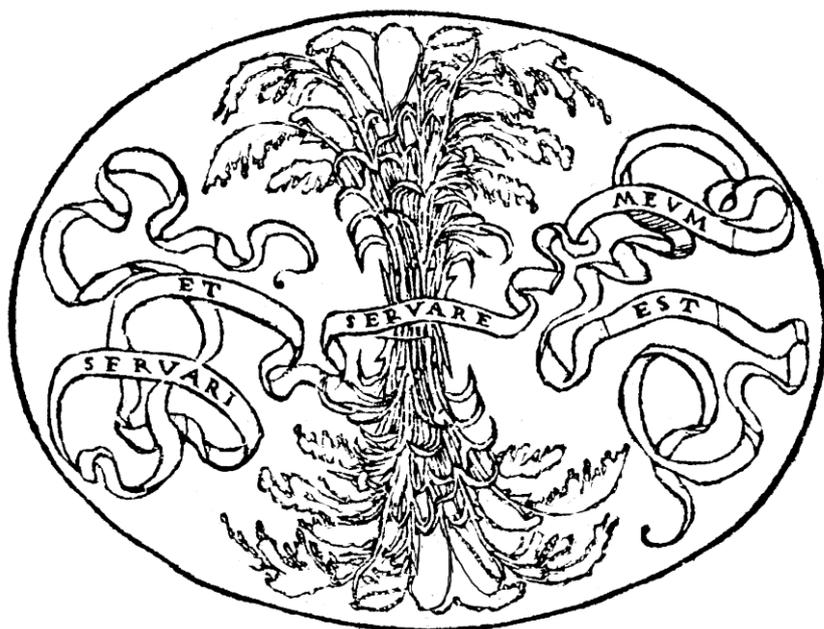


STUDI
DI
MEMOFONTE

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

**I NOMI DEI COLORI.
IDENTIFICAZIONE ED ETIMOLOGIA NELLA LETTERATURA ARTISTICA TRA
XIV E XVII SECOLO**

La terminologia dei colori nella letteratura artistica dal Medioevo al Seicento ha sempre presentato notevoli complessità interpretative, aggravate ulteriormente dalla difficoltà di associare specifiche denominazioni cromatiche alle colorazioni dei materiali utilizzati nelle botteghe pittoriche e ai pigmenti e colori effettivamente osservabili sui dipinti. Il presente saggio si propone di precisare alcune denominazioni di colori – *arzica*, *giallo santo*, *verde vescica*, *verde azzurro*, *biffo* e *paonazzo* – che sono risultate particolarmente ostiche all’interpretazione sia per quanto concerne l’etimologia dei termini, sia per quanto attiene alla natura chimica e anche, talvolta, alla loro esatta identità cromatica. Le precisazioni presentate in questo saggio sono il risultato di un aggiornamento metodologico: andando oltre la consultazione delle tradizionali fonti della letteratura artistica (trattati e ricettari) lo studio delle fonti si è esteso alla documentazione mercantile e ai libri contabili degli artisti, fonti che offrono inaspettate e finora trascurate opportunità di approfondimento e precisazione nella definizione dei nomi dei colori nonché le modalità di formazione della terminologia pittorica nell’ambito delle botteghe artistiche.

La ricerca ha preso avvio dalle riflessioni suscitate da un saggio di John Gage che nel 1998 esaminava la terminologia dei colori presente in un testo medievale, evidenziando la difficoltà di associarne le denominazioni citate alle colorazioni dei materiali utilizzati nelle botteghe pittoriche e pertanto osservabili sui dipinti (in particolare sulle miniature)¹. L’indagine di Gage, notissimo storico dell’arte e punto di riferimento per ogni studio di storia del colore, era tuttavia prevalentemente focalizzata sulla colorazione percepita, piuttosto che sui materiali caratterizzanti i colori presi in esame, tralasciando tutte le testimonianze fornite da trattati e ricettari coevi alla fonte testuale da lui commentata. Adottando un approccio diverso, si è ampliato il panorama di fonti trattatistiche analizzate, allargando contestualmente l’arco cronologico dal Trecento al Seicento, per restringere invece l’esame ad alcuni casi di studio specifici rappresentati da sei denominazioni cromatiche.

La scelta di tali denominazioni deriva dalla loro problematicità: l’*arzica*, ad esempio, era un colorante per la tintura delle stoffe in giallo ma anche una lacca gialla per la pittura. La differenza tra il colorante tintorio e la lacca pittorica (valida per tutte le lacche e non solo per l’*arzica*) stava nella necessità di poter utilizzare il colorante – materiale solubile che tinge le stoffe impregnandole – come se si trattasse di una sostanza insolubile, ovvero un pigmento in grado di essere applicato al di sopra di una superficie impartendole la propria colorazione. Per ottenere tale trasformazione chimica, alcuni coloranti (rossi, gialli, verdi, azzurri) erano incorporati a un substrato inerte e incolore (generalmente l’allumina, ma anche creta bianca, gesso, barite e altri) che li rendeva insolubili, ed erano chiamati lacche².

Con lo stesso nome di *arzica* si trova tuttavia anche un’ocra terrosa di colore giallo citata da Lebègue nel 1431; il giallo santo, il verde vescica e il verdeazzurro sono viceversa ben riconoscibili nelle loro rispettive colorazioni, ma non c’è accordo tra le fonti e tra gli studiosi moderni sui materiali che li caratterizzano e quindi sulla loro composizione chimica; il biffo è un colore violaceo, ma è stato talvolta riconosciuto come «il colore naturale del lino, ossia un

¹ GAGE 1998.

