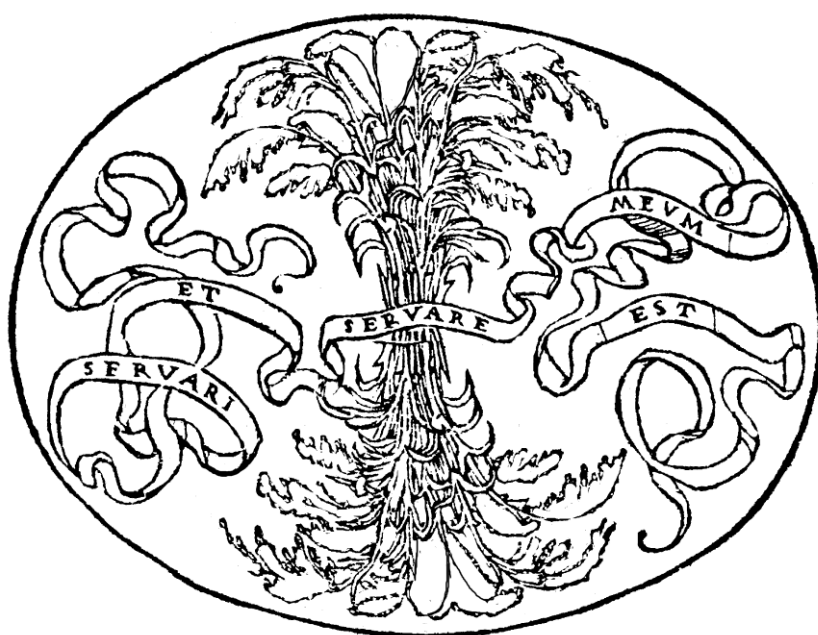


STUDI
DI
MEMOFONTE

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

INTRODUZIONE

Il volume raccoglie gli atti del convegno *Il lessico del colore, Italia-Francia (XII-XVII secolo)*, che si è svolto a Roma, presso la sede dell'École française, il 6 e 7 febbraio del 2022. Nell'ambito della letteratura artistica, la trattazione sul colore rappresenta un fenomeno rilevante che suscitò il particolare interesse di Paola Barocchi per il numero insolitamente alto di testi pubblicati nel XVI secolo¹. Nel collazionare le principali testimonianze di autori cinquecenteschi, la studiosa forniva un'utilissima antologia dalla quale oggi, con il corredo di ulteriori ricerche, emergono chiaramente almeno due filoni: il primo caratterizzato da un'impronta letterario-filosofica e il secondo a carattere tecnico-pittorico.

Se si osserva il profilo degli autori che scrivono sul colore, da Mario Equicola (1525) a Coronato Occolti (1568) – passando per Telesio (1528), Alciati (1531), Morato (1535-1545), Porzio (1548), Dolce (1565) e giungendo ai compendi dei precedenti autori, redatti da Rinaldi (1584) e Calli (1595) – appare chiara la loro impronta letteraria, con costanti riprese da testi classici (oltre che dalla letteratura coeva) e una terminologia ancorata saldamente al latino, sulla quale gli autori in questione si esercitano strenuamente per segnalare tutte le possibili varianti semantiche. Ecco che allora fanno la loro comparsa i vocaboli: *ater*, *baeticus*, *caesius*, *glaucus*, *lividus*, *perso*, *pullo*, *puniceus* e altri ancora. Si tratta di termini per designare colori difficilmente associabili ai pigmenti realmente impiegati nelle botteghe pittoriche e dei quali anche la loro tinta non risulta immediatamente riconoscibile.

Un filone collegato a quello letterario-filosofico, ma al contempo autonomo, appare costituito dagli studi scientifici redatti in ambito medico e naturalistico, come quelli di Gerolamo Cardano (1550), Giulio Cesare Scaligero (1557), Ulisse Aldrovandi (1560-1580)². In essi la nomenclatura latina permane con un'adozione rigorosa, debitrice della ricca biblioteca di autori classici (Virgilio, Svetonio, Orazio), affiancata a testi di Petrarca, Marsilio Ficino, Giovambattista Della Porta, e di tutte le trattazioni che nel Cinquecento parlano del colore. Ma il vocabolario latino presente in tali testi corrisponde a un linguaggio poetico e oratorio finalizzato a evocazioni letterarie che ancora una volta non risulta efficace nel registrare accuratamente l'apparenza del mondo naturale che medici e naturalisti erano interessati a descrivere³. Per raggiungere il loro scopo gli studi scientifici elaborano un lessico cromatico dove i singoli termini (latini) sono associati a un oggetto di riferimento (per esempio: *roseus* alla rosa; *sanguineus* al sangue, e così via) e ricondotti agli elementi naturali (metalli, pietre, piante, gemme). Incorporando l'essenza delle cose, i nomi dei colori divengono così utilizzabili per comprendere e descrivere i fenomeni naturali⁴: ad esempio, le colorazioni differenti assunte dalle urine dei pazienti permettono di risalire all'identificazione della malattia; analogo discorso vale per le classificazioni botaniche.

