAELUM, con metatesi e quindi non più trasparente per i parlanti) era usato per indicare il colore azzurro, la profondità marina, il cielo stesso, o anche il colore dei lividi sulla pelle, ed era il termine di colore di base dell'area cromatica dell'AZZURRO-BLU³⁶; questa ha subito, nel passaggio alle lingue romanze, un profondo rinnovamento, con perdita, oltre a CAERULEUM, di quasi tutti gli altri cromonimi latini, come CYANEUS e LIVIDUS, che designavano tonalità scure, o CAESIUS e VENETUS, che si riferivano invece a tonalità chiare. Tutti i termini menzionati hanno continuatori in italiano solo sotto forma di latinismi, alcuni dei quali usati ancora oggi nel registro letterario³⁷; alcuni di essi, come *cesio* e *glauco*, sono presenti anche nel *Trattato*, proprio per la fedeltà di Gelli al testo latino. I termini di colore basici in italiano non provengono dal latino, ma sono di origine persiana con mediazione araba, come *azzurro*, o germanica, come *blu*, che è l'attuale termine di base, dopo una lenta affermazione iniziata alla fine del Seicento e conclusasi alla metà del Novecento. Come osservato, dunque, il latinismo *ceruleo* non è particolarmente diffuso nell'uso, se non all'interno di testi letterari. Anche in *TaC* le sue occorrenze sono scarse, in totale solamente tre, tutte al maschile singolare. Le prime due si trovano nell'edizione del 1568 delle *Vite* e sono riferite rispettivamente alla rappresentazione antropomorfa del cielo e al colore del mare. Nella terza occorrenza il cromonimo è utilizzato come sinonimo di *turchino*, un derivato dell'aggettivo *turco*, che è documentato dal Trecento e indica sfumature scure di blu: «l'abito della beata vergine si fa più comunemente di colore turchino e ceruleo»³⁸.

Fonti lessicografiche:

CRUSCA¹: «color del mare»;

CRUSCA²: «color del Cielo, e dicesi del Mare dal riflesso, ch'e' fa del color di esso: e a questo colore diciamo anche acqua di mare»;

CRUSCA^{3,4}: «color del Cielo, e dicesi del Mare dal riflesso, ch'e' fa del color di esso»;

CRUSCA⁵: «color del cielo sereno, del mare ecc.», «lo stesso che azzurro»; usato solamente in contesti poetici;

GDLI: «di colore azzurro chiaro (quale è il cielo sereno): celeste»; uso letterario; s.v. *ceruleo*² «che ha gli occhi azzurri»;

³⁵ *Azzurriccio* è presente in CRUSCA¹⁻⁵. Dalla prima alla terza edizione il *Vocabolario* rinvia al lemma *azzurrino*: «di color, che tende all'azzurro, cioè tra bianco, e azzurro, che diremmo anche, azzurriccio» (CRUSCA¹); «azzurro» (CRUSCA²); «d'azzurro, di colore azzurro» (CRUSCA³). Dalla quarta edizione *azzurriccio* ha una sua definizione: «che ha similitudine col colore azzurro, o che partecipa di detto colore» (CRUSCA⁴), «che ha dell'azzurro, che somiglia all'azzurro» (CRUSCA⁵). GDLI: s.v. *azzurriccio* «azzurrino, azzurrognolo, che tende all'azzurro»; il primo esempio è tratto dal volgarizzamento gelliano: «Et le qualità sue sono queste tre, la prima è il colore *azzurriccio* o vero nero del quale è tinta la tunica». Nel volgarizzamento sono presenti altre tre occorrenze del termine, con la -*z*- scempia. Il *GRADIT* data il termine al 1551, basandosi sul *GDLI*. Nel *Trattato* sono presenti anche altri derivati da cromonimi ottenuti tramite il suffisso -*iccio*, come *bianchiccio*, *nericcio*, *rossiccio*, *verdiccio*.

³⁶ D'ACHILLE–GROSSMANN 2017b, pp. 117-118.

³⁷ Fa eccezione VENETUS, che ha continuatori diretti in alcuni dialetti italiani meridionali oltre che in romeno.