² BENSI 2021, p. 142, e relativa bibliografia.

bianco grezzo»³, mentre il paonazzo è alternativamente interpretato come rosso scuro o un marrone scuro⁴, ma anche come azzurro violaceo secondo gli studi condotti da Pastoureau⁵.

Per tentare di sciogliere alcuni dubbi (e magari introdurne altri), è stata riesaminata la letteratura artistica di riferimento, alla ricerca di riscontri per quanto possibile certi.

L'arżica

Si tratta di un colorante vegetale giallo destinato sia alla tintura dei panni, sia come lacca gialla per dipingere.

L'etimologia del termine *arżica* è indicata nel *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO)⁶ da *arżicco*, *arżiccho*, derivato dall'arabo *zārqa*.

Ma su tale derivazione si pone subito un problema, poiché in arabo *zārqa* sta a indicare gli occhi azzurri, e anche l'ulteriore lemma arabo *azraq*, individuato da Arcangeli⁷, sta sempre a indicare un azzurro, come conferma Adriano Valerio Rossi, insigne filologo delle lingue iraniche e presidente dell'Ismeo (Associazione Internazionale di Studi sul Mediterraneo e l'Oriente), al quale è stato chiesto aiuto per comprendere meglio un'etimologia che, pur apparendo araba, poteva risalire, a parere di chi scrive, a una lingua diversa. Osservando che in arabo il lemma *arżaq/arżuq* è ancora oggi molto usato per indicare sia il blu che l'azzurro, Rossi riferisce la ricerca etimologica condotta nella presente circostanza affermando che neanche ricorrendo ai dizionari persiani il nodo si scioglie, poiché in persiano *azraq* è in uso col significato di 'bleu foncé, azuré'⁸, e, a giudicare dai rimandi di tali dizionari, la forma araba *arżaq* è considerata un adattamento alla fonetica del persiano, ma in nessuna delle due lingue c'è mai stato alcun riferimento al colore giallo. Se ne dedurrebbe che gli studiosi occidentali abbiano pensato che la sola (vaga) somiglianza fonetica di *arżicco* e *arżaq* permettesse di affermare una parentela etimologica, che non sembra invece si possa dimostrare in alcun modo. Anche il più quotato studio sugli arabismi nelle lingue neolatine si tiene sul vago: «*arżica* [...] forse in rapporto con l'ar. *azraq* f. *zārqa* 'azzurro' (etimo accennato dal DEI, I, 313)»⁹. Tuttavia, se si sposta l'attenzione sulla base *zār-*, si può constatare che in tutte le lingue iraniche antiche e moderne essa è connessa ai riflessi aurei, al giallo (e poi anche al verde): in persiano moderno, ad esempio, *giallo* si dice *zard*. Inoltre, in dizionari persiani del Seicento che contengono parole più antiche compare un *zirk/zerk* con il significato di *Berberis vulgaris*. Ancora oggi nelle forme orientali di persiano (come ad esempio nel Khorasan e nel Tagikistan) quello che a Teheran si chiama *zerešk* viene chiamato *zirk*. Lo *zerešk* (in italiano *crispino*) ha bacche rossastre, ma se si taglia orizzontalmente un rametto della *Berberis vulgaris* fuoriesce subito un pulviscolo giallo che si usa come colorante. Tra le lingue iraniche più antiche *zirk* compare una sola volta (sembra con il significato di 'giallo') in un frammentario testo sogdiano, lingua iranica orientale che si è estinta nel X secolo, ma che è stata certamente la lingua franca dei mercanti centroasiatici che nella seconda metà del primo millennio dell'era cristiana portavano in Occidente prodotti attraverso le vie cosiddette della seta. Poiché spesso le carovane erano organizzate da cammellieri arabi, è altamente probabile (anche se non dimostrato, finché non si trovi una lista delle mercanzie trasportate da una di queste carovane) che un materiale tintorio proveniente dall'Asia centrale (dove ancora oggi la *Berberis vulgaris* si

³ VIRDE 2004(2005), p. 160, nota 52.

⁴ RINALDI 2004; HALLER 2010, p. 330; CERASUOLO 2014, p. 101.

⁵ PASTOUREAU 2002, pp. 90, 96.

⁶ TLIO.

⁷ ARCANGELI 2020.

⁸ LAZARD 1990.

⁹ PELLEGRINI 1972, I, p. 123.

chiama *zirk*) sia giunto in Europa con l'articolo arabo *al*, quindi *al-zirk*, da cui è facilissimo ipotizzare un passaggio ad *arziic-o/a*. Tra gli innumerevoli nomi neolatini iniziati per *al*, per limitarsi ai più prossimi foneticamente, si può pensare al nome antico-italiano dell'arsenico *azarnech*, in arabo *az-zirnih* (l'articolo arabo si assimila alla consonante che lo segue, quindi *al-zirnih* > *az-zirnih*). A questo punto è facile ipotizzare che la *Berberis vulgaris* sia stata sostituita in un periodo imprecisato da una pianta consimile come la *Reseda luteola*, maggiormente reperibile nelle regioni europee¹⁰.

Se la storia linguistica del termine *arziica* ricostruita da Rossi è assai più convincente delle etimologie sinora rintracciate, va notato che le prime attestazioni riferite in *TLIO* come gli *Statuti di Pisa* del 1322¹¹ e la trecentesca *Pratica della mercatura* di Francesco Balducci Pegolotti¹² sembrano circoscrivere un ambito d'impiego riferibile alle merci introdotte in Europa da mercanti toscani, confermato peraltro dall'affermazione di Cennini che *arziica* era un vocabolo utilizzato in particolare a Firenze¹³.

