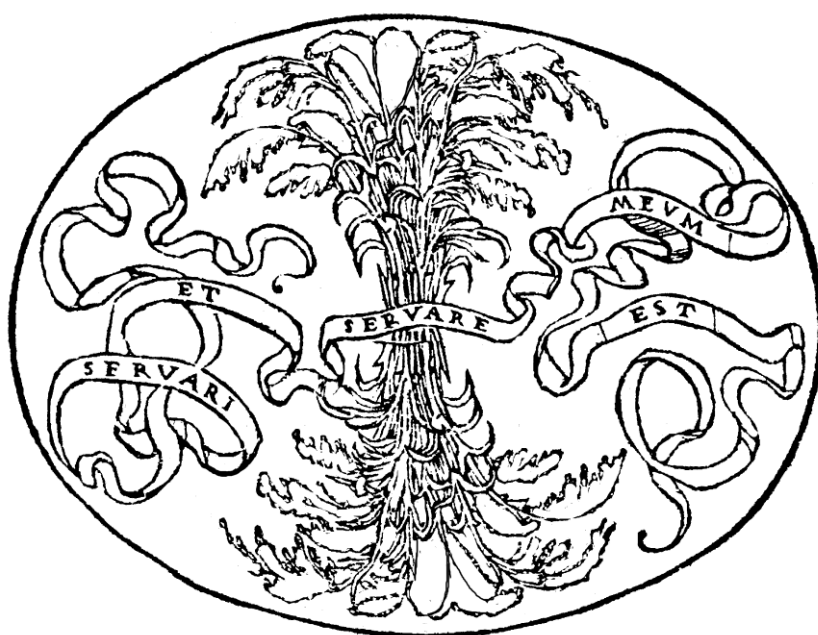


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

Numero 30/2023



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://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](mailto: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



## PREMESSA

Uno dei miei maggiori sforzi da docente di storia del restauro è sempre stato di insistere con gli studenti perché contestualizzassero ogni argomento, e in particolare le parole che descrivevano fatti e cose in una determinata epoca. Nel mio campo di studi, una figura storica quasi mitica è quella di Pietro Edwards, fondatore nel 1778 di un laboratorio di restauro ubicato nel convento veneziano dei Santi Giovanni e Paolo, al quale ancor oggi tributiamo rispettosa ammirazione per le straordinarie innovazioni tecnico-metodologiche che introdusse. Edwards, titolare in seguito di cariche importanti, fra le quali quella di conservatore della Galleria dell'Accademia di Belle Arti, redigeva dei progetti e delle relazioni di restauro straordinariamente moderni per chiarezza di identificazione delle problematiche coinvolte e per proprietà di linguaggio<sup>1</sup>. Quando però approfondiamo il discorso per valutarlo quanto merita, come una delle figure di maggiore importanza e influsso nell'intera storia del restauro italiano, dobbiamo anche constatare che dispose di tagliar via dei pezzi dai due quadri del Tintoretto con le Storie di San Marco che sono oggi alla Galleria dell'Accademia, per adattarli a una nuova collocazione. Probabilmente le terminologie tecniche e teoriche di cui si serviva nel descrivere il proprio atteggiamento nei confronti delle opere coincidevano sostanzialmente con le nostre, ma non erano identici i significati. Certamente l'attitudine di Edwards era di sincero «rispetto» per gli originali, ma per lui la parola rispondeva a un concetto non identificabile con il nostro. Si tratta, fin qui, di considerazioni abbastanza ovvie per qualunque persona di cultura, ma il difficile è di tenere veramente conto di tutto ciò quando ci impegniamo a districarci nella storia di un determinato periodo.