³⁸ Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*.

GRADIT: «di colore azzurro chiaro, simile a quello del cielo sereno: *occhi cerulei, acque cerulee*»;

TLIO: «che ha il colore del cielo sereno»; 1301.

Etimologia: dal latino CAERULEUM, derivato di CAELUM, con metatesi³⁹.

- **chermisi** ‘rosso vivo’

Il cromonimo ha una sola occorrenza, in un passo ampliato rispetto all’originale latino:

de’ colori, come piace a Plinio nel XXXV libro, alcuni ne sono floridi & noi potremo dirgli lieti o allegri & alcuni altri austeri che gli potremo chiamar noi maninconici & oscuri. I floridi sono quegli che o risplendono o rosseggiono, come sono il flavo, il fulvo, il russo, il quale potremo forse dir noi rosso, o il purpureo, o il puniceo, l’uno de quali potrebbe forse dirsi che fussi il lucchesino e l’altro il *chermisi* & il bianco, sotto il quale si pone il glauco (p. 51) [Sunt enim colores, ut placuit Plinio lib. xxxv quidam floridi, quidam austeri. Floridi sunt, qui fulgent, vel rubricant ut flavus, fulvus, russus, puniceus, purpureus, & albus. Subquo glaucus collocatur (p. 50)].

Gelli inserisce nel passo delle dittologie sinonimiche per spiegare meglio ciò che si intende con *floridi* e *austeri*; dopo aver tradotto il *RUSSUS* porziano mantenendo il vocalismo latino, inserisce anche la forma di tradizione diretta con vocalismo italiano (*rosso*); chiarifica il colore *PUNICEUS* accostandolo al *chermisi* e il colore *PURPUREUS* accostandolo al *lucchesino*. *Chermisi*, dunque, è un termine usato da Gelli per chiarire al lettore il significato di *puniceo*, derivante da *PUNICEUS* ‘purpureo, color porpora, rosso scarlatto’, che è a sua volta un derivato da *PUNICUS*, in quanto la porpora più pregiata proveniva dalla Fenicia⁴⁰. Nonostante sia accostato da Gelli al colore della porpora, cioè un rosso violaceo, il termine *chermisi* indica più propriamente un rosso sgargiante e vivido (privo di solito di sfumature violacee) tipico di un colorante usato soprattutto in tintoria che si ricava dal *chermes*, una specie di cocciniglia. Il cromonimo è ancora oggi utilizzato, ma più comunemente nella variante *cremisi*⁴¹, assente sia nel *Trattato*, sia in *TaC*. In quest’ultimo è però presente una singola occorrenza di *chermisi* in riferimento al colore di una stoffa: «ci fu uno stendardo che era diciotto braccia in aste e quaranta lungo di drappo chermisi»⁴².

Fonti lessicografiche:

*CRUSCA*¹⁻²: s.v. *chermisi* o *cremisi* «nome di tinta nobile, che tigneva in rosso»;

*CRUSCA*³: s.v. *chermisi* e *cremisi* «nome di tinta nobile, che tigneva in rosso»;

*CRUSCA*⁴: s.v. *chermisi* e *chermisi* «nome di color rosso nobile, che si fa col Chermes»; s.v. *cremisi* «Colore rosso acceso, chermisi»;

*CRUSCA*⁵: s.v. *chermisi* e *chermisi* «quel color rosso vivo che si fa col chermes»; s.v. *cremisi* e talora anche *cremisi* «lo stesso che chermisi e chermisi, di cui è forma varia e oggi più popolare»;

GDLI: s.v. *chermisi* con varianti fonetiche *chermisi* e *chèrmesi* «colore rosso vivo, cremisi», antico e letterario; s.v. *chermis²* «sostanza colorante, tintura di color rosso vivo ottenuta dal corpo essiccato delle femmine di alcune varietà di cocciniglia: chermes»; s.v. *chermis⁷* «del colore del chermisi tinto di chermisi; rosso vivo, cremisi, scarlatto»; s.v. *cremisi* con variante fonetica *cremesi* «chermisi»;

³⁹ D’ACHILLE–GROSSMANN 2017b, p. 117.