Altre fonti mercantili come l'Archivio di Francesco di Marco Datini di Prato ne documentano la manifattura in Toscana e l'esportazione a Venezia e a Genova a fine Trecento¹⁴, mentre a Firenze nel Quattrocento i Gesuati la vendevano al prezzo di 10-50 soldi la libbra¹⁵.

Dalle *Ricordanze* di Neri di Bicci apprendiamo tuttavia che il costo di vendita dell'arziica non era prefissato come nel caso del ben più prezioso oltremare, ma assumeva un valore variabile «[a]llo preg[i]o che core nell'arte»¹⁶. Alesso Baldovinetti, infine, annota nei suoi *Ricordi* (libro B) del 4 maggio 1471 di aver acquistato ben 4 libbre e 5 once di arziica per dipingere nella cappella maggiore della chiesa di Santa Trinita¹⁷. In breve, tra 1471 e 1472 il prezzo dell'arziica variava tra 36 e 40 soldi¹⁸.

Come si è detto, la citazione del termine *arziica* è presente nel capitolo 50 di Cennini, che tuttavia non si dilunga a descrivere come fosse manufatto, limitandosi a segnalare che era «archimiato»¹⁹, mentre le informazioni più precise si ricavano dai *Segreti per colori* del famoso Ms. Bolognese del XV secolo, dove non solo troviamo ricette per la pittura e per la tintura della seta, ma anche l'esplicita indicazione che il termine *arziica* era equivalente in Toscana a quello di «erba gualda» e di «panicella» nelle Marche, dove era chiamato anche «herba roccia»²⁰. Tali riferimenti sono confermati da Francesco Balducci Pegolotti che cita l'«Erba gualda in Toscana, erba panicciuola in Marchisciano, erba luccia in Pugliese»²¹.

Ulteriori attestazioni si trovano nelle ricette e nelle interpolazioni tre-quattrocentesche di altri manoscritti: nel *Liber de coloribus qui ponuntur in carta* troviamo il lemma *arsica*²²; tra le ricette di Bartolomeo da Siena è presente la prescrizione «come si fa l'arziica»²³; analogamente al Ms. 1793 del XV secolo della Biblioteca Casanatense (c. 13v) e al Ms. 1243 del XVI della Bodleian Library di Oxford (c. 35v)²⁴.

¹⁰ Adriano Valerio Rossi, che ringrazio vivamente, comunicazione personale, marzo 2022.

¹¹ *STATUTI INEDITI 1854-1870*, III (1857), cap. I, p. 593.

¹² BALDUCCI PEGOLOTTI/EVANS 1936, p. 208, n. 16.

¹³ CENNINI/FREZZATO 2003, cap. 50, p. 98.

¹⁴ DELANCEY 2010, p. 79.

¹⁵ KUBERSKY-PIREDDA 2010, p. 224.

¹⁶ NERI DI BICCI/SANTI 1976, pp. 270-271, 328, 366.

¹⁷ HORNE 1903, p. 168.

¹⁸ KUBERSKY-PIREDDA 2010, p. 233.

¹⁹ RICOTTA 2015, p. 31, sulla differenza tra *archimiato* e *artificiato*.

²⁰ *UN TRATTATO UNIVERSALE DEI COLORI* 2012, cap. VII, p. 153, n. 16; cap. VIII, pp. 260-261, n. 36; cap. V, p. 118, n. 26.

²¹ *Ivi*, cap. VIII, p. 261, n. 36.

²² CAPROTTI 2016, p. 213.

²³ *TECNICA ARTISTICA A SIENA* 1993, p. 46, c. 38.

²⁴ THOMPSON 1935, p. 415.

L'arzica è citata, come si è detto, anche nella *Tabula colorum* del notaio parigino Jean Lebègue del 1431, dove tuttavia le indicazioni sulla lacca gialla utilizzata per dipingere si sovrappongono a quelle di una «terra gialla»²⁵, confondendone probabilmente l'etimologia originaria, ricondotta spesso da vari studiosi alla corruzione del termine *arsenicon*, che tuttavia stava a indicare il pigmento giallo orpimento, costituito appunto da solfuro d'arsenico.

L'arzica è infine menzionata da Raffaello Borghini nel 1584 come *giallo* «il quale sogliono adoperare i miniatori»²⁶, mentre Andrea Cesalpino nel *De plantis* del 1583 la indica con il nome di *guaderella*²⁷.

I riferimenti delle fonti sopra menzionate rendono evidente l'identificazione del colorante giallo dell'arzica con la luteolina, un tetraidrossiflavone estratto dalla *Reseda Luteola* L., conosciuta e impiegata in Occidente sin da epoca romana²⁸.

Tale colorante si trova infatti in Vitruvio sotto il nome *lutum*²⁹, e come *luzza* compare nelle *Compositiones* della Biblioteca Capitolare di Lucca³⁰, divenendo poi *herba lutea* nel testo duecentesco dello Pseudo-Eraclio³¹, e proseguendo poi con le denominazioni già citate di *herba rochia* o *rocza* (*Libellus ad faciendum colores* e Ms. Bolognese)³², ma anche: *herba tintorum*; *herba folionum*; *erba dei tintori*; *erba guada*; *erba gualda*; *erba de Pulea*; *erba laccia*; *erba lutea*; *molardina luteola*; *reseda dei tintori*; *bietolina*; *biondella*³³.

Nei testi seicenteschi e settecenteschi spagnoli di Pacheco e Palomino è chiamata *ancorca* o *encorca*³⁴, mentre Baldinucci la nomina di sfuggita dicendo che si tratta di un giallo utilizzato dai miniatori³⁵.