In ambito pittorico, viceversa, dapprima timidamente con Pino (1548) e Biondo (1549), ma poi con una sicurezza sempre maggiore, grazie a Vasari (1550-1568), Sorte (1580), Borghini (1584), Lomazzo (1584) e Armenini (1586) si definisce e si codifica il lessico cromatico della pittura, liberandolo dalla terminologia latina e legando stabilmente i nomi dei colori ai materiali in uso nelle botteghe. Per fare solo qualche esempio, si possono citare i casi di *biacca*, *cinabrio* (o *cenabro*, *cinaprio*), *ocra*, *oltrammarino* (o *oltremarino*), *orpimento* (o *oropimento*, *oropiumento*), *smalto* (o *smaltino*), *terra verde* (o *verde terra*). Molto spesso il vocabolo principale si arricchisce con l'indicazione della provenienza (materiale o geografica) del colore: *azzurro della*

¹ «il colore ha goduto nel corso del Cinquecento di una singolare e tuttora oscura fortuna teorica» (*SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1979, p. 2121).

² MACLEAN 1984; PUGLIANO 2015, pp. 365-369.

³ PUGLIANO 2015, p. 387.

⁴ Ivi, p. 388.

Magna, bianco di gusci d'uova, bruno d'Inghilterra, giallo di Fiandra, lacca di grana, nero di spalto. La terminologia cromatica presente nella trattatistica d'arte mostra una lontananza significativa non solo dai vocaboli latini, ma anche dalle concezioni che caratterizzano i testi del filone letterario-filosofico, spesso concentrati a esplicitare prevalentemente i significati simbolici e allegorici che ciascun colore poteva assumere, peraltro in contesti tra loro molto diversi: dall'araldica alle insegne nei tornei cavallereschi, al vestiario di dame e cavalieri.

I trattati dei tre ambiti citati (letterario, scientifico, artistico) trovano un fondamento comune nella dottrina aristotelica, secondo la quale il colore è una proprietà intrinseca dei corpi⁵ che esiste a prescindere dalla sua visione: il colore è infatti percepito quando un qualsiasi corpo – animato o inanimato – è illuminato, ma esiste sempre in potenza (oggi diremmo virtualmente) anche quando l'illuminazione è assente⁶. La connessione permanente concepita da Aristotele tra il colore e gli oggetti naturali rimanda a una concezione metafisica dove ogni corpo nasce dal mescolarsi e separarsi dei quattro elementi (terra, acqua, aria, fuoco), a ciascuno dei quali sono associate due qualità fra le coppie caldo-freddo e secco-umido (terra = fredda e secca; acqua = fredda e umida; aria = calda e umida; fuoco = caldo e secco). Dalla mescolanza in proporzioni variabili di tali elementi deriva la realtà naturale e i suoi colori, che Aristotele articola in una scala cromatica di sette tinte semplici (bianco, giallo, rosso, porpora, verde, blu, nero), agli estremi della quale pone il bianco e il nero, in grado di generare tutte le altre, mediante le tre diverse miscele della giustapposizione, sovrapposizione e mescolanza effettiva⁷. Si tratta evidentemente di una concezione lontanissima da quella attuale che, ragionando sulla scorta della teorizzazione newtoniana sulla luce, giunge a 'misurare' ogni colore attraverso le tre coordinate di tinta, saturazione e luminosità.

I pittori e i trattatisti che nel Cinquecento descrivevano le loro pratiche, impegnandosi nella codificazione scritta, testimoniano invece la creazione di una sorta di dizionario cromatico dove, aristotelicamente⁸, il nome di ciascun colore indica al tempo stesso il pigmento impiegato in bottega e la tinta percepita, senza possibilità di equivoco o necessità di ulteriori precisazioni. Ad esempio, il termine *oltremarino* era utilizzato per identificare univocamente il pigmento ottenuto dal lapislazzulo, con la sua caratteristica tinta azzurro-violacea, da distinguere nettamente da quella dell'*azzurro della Magna* derivante dal minerale azzurrite e dalla tipica colorazione azzurro-verdastra. La nascita di uno specifico lessico dei colori sta a indicare che è avvenuto un profondo mutamento nel corso del Cinquecento, relativo soprattutto alla consapevolezza del proprio mestiere da parte dei pittori e del ruolo culturale da essi assunto nella società del tempo. Lo dimostra il fatto che i pittori considerino il colore un argomento in sé, su cui ritengono di possedere solide competenze, diverse da quelle di letterati, filosofi e scienziati, ma non meno rilevanti, sulla scia di quanto aveva già chiaramente affermato Leon Battista Alberti:

Ma lasciamo stare quella disputa de' i philosophi, ne laquale si cercano i primi nascimenti de i colori. Percioché, che giova al pittore il sapere, in che modo sia fatto il colore da i mescolamenti del raro, & del folto, del caldo, & del secco, o del freddo, & de l'humido? Non però mi fo beffe di quei philosophanti, i quali disputano in modo de i colori, che fanno le specie loro essere sette a numero, & che 'l bianco, e 'l nero sono due estremi de i colori. Che uno è tra il mezzo, & che due sono tra l'estremo, e 'l mezzo istesso: che uno tenga più de l'estremo de l'altro gli mettono

⁵ SASSI 2009, p. 278.

⁶ JORI 2020, p. 492.

⁷ Ivi, p. 521.

⁸ Basandosi in primo luogo sulla eccezionale diffusione dell'anonimo *De coloribus*, nel Rinascimento attribuito ad Aristotele (ma oggi assegnato a Teofrasto o altro autore nell'ambito del Peripato), disponibile in traduzione latina nella stampa delle opere aristoteliche effettuata a Venezia nel 1496 da Aldo Manuzio e largamente consultato dai pittori, a partire da Leonardo. Cfr. BELL 1993 e PSEUDO ARISTOTELE 1999.

quasi che stia in dubbio del confine. A un pittore basta che sappia quali siano i colori, & in che modo se n'ha da servire ne la pittura⁹.

Il lessico dei colori si è dunque diffuso in modo articolato e pervasivo, tra l'età moderna e quella contemporanea, perché veicolato da testi di generi, ambiti e livelli socio-culturali diversi e anche molto distanti tra loro, offrendo oggi allo studioso di lingua un repertorio ampiamente differenziato e aperto a diverse metodologie di ricerca:

Quello dei cromonimi, infatti, si configura come un campo lessicale assai versatile, che attraversa tipologie testuali diafasicamente molto differenziate, che vanno dal contesto squisitamente letterario a quello tecnico-pratico: si pensi ai trattati scientifici o di settore, come quelli relativi alla medicina, all'arte, alle varie forme di attività artigianali e commerciali (ad esempio quella tessile o dei vetrai, ecc.). Si tratta dunque di un dominio lessicale che costituisce sotto diversi punti di vista un utile materiale per riflettere sulla formazione delle parole in diacronia, non solo in riferimento al repertorio di affissi e tipi compositivi – che può anche risultare a prima vista prevedibile – ma anche in relazione alla loro produttività, alla semantica e alla funzione testuale¹⁰.

D'altro canto, in Italia, la selettività che ha caratterizzato la storia della lessicografia almeno fino alla seconda metà dell'Ottocento ha sostanzialmente ignorato, com'è noto, il repertorio cromatico tramandato in ambito artigianale e tecnico-scientifico, privilegiando al contrario quello letterario: basterà dire che le *Vite* di Vasari non risultano nella *Tavola dei citati* di nessuna delle cinque impressioni del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*¹¹. Su questa aporia aveva ancora modo di riflettere Gianfranco Folena nel 1976 quando, in merito al lessico delle lettere di Tiziano, riportava il gustoso aneddoto:

Quando arrivai alla Scuola Normale pisana, uno dei primi libri di critica d'arte che lessi, allora un best seller, fu il *Saper vedere* di Matteo Marangoni che era professore a Pisa; più tardi, dopo la guerra, avendo letto *Come si guarda un quadro*, mi capitò di incontrare il venerato maestro e gli rivolsi l'impertinente domanda: «Ma da quando un quadro si chiama in Italia quadro? Dante o il Petrarca non guardavano certo quadri... E da quando un quadro può essere rotondo o ovale?». La domanda prima non fu capita e poi fu trovata irrilevante e pedantesca. Comunque non ebbi risposta¹².