Ecco perché ho ascoltato e letto con profondo interesse quanto ci venne offerto sui ricettari alla giornata di studi di Roma. Ricetta, naturalmente, deriva dall'atto del ricevere: c'è chi dà, c'è chi prende. Man mano però che il concetto (di quello parliamo) si trasmette dall'offerente al ricettore, mille fenomeni possono intervenire a complicare il processo. Giustamente Artale ha auspicato che gli studi lavorino sull'identità categoriale delle ricette, quale che ne sia l'ambito, piuttosto che su ognuna presa singolarmente; perché una ricetta è un modo di porsi ancor prima che un testo contenente delle prescrizioni/informazioni comportamentali. Naturalmente (torno alla storia del restauro, ma evidentemente il discorso può estendersi a seconda degli interessi e delle competenze) in certi momenti le ricette hanno rivestito valore positivo e apprezzabile: quando nel 1866 uscirono in Italia i primi (e per certi aspetti ancor oggi unici) manuali di restauro a opera del senese Ulisse Forni e del bergamasco Giovanni Secco Suardo, la finalità era di sottrarre la disciplina del restauro al *demi-monde* di procedure e sostanze segrete, gelosamente custodite, in cui si muovevano i restauratori. L'intenzione era di spalancare le finestre e offrire a tutti, ebbene sì, un ricettario appunto; contenente materiali e modi operativi. Il carattere inevitabilmente assertivo dei ricettari («fai così») era e in qualche modo ne è ancor oggi la clausola tipica) d'altronde produceva anche strumenti malagevoli, scarsamente duttili e poco in grado di seguire i cambiamenti che si vanno producendo via via in un determinato ambito disciplinare, adattandosi alle mutate circostanze. Per questo, le varie Carte del restauro, emesse soprattutto in ambito architettonico internazionale, mantengono un valore eminentemente culturale; l'errore lo compie chi pretende di utilizzarle in funzione rigidamente prescrittiva. La ben nota *Carta del Restauro* del 1972, diretta emanazione della *Teoria* di Cesare Brandi<sup>2</sup>, non richiede di essere aggiornata, come molti pensano e propongono, perché documenti di questa natura non si aggiornano: semplicemente valgono in relazione con il momento storico in cui sono stati emanati. Le parti

---

<sup>1</sup> MOSCHINI MARCONI 1959; *DAL DECALOGO EDWARDS ALLA CARTA DEL RESTAURO* 2001; DARROW 2017.

<sup>2</sup> BRANDI 1977, pp. 132-154.

più deboli della *Carta* si riconoscono laddove tenta di imporsi come normativa (del resto, quella era allora la sua finalità: si trattava in fin dei conti di una circolare ministeriale), stabilendo con un certo puntiglio cosa si poteva e non si poteva fare, addirittura scendendo poi a un grado ulteriore di dettaglio negli allegati (le «Istruzioni»). Lo sguardo trasversale e la restituzione del contesto storico possono aiutare anche a chiarire il fenomeno che si verificò poi particolarmente nel restauro, quello di mutuare sostanze da un primitivo impiego a un altro in qualche misura assimilabile, come dalla medicina alle tecniche artistiche e più avanti al restauro appunto. Sandro Baroni, di cui ammiro incondizionatamente la costanza pluridecennale nelle ricerche sull'argomento, ci assicura che esistono ancora territori inesplorati da saggiare, e possiamo attenderci dunque di accrescere considerevolmente negli anni futuri il numero dei ricettari individuati, nell'augurio che non siano soltanto lui stesso e pochissimi altri a impegnarvisi.