Non si rintracciano molti esempi di identificazione in opere pittoriche, dato che l'uso dell'arzica appare prevalentemente circoscritto alla miniatura, ma un caso certamente rilevante è costituito dalla *Assunzione della Vergine* di Lorenzo Lotto a Celana, frazione di Caprino Bergamasco, dove il dipinto fu eseguito nel 1527 per commissione di Balsarino Marchetti de Angelini, non a caso un ricco mercante di panni-lana³⁶.

Il giallo santo

Anche il giallo santo è un colorante vegetale piuttosto problematico, a partire dalla esatta identificazione della pianta da cui è estratto, poiché spesso si fa riferimento alla medesima *Reseda Luteola* da cui è ricavata l'arzica³⁷, mentre dagli studi incrociati di Bensi e di Brunello sulla storia della tintoria è chiara la sua manifattura dai frutti drupacei del *Rhamnus cathartica* L.³⁸, meglio noto come *spincervino*, per ottenere un estratto a base di ramnetina.

Bensi precisa inoltre che il colorante era ottenuto dalle drupe raccolte quando erano acerbe, mentre Brunello afferma che i frutti drupacei dello spincervino producevano un

²⁵ LEBÈGUE 1967, pp. 19, 23.

²⁶ BORGHINI 1584, lib. 2, p. 209.

²⁷ CESALPINO 1583, lib. 9, cap. XXXV, pp. 388-389.

²⁸ A.-M.T. DOMÉNECH-CARBÓ-SAURÍ-PERIS 2005. Sulla manifattura della lacca si veda PEREGO 2005, pp. 328-329.

²⁹ VITRUVIO/GROS 1997, II, lib. 7, n. 7.

³⁰ CAFFARO 2003, p. 82, n. 37.

³¹ ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996, lib. 3, p. 28, n. 55.

³² PASQUALETTI 2011, *Proemio*, cap. XXXVII, n. 5; *UN TRATTATO UNIVERSALE DEI COLORI* 2012, p. 261, cap. VIII, n. 36.

³³ *LA FABBRICA DEI COLORI* 1986, pp. 233-235, 448.

³⁴ MERRIFIELD 1967, p. CLIII.

³⁵ BALDINUCCI 1681, p. 67.

³⁶ PACIA 2000.

³⁷ KIRBY 2010, pp. 453-454; BENSI 2018(2019) e si veda quivi Baroni su Gherardo Cibo che ritiene il giallo santo ottenuto dalla ginestrella (*Genista tinctoria*), probabilmente seguendo Giovanventura Rosetti che nel 1540 cita la *ginestra dei tintori* detta anche *herba corniola* (ROSETTI 1540, p. 27v).

³⁸ BRUNELLO 1968, p. 385; BENSI 2011, p. 196.

colorante giallo-verdastro precipitandone il decotto con creta e allume³⁹, analogamente a quanto riporta una ricetta presente nel Ms. Bolognese dove tuttavia il «giallo belitissimo»⁴⁰ citato non ha una denominazione esplicita.

Il giallo santo è invece menzionato con questo nome, ma senza riferirne la manifattura, in una *Raccolta di varj Secreti si per far colori da miniare che di vernici d'ogni sorte*, della Biblioteca Universitaria di Bologna, databile tra XVI e XVII secolo⁴¹. Anche Vasari e Armenini lo nominano semplicemente⁴², mentre Raffaello Borghini nel 1584 precisa che il giallo santo «è materia d'un'erba e con artificio ridotto, come si vede un colore che serve a olio»⁴³.

Il termine *giallo santo* stava dunque a indicare una lacca gialla a base vegetale che si trova spesso ricordata negli inventari degli speciali, e infatti, prendendo in esame le tabelle dei prezzi dei pigmenti pittorici raccolte da Richard Spear, il giallo santo compare in un inventario veneziano del 1572 e in uno veronese del 1587⁴⁴. Tra Cinquecento e Seicento esso era venduto a Roma, Perugia, Firenze e Modena in due diverse tonalità: chiaro e scuro, mentre nelle Fiandre prendeva il nome di *Schitgeel*⁴⁵ e in Gran Bretagna era chiamato *Pink*, termine utilizzato per distinguere in genere le lacche di colore diverso dal rosso (denominate *Lake*). Il termine *Pink* dunque non stava a indicare un 'rosa' come lo intendiamo attualmente, quanto piuttosto lacche di colori differenti e in particolare quella gialla⁴⁶.

Dai riferimenti individuati, appare presumibile che l'impiego della lacca gialla ottenuta con lo spincervino sia da circoscrivere soprattutto in pittura tra la fine del Cinquecento per tutto il Seicento, quando troviamo citato il giallo santo per esempio nelle lettere di Salvator Rosa⁴⁷ e nel testo di Giovanni Battista Volpato⁴⁸, mentre Malvasia riferisce che era usato a velatura sulla terra gialla da Tiarini e Cavedone⁴⁹.

Ma il giallo santo è nominato anche nei taccuini di Richard Symonds, un viaggiatore inglese in visita a Roma tra 1649 e 1651 che frequenta assiduamente la bottega pittorica di Angelo Maria Canini, allievo del Domenichino, e incontra Nicolas Poussin⁵⁰.

Sia nei taccuini di Symonds che in un inventario veneziano del 1572 viene precisato che il giallo santo era venduto anche con il nome di *Terra Santa*, termine che è menzionato anche da Michelangelo Biondo nel 1549 tra i colori gialli, senza ulteriori indicazioni⁵¹.

L'attributo *santo* che ricorre in tali denominazioni è piuttosto curioso e può forse essere ricondotto ad altri sinonimi sotto i quali sia la lacca che il colorante tintorio erano conosciuti.