Pochi anni dopo la conferenza di Folena, nel 1981, Paola Barocchi pubblicava il primo contributo sul lessico tecnico vasariano, significativamente comparso sulla rivista «Studi di Lessicografia Italiana» dell'Accademia della Crusca, dando inizio, in collaborazione con l'allora presidente dell'Accademia Giovanni Nencioni, a un corso nuovo degli studi, caratterizzato dal dialogo interdisciplinare e, molto presto, dall'uso di programmi informatici per l'indicizzazione lessicale¹³. Nonostante siano passati quarant'anni, la mole e la varietà dei testi artistici (ricettari, libri di conti, contratti, lettere, testamenti, oltre a rime, dialoghi, trattati) e la difficoltà di precisare di volta in volta i significati d'uso delle parole in contesti diacronici, diatopici e diastratici disparati restituiscono la percezione di un campo d'indagine solo superficialmente scalfito, rendendo attuale per molti versi la battuta di Folena e sollecitando più approfondite e più sistematiche esplorazioni all'intersezione tra storia della lingua e storia dell'arte.

⁹ ALBERTI/DOMENICHI 1547, p. 9v. Il passo è assente nella versione volgare redatta da Alberti, ma è tradotto da Lodovico Domenichi dalla versione latina.

¹⁰ CANTONI-FRESU 2013, p. 168.

¹¹ CARRARA 2018; i dati sulla *Tavola dei citati* delle cinque impressioni del *Vocabolario* si possono ricavare facilmente dall'edizione digitale, disponibile on-line http://www.lessicografia.it/ricerca_libera.jsp <13 gennaio 2023>.

¹² La lezione in cui è citato l'aneddoto fu tenuta nel 1976, pubblicata nel 1983 e poi in FOLENA 1991.

¹³ BAROCCHI 1981; l'ampio studio di CARRARA 2020 ricostruisce il ruolo di Paola Barocchi nella fase iniziale dell'applicazione delle tecnologie informatiche ai beni culturali.

Incrociare la storia dei colori da un lato con filologia e lessicografia e dall'altro con filosofia e analisi materiale dei dipinti è l'intento metodologico principale di questo volume. I contributi sono disposti in modo da porre l'accento su questo dialogo. Mentre Elena Artale mostra la contaminazione tra il lessico della pittura e altri campi della conoscenza, come la medicina e l'alchimia, dalla prospettiva della lessicografia digitale, Simona Rinaldi si concentra invece su alcuni nomi di colori, e propone di ricomporre la genesi attraverso un movimento di ritorno alla materialità dell'opera d'arte, alla luce delle fonti scritte. L'indagine sulle fonti della lingua della pittura, sui suoi rapporti con il latino e con le altre lingue settoriali è sviluppata da Nicoletta Maraschio e Marco Biffi, che mostrano la ricchezza e le potenzialità per la ricerca del metamotore *Le parole dell'arte*, e da Elisa Altissimi, che ricolloca le scelte lessicali di Giovan Battista Gelli, traduttore del *Trattato de' colori de gl'occhi*, nel contesto della questione della lingua nel Cinquecento e del ruolo dell'Accademia fiorentina nell'organizzazione della politica culturale di Cosimo I. La questione della terminologia dei colori è esaminata anche da Sandro Baroni nel saggio dedicato a Gherardo Cibo, che nel Cinquecento convoglia nella forma del trattato artistico l'eredità dei ricettari antichi e il debito verso grandi figure di artisti del passato, tra i quali spicca il nome di Leonardo da Vinci.

Riguardo all'ambizione rinascimentale di ordinamento della conoscenza attraverso il linguaggio, il contributo di Bruno Haas dimostra quanto la percezione dei colori sia anche legata alle categorie descrittive che vi sono associate. Con l'esempio di Fra Angelico, le categorie aristoteliche sono interrogate alla luce del ruolo dei colori nell'estetica pittorica. La questione della costruzione ideologica che precede la percezione dei colori è al centro della riflessione di Helen Glanville che, facendo uso dei metodi della storia e della critica del restauro, indaga in che modo Poussin concepisce il legame tra dimensione simbolica e filosofica dei pigmenti all'interno delle sue opere. Utilizzando le tecniche dell'analisi scientifica più avanzata, incrociata alle testimonianze delle fonti della storia delle tecniche artistiche da Cennini all'età moderna, Paolo Bensi propone un saggio sull'uso della polvere di vetro nei dipinti, che conferisce ai colori qualità ottiche ed estetiche particolari. La *postilla* conclusiva della raccolta, di Nadia Podzemskaia, rilegge l'eredità dei saperi rinascimentali sul colore attraverso la lente degli storici dell'arte dell'Ottocento, scopritori e editori delle fonti della letteratura artistica.