Dall'argomento dei ricettari a quello dei testi e delle tecniche pittoriche il passo non è lungo. L'intervento di una profonda conoscitrice come Simona Rinaldi per certi versi offre rassicurazioni, ma per altri produce incertezze ulteriori. Il suo impegno si indirizza a mettere in relazione un determinato colore con le parole che lo dovrebbero identificare, e che quindi ci si attenderebbe possedessero un significato univoco; se più spesso ci confermano quest'ultima qualità, altre volte però denunciano che lo stesso termine si riferiva a colori differenti. Il mitico «biffo» cenniniano che Ugo Procacci menzionava nelle sue lezioni di storia del restauro (probabilmente le prime in assoluto in ambito universitario nel nostro Paese – eravamo nella primavera del 1966...)³ può essere un violaceo, ma anche un bianco grezzo, e il paonazzo può essere un rosso scuro ma anche un marrone scuro e addirittura un azzurro violaceo. Del resto ho sempre trovato significativo il modo di esprimersi di Cennino, che intitola i propri capitoli «della natura di un [e qui il nome del colore] che è chiamato [...]» a seconda delle sue varie declinazioni visive, che corrispondono a loro volta alle svariate sostanze che lo compongono. Perché si propone qui un altro argomento interessante: se, quanto e come possano essere considerati integralmente coincidenti due colori che appaiono alla vista allo stesso modo, ma che risultano da composizioni chimiche diverse; qualità, questa, che in realtà può avere, e anzi generalmente ha, conseguenze nel conferire loro declinazioni visive non identiche, al momento della messa in opera in un contesto di manufatto artistico. La relativizzazione della nostra ricezione di un colore mi appare sempre più indiscutibile, nel momento in cui una recente visita oculistica mi conferma il progresso di una cataratta incipiente, e mi si avverte che la mia percezione dei colori è alterata rispetto alla normalità, quale ch'essa sia. Per come la immagino, io vedo sempre come «rosso» un colore riferito a una muleta (posto che io frequenti le corride, attività che non appartiene abitualmente alle mie abitudini di vita). Ma non so se è lo stesso rosso con cui la vedono il matador e il pubblico; e del resto mi dicono che il toro i colori non li percepisca, e ciò che lo aizza non è il colore, ma il movimento del panno. La corrispondenza fra la terminologia dei colori e la realtà esaminata da Rinaldi in un numero non esiguo e altamente significativo di *case studies* rimane dunque un argomento affascinante e sempre aperto a confermare la labilità di certe identificazioni.

Di grande interesse mi è sembrata anche la conclusione sulla differente origine fra i lessici dell'architettura, nati dalla trattatistica classica, e della pittura, formati nelle botteghe artigiane. Più tecnico è stato l'intervento di Paolo Bensi, una rassegna delle presenze nelle policromie di vetro macinato (meglio: *polverizzato*). I primissimi esempi sono stati riconosciuti in ambito tedesco (l'altare di Tiefenbronn di Lukas Moser, 1431) e fiammingo (il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck, 1434); ma interessa che in Italia lo si incontri per la prima volta nei capelli marroni del Crocifisso ligneo di Donatello riscoperto pochi anni fa a Padova (databile nel quinto decennio del Quattrocento). Naturalmente è da tenere presente che

<sup>3</sup> BONSANTI 2006, p. 173. Sulle lezioni di restauro di Ugo Procacci ho scritto un contributo che dall'ottobre 2018 è in attesa di pubblicazione in un volume di scritti su di lui.

quando si dice ‘per la prima volta’ si intende sempre: finché non emergerà un caso ancora precedente. Ricordo che il fenomeno venne portato all’attenzione della comunità internazionale del restauro nel corso del workshop su Raffaello tenuto nel 2004 alla National Gallery di Londra, nell’intervento della restauratrice Marika Spring; all’epoca era stato identificato in trenta dipinti italiani e in diciannove nordici del museo<sup>4</sup>. Lo ritenni un argomento interessante, e come tale lo segnalai in un mio pezzo su «Il Giornale dell’Arte»<sup>5</sup>. Se ne poteva dedurre che si trattava di una pratica abbastanza diffusa; si discuteva, e ancora oggi ci si confronta, se la finalità fosse estetica (aumentare la brillantezza cromatica) oppure pratica (abbreviare i tempi di asciugatura dei colori grazie all’effetto siccativo prodotto), che è quanto credo io. Nella mia esperienza, le finalità pratiche prevalgono in linea di principio su quelle di altra natura (ma vedi più avanti quanto a Poussin).