Il testo che fornisce le notizie più significative sulla lacca pittorica è il Ms. Padovano *Ricette per far ogni sorte di colori* risalente al XVI secolo, che riporta una prescrizione «Per far giallo santo» «con grana di spincervino nel fine d'agosto»⁵², come ripete in un'altra ricetta per «un bel giallo da scrivere e miniare» ottenuto dai «grani o sia pomelli di spincervino ma verdi e

³⁹ BRUNELLO 1975, p. 245.

⁴⁰ UN TRATTATO UNIVERSALE DEI COLORI 2012, cap. IV, p. 93, n. 24.

⁴¹ RACCOLTA DI VARJ SECRETI 2003, p. 47.

⁴² VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, I, p. 167; ARMENINI/GORRERI 1988, lib. 2, p. 126.

⁴³ BORGHINI 1584, lib. 2, p. 209.

⁴⁴ SPEAR 2010, p. 283.

⁴⁵ Come indicato in MAYERNE/RINALDI 1995, p. 76, f. 4.

⁴⁶ MERRIFIELD 1967, p. CLXIV; EASTAUGH-WALSH ET ALII 2004, p. 204.

⁴⁷ LORIZZO 2010.

⁴⁸ MERRIFIELD 1967, p. 745, sul *Modo da tener nel dipinger* (XVII secolo) di Giovanni Battista Volpato: «nel macinar venga liquido che con pochissimo olio si stempera, et asciuga prestissimo che è segno che è puro, ma come s'indurisce e che ci vole assai olio nel macinarlo, e segno che ha delle feci o di materia cativa e stenta asciugarsi, e nelle pitture si perde».

⁴⁹ MERRIFIELD 1967, p. CLXV; cfr. anche MALVASIA 1678, II, p. 220.

⁵⁰ BEAL 1984; TALLEY 1981.

⁵¹ BIONDO 1549, cap. XXIII, p. 21.

⁵² MERRIFIELD 1967, p. 709.

immaturi»⁵³. Il riferimento alla grana e ai granelli di spincervino richiama le denominazioni di *grani di Avignone*, *Stil de Grain*, *giallo di Avignone*, la cui storia più antica è ricostruita minutamente da Dominique Cardon in riferimento al solo colorante tintorio. A partire dal IV Concilio Laterano del 1215 fu infatti emanata la norma che obbligava la popolazione di religione ebraica ad applicare sull'abito una rondella gialla e/o indossare un berretto a punta di colore giallo, come l'antico *qalansura* o berretto frigio dei Persiani. Tali marchi distintivi a Marsiglia e ad Avignone erano tinti sin dal 1255 con i grani di spincervino e da allora la tintura prese il nome di *grani di Avignone*, rimanendo in uso in Francia fino al 1791. Parallelamente, nei paesi di religione islamica erano i cristiani a dover adottare il marchio distintivo giallo⁵⁴, e si può forse pensare che tale prescrizione religiosa possa aver influenzato l'attribuzione di *santo* al colorante vegetale e successivamente alla lacca.

Numerosi esempi di rondelle e berretti gialli si rintracciano in dipinti e miniature dal Medioevo al Rinascimento: dalla miniatura raffigurante un gruppo di sacerdoti ebraici nella *Bibbia istoriata* (1330) della Biblioteca Municipale di Troyes (Ms. 0059, c. 101), alla *Presentazione al tempio* (1342) di Ambrogio Lorenzetti agli Uffizi, al *Cristo deriso* dipinto da Beato Angelico (Fig. 1) nell'Armadio degli Argenti (1450) nel Museo di San Marco a Firenze.

Il verde vescica

Dai medesimi frutti drupacei dello spincervino si otteneva anche un colorante tintorio verde, più chiaro o più scuro a seconda della loro maturazione, noto come lacca pittorica con il nome di *verde vescica* poiché era venduto in budelli animali (bovini o suini) che lo conservavano durevolmente⁵⁵.

Con tale denominazione esso è citato nelle diverse varianti di *verde vesiga*, *verde di vesicha* o *pasta verde* (nel Ms. Padovano)⁵⁶, e con la denominazione francese *verd de vessie* (De Mayerne, 1620-1646)⁵⁷.

Le attestazioni rintracciate circoscrivono il suo impiego come lacca verde per la pittura tra Cinquecento e Seicento, come documentano gli inventari dei prezzi esaminati da Spear: è presente nell'inventario veneziano del 1572, mentre a Roma tra 1633 e 1634 si vendeva come *pasta verde*, così come nel XVI secolo è citato in altri inventari di farmacia del 1586⁵⁸ ed è impiegato da Lucas Cranach il Vecchio⁵⁹ e dai miniaturisti inglesi Nicholas Hilliard e Edward Norgate che lo citano come *sap green* nei loro rispettivi trattati⁶⁰.

Nei testi italiani del Cinquecento l'esatta identificazione di questa lacca verde appare piuttosto problematica: Borghini infatti non cita esplicitamente lo spincervino ma parla di un

color verde detto Pomella, che fa verde giallo; questa è un'erba che fa certi semi, la qual si trova per macchie e per boschi e ne è assai verso Vallombrosa, e questa si cuoce e si riduce in colore, il quale per esser leggieri e senza corpo solamente si adopera per dipingere a tempera⁶¹.

⁵³ Ivi, p. 663.

⁵⁴ CARDON 1990, pp. 64-65.

⁵⁵ MERRIFIELD 1967, p. 809, cita la testimonianza di Pierre Lebrun del 1635: «Le ver de vessie se fait avec fruit de burguespine froissez, qu'on met en un pot neufve bouillir aver un peu d'alun de roche pilé, ainsi se laisse reposer en lieu chaud par l'espace de six ou huit jours, puis se met en une vessie, de peur qu'il ne scorente; on y adjouste si l'on veut, un peu de bleu d'espagne».