Nel pubblicare il presente bilancio sul lessico della pittura, siamo grate, *in primis*, agli autori e alle autrici che si sono prestati al dialogo pluridisciplinare sulla terminologia del colore, facendo convergere metodi di ricerca diversi su uno stesso oggetto. Siamo riconoscenti nei confronti dell'istituzione che ha creduto fruttuosa questa opportunità di dialogo, l'École française de Rome che ha ospitato nella sede prestigiosa di Piazza Navona il convegno e la tavola rotonda di presentazione dei due volumi sulle *Tecniche dell'arte*¹⁴ e che ha sostenuto fin dal 2020, tramite il dispositivo *Impulsion*, il progetto sulla terminologia artistica, coordinato dalle Università Sorbonne Nouvelle di Parigi e di Torino e accolto nell'équipe *Génétiq ue et histoire des arts* (dal 2021) dell'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) del CNRS/ENS. Siamo particolarmente onorate che la collaborazione con l'Accademia della Crusca e con la Fondazione Memofonte durante le giornate di studio del 6-7 febbraio 2022 abbia reso possibile la presente pubblicazione. A conclusione dei lavori, ricordiamo infine con gratitudine la visita a Villa Farnesina, guidata dalla direttrice Virginia Lapenta, poiché ha permesso di dare forma visiva alla molteplicità di riflessioni sul lessico del colore, in uno dei principali cantieri pittorici del Rinascimento.

¹⁴ *TECNICHE DELL'ARTE* 2021.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI/DOMENICHI 1547

L.B. ALBERTI, *La pittura*, tradotta da L. DOMENICHI, Venezia 1547.

BAROCCHI 1981

P. BAROCCHI, *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, «Studi di Lessicografia Italiana», III, 1981, pp. 5-27.

BELL 1993

J. BELL, *Aristotle as a Source for Leonardo's Theory of Colour Perspective after 1500*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 56, 1993, pp. 100-118.

CANTONI-FRESU 2013

P. CANTONI, R. FRESU, Giallo, giallume, gialleggiare. *Processi di derivazione da cromonimi nella Crusca*, in *Il Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612) e la storia della lessicografia italiana*, atti del X convegno ASLI (Padova-Venezia 29 novembre - 1° dicembre 2012), a cura di L. Tomasin, Firenze 2013, pp. 167-181.

CARRARA 2018

E. CARRARA, *Sul lessico dell'arte*, in *La Crusca e i testi. Lessicografia, tecniche editoriali e collezionismo librario intorno al Vocabolario del 1612*, a cura di G. Belloni, P. Trovato, Padova 2018, pp. 521-532.

CARRARA 2020

E. CARRARA, *Paola Barocchi e il Centro di Ricerche per i Beni Culturali della Scuola Normale Superiore di Pisa: ai primordi delle Digital Humanities*, «Il capitale culturale», 22, 2020, pp. 397-417.

FOLENA 1991

G. FOLENA, *La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale*, in G. Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino 1991, pp. 255-280 (prima edizione in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, III. *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e a Venezia*, tt. 2, Firenze 1983, t. 2, pp. 821-843).

JORI 2020

A. JORI, *La teoria aristotelica dei colori tra fisica e fisiologia*, «Medicina nei Secoli», 2, 2020, pp. 491-542.

MACLEAN 1984

I. MACLEAN, *The Interpretation of Natural Signs: Cardano's De subtilitate versus Scaliger's Exercitationes*, in *Occult & Scientific Mentalities in the Renaissance*, a cura di B. Vickers, Cambridge 1984, pp. 231-252.

PSEUDO ARISTOTELE 1999

PSEUDO ARISTOTELE, *I colori*, edizione critica, traduzione e commento di M.F. Ferrini, Pisa 1999.

PUGLIANO 2015

V. PUGLIANO, *Ulisse Aldrovandi's Color Sensibility: Natural History, Language and the Lay Color Practices of Renaissance Virtuosi*, numero speciale di «Early Science and Medicine», 4-6, 2015, pp. 358-396.

SASSI 2009

M.M. SASSI, *Entre corps et lumière: réflexions antiques sur la nature de la couleur*, in *L'antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations*, a cura di M. Carastro, Grenoble 2009, pp. 277-300.

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1979

Scritti d'arte del Cinquecento, IX. *Colore*, a cura di P. Barocchi, Torino 1979.

TECNICHE DELL'ARTE 2021

Tecniche dell'arte, a cura di S. Baroni, M. Mander, prefazione di G. Bonsanti, I-II, Milano 2021.