⁴⁰ Si veda il *GDLI*.

⁴¹ Si veda il *GRADIT*.

⁴² Giorgio Vasari, *Vite* (1568).

GRADIT: s.v. *cremisi* «di colore rosso acceso», «tale colore»;

TLIO: s.v. *cremisi* «di colore rosso acceso»; 1318.

Etimologia: dall'aggettivo arabo *qirmizī* 'del colore della cocciniglia', da *qirmiz* 'specie di cocciniglia', sostantivo derivato dal persiano *kirm* 'verme'⁴³.

- **lionato** 'colore fulvo, tipico del mantello del leone'

Il cromonimo ha una sola occorrenza, in una glossa esplicativa di Gelli: «il qual colore [fulvo] è un certo tanè chiaro chiamato anchor da noi *lionato*» (p. 49)⁴⁴. Come si può notare, *lionato* è utilizzato da Gelli come sinonimo di *tanè* 'marrone bruciato', un prestito dal francese *tanné* (derivato dal verbo *tanner* 'conciare'). *Lionato* e la sua variante *leonato* derivano invece dal sostantivo italiano *leone* con il suffisso *-ato* e indicano, infatti, proprio la sfumatura marrone rossiccia tipica della criniera di questo animale. Il termine è documentato già a partire dal XV secolo⁴⁵. Come detto, l'area cromatica del MARRONE non era ancora ben delineata nel Cinquecento, ma è possibile ipotizzare, in base alla presenza dei termini *tanè* e *leonato* in alcuni trattati del XVI secolo⁴⁶, che essi fossero utilizzati come termini di colore di base unitamente a *bruno*, che sembra invece allora in regressione. È probabile che quest'ultimo, avendo anche l'accezione di 'scuro', fosse diventato troppo generico e che servisse ai parlanti e agli scriventi un termine di colore più preciso, che indicasse proprio il colore misto di rosso e nero che oggi definiamo marrone. *Tanè* e *leonato* sembrano dunque costituire una fase di passaggio intermedia tra *bruno* e *marrone* (che subentrerà solo nel Settecento attraverso il francese) di cui, evidentemente, non riescono poi a contrastare l'ascesa che li fa uscire definitivamente dall'uso: entrambi sono ormai, infatti, voci arcaiche o tutt'al più settoriali. Una sola occorrenza della variante *leonato* si trova anche in *TaC* in riferimento al colore di una stoffa: «si crede di onesto e leonato abito adorno»⁴⁷.

Fonti lessicografiche:

CRUSCA²⁻³: s.v. *lionato* «colore simile a quello del leone. Oggi si dice non solamente del tanè chiaro, ma ancora di tutti gli altri gradi d'esso colore»;

CRUSCA⁴: s.v. *lionato* e *leonato* «colore simile a quello del leone. Oggi si dice non solamente del tanè chiaro, ma ancora di tutti gli altri gradi d'esso colore»;

CRUSCA⁵: s.v. *leonato* «v. lionato»; s.v. *lionato* e anche *leonato* «aggiunto di colore e vale simile a quello del leone, cioè tra il rosso o il giallo e il nero, comunemente detto oggi marrone»⁴⁸;

GDLI: s.v. *leonato* «v. lionato»; s.v. *leonato* «fulvo (fra il rosso, il giallo e il bruno); affine al colore della criniera del leone», «di colore fulvo o castano o bruno chiaro», «castano chiaro cangiante (l'occhio, il suo colore)»; uso letterario;

GRADIT: «colore fulvo, simile a quello del mantello del leone»; 1487-1489.

Etimologia: derivato da *leone* con il suffisso *-ato*⁴⁹.

⁴³ Si veda il *DELL*.

⁴⁴ Il testo latino reca solo «fulvi» (p. 48).

⁴⁵ D'ACHILLE–NESI 2016, p. 109.

⁴⁶ Il riferimento è al corpus utilizzato per il lavoro di tesi di dottorato, già menzionato.

⁴⁷ Giorgio Vasari, *Vite* (1568).