⁵⁶ RICETTE 1967, pp. 651, 663.

⁵⁷ MAYERNE/RINALDI 1995, pp. 112, 139, 262, 268, ff. 22r-v, 41, 153, 158v.

⁵⁸ BURMESTER-HALLER-KREKEL 2010, pp. 315, 318; HALLER 2010, p. 326.

⁵⁹ HEYDENREICH 2010, p. 306.

⁶⁰ TALLEY 1981, pp. 39, 159.

⁶¹ BORGHINI 1584, lib. 2, p. 214.

Analogamente Armenini non menziona direttamente lo spincervino ma fa generici riferimenti ad «acque diverse [che] compongono di più sorte colori, con le quali danno molta vivacità, forza e bellezza a quelle loro pitture: e sono acqua verde, acqua di vergini, sugo di gigli»⁶². Inserendo il passo all'interno di un capitolo dove l'autore descrive «Come si acconciano in più modi le tele, i muri, e le tavole [...] dei diversi liquori che si adoprano, oltre i colori comuni», non c'è possibilità di fraintendere le «acque» citate con dei coloranti tintori, affermando l'autore che dopo aver impostato la composizione pittorica con il disegno

li disegna suso quello che colorir si vole, indi li vien lavorando con colori tritati benissimo, i quali cominciando dalla biacca, quanto più saranno fini & sottili, tanto più verrà il lavor à apparire bello, & riguardevole. Si trovano qui alcuni pratici, che con acque diverse compongono di più sorte colori⁶³.

Lomazzo ritiene infine che un colore verde «che tira al giallo» sia chiamato *verdetto* o [*verde*] *santo*, confondendo ulteriormente il panorama delle denominazioni⁶⁴.

Assai più chiara è la testimonianza di Theodore de Mayerne che riferisce una conversazione intrattenuta il 30 dicembre 1632 con il pittore fiammingo Antoon van Dyck a proposito di una ricetta del verde vescica ricevuta da Orazio Gentileschi «buon pittore fiorentino [che] ha un verde eccellente fatto con un'erba della quale si serve nei suoi quadri a olio»⁶⁵, e rimanda a una ricetta presente in una pagina precedente del suo taccuino dove afferma:

Verde vescica si fa ordinariamente con succo depurato di Ramno (Prugnolo) o Spincervino, che è torbido come il vino e diviene assai rosso. Aggiungendovi un po' d'allume, diviene verde ed è assai bello, ma è soggetto a morire. Se al posto dell'allume vi mettete per ogni oncia di succo solamente uno scrupolo [=1,17 g] di Tartaro polverizzato molto sottilmente acquista un bel lucido e non muore. È eccellente per ombreggiare gli altri verdi, ed anche da solo stendendolo con molto spessore sul primo strato più chiaro⁶⁶.

Ma il colorante verde dello spincervino ha avuto un largo impiego nella tintoria e presumibilmente anche in miniatura in periodi assai più antichi se si vuole riconoscerlo nell'*aqua viridem* citata da Teofilo. Cennini sembra farvi frettolosamente riferimento nel capitolo 54 quando consiglia di rinforzare un verde fatto con azzurrite e giallorino: «pestando le prugne salvatiche et farne agresto; et di quello agresto metterne 4 o 6 goccioline sopra il detto azzurro; ed è un bel verde»⁶⁷. Risulta poi sistematicamente descritto nel Ms. Bolognese⁶⁸, ma anche nel ricettario dello Pseudo-Savonarola⁶⁹, nel ricettario Diotaiuti⁷⁰, e infine nel *Plichto* di Giovanventura Rosetti del 1540⁷¹.

In tutte queste fonti è adottata sempre la denominazione di *spincervino*, con le sue numerose varianti di *spingerbino*, *spini cervini* (Ms. Bolognese); *spinicervino* (Pseudo-Savonarola); *spingervino*, *spino cerbino* e *spino zerbino* (Rosetti). Altrettanto spesso nelle ricette le drupe di spincervino sono indicate come *pomelle*⁷², ma soprattutto sono da segnalare i termini *brugnoli* o

⁶² ARMENINI/GORRERI 1988, lib. 2, p. 120.

⁶³ *Ibidem*. Sul lessico di Armenini si veda QUAGLINO 2019.

⁶⁴ LOMAZZO 1584, lib. 3, p. 191.

⁶⁵ MAYERNE/RINALDI 1995, p. 262, f. 153.

⁶⁶ *Ivi*, p. 115, f. 22.

⁶⁷ CENNINI/FREZZATO 2003, cap. 54, p. 100.

⁶⁸ *UN TRATTATO UNIVERSALE DEI COLORI* 2012, cap. IV, p. 84, n. 8; p. 86, n. 12; p. 91, n. 21.

⁶⁹ PSEUDO-SAVONAROLA/TORRESI 1992, pp. 67, 70, 78.

⁷⁰ LASKARIS 2008, p. 91.

⁷¹ ROSETTI 1540, pp. 19, 34v, 35, 36, 40, con ricette prevalentemente di tintura in verde delle pelli.

⁷² Si veda in questi atti il contributo di Baroni su Gherardo Cibo che parla di spincervino a granelli o pomelle.

brognoli che fanno entrambi riferimento ai *Pruni meroli* del *De Arte Illuminandi*, certamente corrispondenti ai *prungameroli* del *Libellus ad faciendum colores* dell'Aquila⁷³.