Quest’ultima annotazione introduce a uno degli argomenti discussi nella giornata di Roma, anche perché se ne è parlato nella presentazione della recente importante pubblicazione, a opera di Sandro Baroni e Micaela Mander, dei due volumi sulle tecniche artistiche editi da Mursia (2021)<sup>6</sup>. Si tratta di capire se determinate scelte di carattere tecnico operate dagli artisti discendessero unicamente da ragioni di praticità (la facile disponibilità dei materiali, l’uso assestato che li rendeva prevedibili nei comportamenti), e fossero pertanto operate quasi automaticamente, ovvero rispondessero a impieghi intenzionali e consapevoli, avendo in mente un risultato particolare altrimenti non ottenibile con procedimenti diversi. Nel suo intervento a Roma, Paolo Bensi aveva richiamato l’attenzione sulla prima versione della Conversione di Saulo del Caravaggio, di proprietà Odescalchi Balbi, realizzata su tavole di legno di cipresso. Bensi sottolineava soprattutto aspetti di carattere simbolico in relazione con quella specie arborea. Può darsi benissimo che essi fossero presenti nella coscienza dei fruitori, ma quando Caravaggio si impegnava con i committenti promettendo la realizzazione del dipinto su tavola di cipresso, credo avesse in mente soprattutto di assicurare che intendeva utilizzare un legno di qualità, solido e particolarmente aromatico e resinoso, poco gradito pertanto agli insetti xilofagi. Ma l’argomento rimane, secondo me, particolarmente importante. Perché mai la Cappella Peruzzi di Giotto in Santa Croce è dipinta con ampio impiego di pittura a secco, a differenza della contigua Cappella Bardi e di tutti gli altri dipinti murali della bottega giottesca? Perché la cosiddetta *Madonna delle Ombre* del Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze è dipinta a secco su basi ad affresco, unica in tutta la produzione del pittore? E perché mai Donatello, nell’*Annunciazione Cavalcanti* in Santa Croce, realizza le due figure grandi e l’architettura in pietra serena (il macigno di cui scrive Vasari), mentre i sei spiritelli sul fastigio sono di terracotta? In quest’ultimo caso, almeno, la risposta è certa, anche se sorprende che non venga di regola tenuta in considerazione (ha fatto eccezione Laura Cavazzini, la cui conclusione rimane comunque diversa dalla mia)<sup>7</sup>, nemmeno nel catalogo della recente mostra di Donatello a Firenze<sup>8</sup>. E cioè che il tutto era coperto di biacca a simulare il marmo, e dunque le differenze di materiali non sarebbero state avvertibili. Siamo dunque tornati al tema del colore, per richiamare che questa componente così inerente alla terza dimensione nelle opere di scultura viene frequentemente fraintesa nella sua importanza, quasi paritaria nei confronti della componente plastica. Il colore, a parte ovviamente le qualità ottiche, partecipava del modellato, a concludere il lavoro di plasmatura affidato in buona misura a strati dotati di spessori anche rilevanti.

La sezione dei Trattati comprende tre contributi di grande interesse. Elisa Altissimi introduce la sua pubblicazione di un trattato di ottica del napoletano Simone Porzio,

<sup>4</sup> ROY–SPRING–PLAZZOTTA 2004.

<sup>5</sup> BONSANTI 2004.

<sup>6</sup> *TECNICHE DELL’ARTE* 2021.

<sup>7</sup> CAVAZZINI 2005 e 2018, p. 181, n. 5.

<sup>8</sup> DONATELLO 2022.

---

volgarizzato da Giovan Battista Gelli, operazione che certamente ne favoriva la diffusione. Bruno Haas si propone di contrastare gli anacronismi di cui riscontra la frequenza nelle terminologie correnti, concentrando il proprio studio sulle differenti nature di due colori rossi nei dipinti del Beato Angelico. Naturalmente occorrerà estendere poi l'esame alle produzioni di altri pittori del contesto storico e geografico. Quanto al contributo di Helen Glanville, una studiosa sicuramente non frequente nella familiarità che possiede con discipline diverse (storia, storia dell'arte con approfondita conoscenza delle fonti, restauro), la sua rassegna delle attitudini coloristiche di Nicolas Poussin si sostanzia delle osservazioni scaturite dall'esame diretto delle opere, messe in relazione con le fonti scritte (Félibien, Chantelou). Nel suo contributo si trovano numerosi spunti in proposito, e mi astengo dalle citazioni per me significative, che sarebbero troppe. Conta segnalare che le attenzioni del pittore iniziavano dalla stessa scelta della tela, proseguivano con gli strati preparatori e terminavano con i pigmenti: tutte e tre le componenti del dipinto concorrevano, ciascuna secondo le proprie specificità, al risultato finale, quel colore dorato che Poussin cercava come espressione massima del proprio ideale d'arte. Si trattava dunque di scelte consapevoli e intenzionali, riconoscibili come particolari nei confronti delle tecniche più diffuse, in vista dell'ottenimento di un risultato altamente personale, e pertanto sicuramente significative. Anche Poussin introduceva nei colori dei frammenti di vetro, e in questo caso credo condivisibile la spiegazione che ne dà l'autrice, come mezzo per potenziare ulteriormente «the luminous and specular qualities of the ground and paint, and which further indicate a desire for luminosity». Così pure, Glanville segnala il diffuso utilizzo del lapislazzulo non soltanto nelle vesti e nei cieli, ma anche in blu e grigi di qualsiasi tonalità, come a conferire al dipinto un armonico elemento unificatore. È nota del resto l'attribuzione al lapislazzulo di valori simbolici, quasi equivalesse a una discesa di elementi celesti che si calavano nel mondo umano. La conclusione dell'autrice è che «Painting, as practiced by Poussin with “un pinceau doré et bien amanché”, is the emulation of a dynamic process, and not the imitation of a product». Il saggio offre dunque un esempio veramente pregevole di *technical art history*.