⁴⁸ È interessante osservare che anche nelle edizioni più antiche della Crusca il colore *leonato* è considerato sinonimo di *tanè*, mentre nella quinta edizione, la più recente, è invece accomunato al *marrone*, che, come detto, subentra nel Settecento, ma si afferma lentamente tra Ottocento e Novecento.

⁴⁹ Si veda il *GRADIT*.

Conclusioni

In conclusione, la breve analisi del testo gelliano condotta nel presente studio (e più approfonditamente nell'introduzione all'edizione dei testi volgare e latino⁵⁰) ha permesso di mettere in luce sia la natura del volgare utilizzato da Gelli, che rispecchia in pieno l'uso fiorentino cinquecentesco, sia la prassi traduttoria dell'autore, che si mantiene, nella maggior parte dei casi, fedele all'originale latino. Infine, l'analisi dei crononimi presenti nel testo ha evidenziato che diversi termini di colore utilizzati nel volgarizzamento erano diffusi nell'uso scritto cinquecentesco, come dimostra la loro presenza in altri testi di argomento artistico dello stesso periodo.

⁵⁰ GELLI/ALTISSIMI 2022.

BIBLIOGRAFIA

Banche dati e dizionari

CRUSCA¹⁻⁵

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Venezia 1612 (prima edizione); Venezia 1623 (seconda edizione); I-III, Firenze 1691 (terza edizione); I-VI, Firenze 1729-1738 (quarta edizione); I-XI, Firenze 1863-1923 (quinta edizione).

DEI

Dizionario Etimologico Italiano, di C. Battisti, G. Alessio, I-V, Firenze 1950-1957.

DELI

Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, di M. Cortelazzo, P. Zolli (Bologna 1979-1988), seconda edizione in volume unico, a cura di M. Cortelazzo, M.A. Cortelazzo, Bologna 1999 (consultato nel cd-rom pubblicato in allegato a «L'Espresso» nella serie *I dizionari per sempre*).

DI

Deonomasticon Italicum. Dizionario storico dei derivati da nomi geografici e da nomi di persona, di W. Schweickard, I-IV, Tubinga, poi Berlino-Boston 1997-2013.

EVLI

l'Etimologico. Vocabolario della Lingua Italiana, di A. Nocentini, con la collaborazione di A. Parenti, Firenze 2010.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, di S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2002; con *Supplemento 2004* e *Supplemento 2009*, diretti da E. Sanguineti, Torino 2004 e 2008, e *Indice degli autori citati nei volumi I-XXI e nel Supplemento 2004*, a cura di G. Ronco, Torino 2004 (ora anche in versione elettronica on-line, a cura dell'Accademia della Crusca <http://www.gdli.it>).

GRADIT

Grande Dizionario Italiano dell'uso, a cura di T. De Mauro, I-VI, Torino 1999-2000 (aggiornamento 2003 e 2007; consultato nella chiave USB annessa al 2007).

LEI

LEI. Lessico Etimologico Italiano, diretto da M. Pfister, W. Schweickard, Wiesbaden 1979 (disponibile on-line <http://www.lei-digitale.org/>).

TLFi

Trésor de la Langue Française informatisé (disponibile on-line <http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm>).

TLIO

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano, Istituto del CNR (disponibile on-line <http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO/>).

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO

Trattati d'arte del Cinquecento, a cura di Accademia della Crusca, Fondazione Memofonte (<http://memofonte.accademiadellacrusca.org/ricerca.asp>).

Studi

AMENDUNI 1878

G. AMENDUNI, *Di alcuni particolari della vita letteraria di Simone Porzio incerti o ignoti finora*, «Il Propugnatore», 2, 1878, pp. 479-493.

BERLIN–KAY 1969

B. BERLIN, P. KAY, *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1969.

D'ACHILLE 2018

P. D'ACHILLE, *Sull'uso di caprino come crononimo (e sulle locuzioni occhi caprini, occhio caprino, occhio di capra)*, in «*que ben devet̃z conoisser la plus fina*». Per Margherita Spampinato, a cura di M. Pagano, Avellino 2018, pp. 243-259.