Il verde azzurro

Sul verde azzurro le notizie sono numerose ma al tempo stesso molto contraddittorie: si tratta chiaramente di un pigmento inorganico a base minerale, che viene alternativamente identificato con la malachite naturale, costituita da carbonato basico di rame e chiamata in inglese *verditer green*⁷⁴; oppure con la crisocolla, un silicato di rame, oggi presente in giacimenti in Slovacchia, Ungheria e Francia orientale⁷⁵.

Gli studi condotti da Bensi sulle fonti indicano come ulteriori sinonimi il *verde di montagna*, *verde tedesco*⁷⁶, *verde di Ungheria*⁷⁷, e dall'esame del *Libellus ad faciendum colores* dell'Aquila, dove è citato nel *Proemio* come colore naturale (e con il nome di *viride azurium*), si trae la conclusione che si tratti dell'antica crisocolla⁷⁸.

Da quanto riferisce Cennini al capitolo 52 il pigmento è definito «mezo naturale» e deriva dalla manipolazione artificiale dell'azzurrite: «Non ti metto come si fa ma compera del fatto questo colore [...] per sé medesimo è grossetto e par come sabbionino»⁷⁹.

Nelle testimonianze del XV secolo le indicazioni appaiono piuttosto confuse: Lebègue lo cita nella sua *Tabula colorum*, con il nome di *crisicula* (facendo quindi riferimento alla crisocolla), mentre nel Ms. Bolognese si incontrano due ricette dove il verde azzurro è sempre ottenuto miscelando azzurrite e zafferano (e aggiungendo anche verderame)⁸⁰. Le *Ricordanze* di Neri di Bicci testimoniano viceversa come il pigmento fosse acquistabile a Firenze presso i Gesuati al prezzo insolitamente elevato di 141 soldi la libbra, che è il medesimo costo della lacca rossa, dell'indaco e dell'azzurrite⁸¹.

Nei *Ricordi* di Alesso Baldovinetti del 1471 si arriva addirittura a 168 soldi, mentre in un inventario fiorentino del 1504 il prezzo è notevolmente più ridotto e ammonta a 20 soldi per libbra⁸².

Nelle fonti cinquecentesche risulta con evidenza la sua larga diffusione: Giovanni Villani consiglia di non macinarlo troppo sottilmente affinché non perda il suo colore⁸³; Lomazzo lo considera un verde naturale⁸⁴, mentre Cristoforo Sorte lo nomina in relazione all'azzurrite e Armenini lo cita nei fregi sotto soffitto, caratteristici decori murali dei palazzi cinquecenteschi⁸⁵.

Nessuno sembra chiarirne esattamente l'origine, e persino la descrizione fornita nel *De la pirotechnia* di Vannoccio Biringuccio (1540), uno dei primi trattati di metallurgia e mineralogia,

⁷³ PASQUALETTI 2011, cap. X, p. 238, n. 7.

⁷⁴ KIRBY 2010, p. 460.

⁷⁵ Ivi, p. 455.

⁷⁶ La denominazione di *verde azzuro tedesco* compare anche in un inventario di vendecolori veneziani del 1586. Cfr. MATTHEW-BERRIE 2010, p. 248.

⁷⁷ BENSI 2021, p. 128.

⁷⁸ BENSI 2011, p. 201.

⁷⁹ CENNINI/FREZZATO 2003, cap. 52, p. 180.

⁸⁰ UN TRATTATO UNIVERSALE DEI COLORI 2012, cap. IV, p. 88, n. 15; p. 89, n. 17.

⁸¹ NERI DI BICCI/SANTI 1976, p. 366; KUBERSKY-PIREDDA 2010, p. 225.

⁸² KUBERSKY-PIREDDA 2010, p. 235.

⁸³ Si tratta dell'inedito Ms. Camp. App 159 = gamma.R.5.17 del XVI secolo conservato presso la Biblioteca Estense di Modena, contenente i *Segreti* di Giovanni Villani, trascrizione di Pietro Baraldi, ricetta n. 429, p. 81, scaricabile dal sito on-line della Biblioteca Estense: <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/cat/i-mo-beu-stru-archeo-gamma.r.5.17.pdf> <24 agosto 2022>.

⁸⁴ LOMAZZO 1584, lib. 3, p. 191.

⁸⁵ SORTE 1580, pp. 9v, 10; ARMENINI/GORRERI 1988, lib. 3, p. 186.

non scioglie l'enigma poiché ne parla come di una esalazione dei sali di rame e sembrerebbe dunque riferirsi alla crisocola piuttosto che alla malachite⁸⁶.

I prezzi del pigmento rintracciati da Spear non aiutano a chiarire la situazione, poiché vi si trovano tutte le denominazioni sin qui citate, aggiungendone altre. Il verde azzurro in vendita a Venezia e a Genova dal 1572 al 1617 è equiparato alla malachite artificiale ma differenziato dal *verde montagna*, che è ritenuto un sinonimo della malachite naturale. Allo stesso tempo il vocabolo *green verditer* è considerato a sua volta come sinonimo inglese (tra tardo Cinquecento e Seicento) dell'italiano *verdetto*, presente in documenti romani, genovesi e padovani del Seicento accanto ai termini di *verdetto fine*, *cenere verdetta* e *verdetto di Fiandra*⁸⁷.