Infine, il contributo di Nadia Podzemskaja presenta un degno coronamento a quelli di cui si è detto, offrendo un panorama altamente informativo sul «nesso tra lo sviluppo dell'arte e la nascita della storia dell'arte, così evidente nel caso della Scuola d'arte viennese, cui dobbiamo riconoscere il grande merito di uno sguardo complessivo sul fenomeno arte, visto nell'insieme degli aspetti astratti e materiali, spirituali e concreti». Da Léonor Merimée a Kandinsky, lo studio della ricezione delle fonti storico-artistiche procurò «un dinamico intreccio tra le ricerche di artisti, scienziati, storici e filologi». Del successo di questo indirizzo di studi, danno testimonianza il workshop di Roma del febbraio 2022 e la pubblicazione, oggi, dei contributi che lo sostanziarono.



## BIBLIOGRAFIA

### BONSANTI 2004

G. BONSANTI, *Raffaello "stridente": dipinti a polveri di metallo e vetro macinato*, «Il Giornale dell'Arte», 238, 2004, p. 28.

### BONSANTI 2006

G. BONSANTI, *Il restauro pittorico a Firenze prima della selezione cromatica: inizi di una ricerca*, in *Ugo Procacci a cento anni dalla nascita (1905-2005)*, atti della giornata di studio (Firenze 31 marzo 2005), a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, con la collaborazione di S. Damianelli, Firenze 2006, pp. 173-181.

### BRANDI 1977

C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino 1977 (prima edizione Roma 1963).

### CAVAZZINI 2005

L. CAVAZZINI, *Donatello*, Roma 2005.

### CAVAZZINI 2018

L. CAVAZZINI, *L'Annunciazione Martelli e l'Annunciazione Cavalcanti*, in *Intorno all'Annunciazione Martelli di Filippo Lippi. Riflessioni dopo il restauro*, atti della giornata di studi (Firenze 26 maggio 2017), Firenze 2018, pp. 175-182.

### DAL DECALOGO EDWARDS ALLA CARTA DEL RESTAURO 2001

*Dal decalogo Edwards alla Carta del Restauro. Pratiche e principi del restauro dei dipinti*, atti della giornata di studi (Venezia 3 ottobre 2000), a cura di V. Tiozzo, Padova 2001.

### DARROW 2017

E.J. DARROW, *The Art of Conservation: X. Pietro Edwards: The restorer as 'philosophe'*, «The Burlington Magazine», 1369, 2017, pp. 308-317.

### DONATELLO 2022

*Donatello. Il Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di F. Caglioti, con L. Cavazzini, A. Galli, N. Rowley, Venezia 2022.

### MOSCHINI MARCONI 1959

S. MOSCHINI MARCONI, *Revisione di due Tintoretto*, «Bollettino d'Arte», s. 4, fasc. 1, XLIV, 1959, pp. 69-81.

### ROY-SPRING-PLAZZOTTA 2004

A. ROY, M. SPRING, C. PLAZZOTTA, *Raphael's Early Work in the National Gallery: Paintings before Rome*, «National Gallery Technical Bulletin», XXV, 2004, pp. 4-35 (disponibile on-line <https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/technical-bulletin/raphaels-early-work-in-the-national-gallery-paintings-before-rome>).

### TECNICHE DELL'ARTE 2021

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