D'ACHILLE–GROSSMANN 2017a

P. D'ACHILLE, M. GROSSMANN, *I termini di colore nell'area BRUNO-MARRONE in italiano. Sincronia e diacronia*, «Lingua e Stile», 1, 2017, pp. 87-115.

D'ACHILLE–GROSSMANN 2017b

P. D'ACHILLE, M. GROSSMANN, *I termini di colore nell'area AZZURRO-BLU in italiano: sincronia e diacronia*, «AIQN. Annali del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati. Sezione linguistica», n.s., 6, 2017, pp. 109-143.

D'ACHILLE–NESI 2016

P. D'ACHILLE, A. NESI, *Stoffe e colori in scena*, in *L'italiano e la creatività. Marchi e costumi, moda e design*, a cura di P. D'Achille, G. Patota, Firenze 2016, pp. 101-116.

DEL SOLDATO 2010

E. DEL SOLDATO, *Simone Porzio. Un aristotelico tra natura e grazia*, Roma 2010.

FIorentino 1879a

F. FIorentino, *Della vita e delle opere di Simone Porzio. I*, «Nuova Antologia», s. 2, fasc. 3, XIII, 1879, pp. 464-487.

FIorentino 1879b

F. FIorentino, *Della vita e delle opere di Simone Porzio (Continuazione e fine.)*, «Nuova Antologia», s. 2, fasc. 5, XIV, pp. 68-96.

FROSINI 2021

G. FROSINI, *La lingua di Machiavelli*, con la collaborazione di A. Felici, Bologna 2021.

GELLI/ALTISSIMI 2022

G.B. GELLI, *Il Trattato de' colori de gl'occhi [...] con l'originale latino di Simone Porzio*, a cura di E. ALTISSIMI, Firenze 2022.

GIAMBULLARI/BONOMI 1986

P. GIAMBULLARI, *Regole della lingua fiorentina*, a cura di I. BONOMI, Firenze 1986.

GIOVANARDI 1994

C. GIOVANARDI, *Il bilinguismo italiano-latino del Medioevo e del Rinascimento*, in *Storia della lingua italiana*, II. *Scritto e parlato*, a cura di L. Serianni, P. Trifone, Torino 1994, pp. 435-467.

GROSSMANN-D'ACHILLE 2022

M. GROSSMANN, P. D'ACHILLE, *I termini di colore nelle aree BLANCO, NERO e GRIGIO nella storia dell'italiano*, «*Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Philologia*», 1, 2022, pp. 155-180.

MANNI 1979

P. MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «*Studi di grammatica italiana*», VIII, 1979, pp. 115-171.

PALERMO 1990-1992

M. PALERMO, *Sull'evoluzione del fiorentino nel Tre-Quattrocento*, «*Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*», VIII-X, 1990-1992, pp. 131-156.

PATOTA 1999

G. PATOTA, *Lingua e linguistica in Leon Battista Alberti*, Roma 1999.

QUAGLINO 2014

M. QUAGLINO, *Il volgare e il principe. Politica culturale e questione della lingua alla corte di Cosimo I*, «*Annali di Storia di Firenze*», IX, 2014, pp. 87-110.

ABSTRACT

L'articolo presenta una ricognizione su alcuni termini di colore presenti nel *Trattato de' colori de gl'occhi* di Giovan Battista Gelli, edito nel 1551, volgarizzamento del *De coloribus oculorum* di Simone Porzio. L'analisi delle voci è sviluppata grazie al confronto con i testi di argomento artistico raccolti nel portale *Trattati d'arte del Cinquecento* curato dall'Accademia della Crusca e dalla Fondazione Memofonte, e con altri trattati artistici della stessa epoca inclusi nel corpus per la mia tesi di dottorato.

The essay presents a survey of some terms of color contained in the *Trattato de' colori de gl'occhi* by Giovan Battista Gelli, published in 1551, a translation of the *De coloribus oculorum* by Simone Porzio. The analysis of the entries is developed thanks to the comparison with the treatises on artistic topics collected in the portal *Trattati d'arte del Cinquecento* edited by the Accademia della Crusca and the Memofonte Foundation, and with other artistic treatises of the same period, included in the corpus for my PhD thesis.