La confusione e le incertezze riscontrate nelle fonti italiane si chiariscono quando si passa all'esame dei testi in lingua tedesca, dove il verde ottenuto dalla malachite naturale è indicato con il termine *Berggrün*, che significa letteralmente 'verde montagna'⁸⁸. Accanto a esso era molto utilizzato nel Cinquecento dai pittori tedeschi (come Lucas Cranach il Vecchio) e fiamminghi un pigmento verde indicato nelle fonti coeve come *Schifergrün*, che costava il triplo della malachite naturale e che è minutamente descritto dal metallurgista tedesco Giorgio Agricola (nome latinizzato di Georg Pauer o Bauer) in entrambi i suoi trattati: *De natura fossilium* (1546) e *De re metallica* (1556). Agricola parla del *Schifergrün* come di un precipitato naturale del rame che è generato dal drenaggio all'interno delle miniere presenti a Neushol (Fig. 2), in Slovacchia (antica regione dell'Ungheria)⁸⁹. Tale pigmento verde era dunque costituito da malachite naturale, ma mostrava una caratteristica morfologia sferica che ha condotto gli studiosi moderni a identificarlo con la malachite sferulitica. Si trattava pertanto di un pigmento particolarmente pregiato, dai costi elevati, che era commercializzato dai mercanti tedeschi che da Lipsia lo facevano giungere ad Anversa, e poi in tutta Europa⁹⁰. In Italia risulta impiegato da vari artisti tra Trecento e Quattrocento, come Giusto de' Menabuoi (1340) nel Battistero di Padova⁹¹, Giovanni Bellini⁹², e altri pittori veneti del Rinascimento⁹³.

Il biffo

Sul biffo si possiedono le notizie più lacunose e problematiche del gruppo di colori in esame. Sappiamo che fu certamente un colore violaceo, ma la sua composizione risulta piuttosto variabile a seconda delle fonti.

Il *De Arte Illuminandi* e il *Libellus* dell'Aquila (XXIX, 6-8) citano come ingrediente principale di questa tinta il tornasole, un colorante vegetale ricavato dai frutti della *Chrozophora tinctoria* Juss.⁹⁴

Cennini invece al capitolo 73 ne consiglia la manifattura mescolando lacca rossa e azzurro oltremare, come ripete anche al capitolo 145 per quanto concerne la pittura su tavola; mentre ad affresco prescrive una miscela diversa di indaco e *amatisto*, una pietra dura di colore rosso, da riconoscere nel diaspro⁹⁵.

⁸⁶ BRUNELLO 1975, p. 215; BIRINGUCCIO 1540, lib. 2, p. 38v.

⁸⁷ SPEAR 2010, p. 280.

⁸⁸ HEYDENREICH 2010, p. 306.

⁸⁹ HEYDENREICH 2003; HEYDENREICH–SPRING *ET ALII* 2005; AGRICOLA/H.C.–L.H. HOOVER 1950.

⁹⁰ HEYDENREICH 2010, p. 306.

⁹¹ FREZZATO–CORNALE–MONNI 2012.

⁹² GIOVANNI BELLINI'S PAINTING TECHNIQUE 2018.

⁹³ BETTS–FRENCH–GATES 2019. Ringrazio Paolo Bensi per le notizie fornitemi relative a un suo studio in corso di stampa.

⁹⁴ BENSI 2011, p. 185.

⁹⁵ BARONI 1998.

Il ricettario senese attribuito a Bartolomeo da Siena del 1455 circa (c. 39) prescrive di miscelare l'azzurro (probabilmente oltremare) con la *rosetta*, ovvero la lacca rossa ottenuta dal legno Brasile e nota anche come *verzino*⁹⁶, analogamente a quanto riferito nel quattrocentesco ricettario Diotaiuti⁹⁷.

Oltre alla composizione che rimane piuttosto variabile, l'etimologia del termine *biffo* presente nei vocabolari e tesauri come il *TLIO* è assai ben sintetizzata da Ricotta, da un lato come corruzione dal termine *bisso* derivante dal latino *byssus* e dal greco *byssos*, e dall'altro come derivazione dall'antico francese *bife* o *biffe* che indicava un tessuto rigato⁹⁸. Da tali attestazioni, inoltre, Ricotta ritiene che il vocabolo indicasse «un tipo di panno di lino molto pregiato, spesso ricordato in associazione alla porpora o ad altri materiali preziosi», rimandando alla voce *bisso* del *TLIO*⁹⁹.

Da tali conclusioni, del tutto ineccepibili, diverge sensibilmente l'interpretazione del *biffo*, che si ritiene completamente erronea, come equivalente al «colore naturale del lino, ossia bianco grezzo» fornita da Giovanna Virde¹⁰⁰, quando evidenzia l'abilità cromatica di Guglielmo di Marcillat nel comporre vetrate di colori «squillanti e contrastanti», richiamando la citazione del colore presente nel trattato tardo-trecentesco di Antonio da Pisa sulle vetrate, dove il *biffo* è inserito con il rosso e la lacca come colore contrastante rispetto al bianco e al giallo¹⁰¹.

Come riferisce Ricotta, non si rintracciano ulteriori testimonianze scritte sul *biffo* in testi successivi al Quattrocento.

Bisogna tuttavia aggiungere alcune precisazioni a proposito del *bisso*, la cui fibra tessile non era costituita dal lino, ma aveva un'origine animale: si trattava di una sorta di filamento generato da una conchiglia bivalve (la *Pinna nobilis* o nacchera, di dimensioni fino a 1 m di lunghezza) oggi presente prevalentemente solo sulle coste della Sardegna e della Puglia come specie protetta a rischio di estinzione, ma un tempo molto diffusa nel Mediterraneo e dalla quale si otteneva un tessuto particolarmente pregiato, paragonabile al lino per la sua resistenza e freschezza, ma lucido come la seta (Fig. 3)¹⁰².

Il *bisso* era generalmente tinto con la porpora dei Murici, che dall'*Edictum de pretiis rerum venalium* di Diocleziano del 301 d.C. sappiamo che poteva assumere colorazioni variabili dal rosso porpora a tinte violacee scure (Fig. 4).

Un esempio visivo del colore *biffo* è stato indicato nella *Predica di S. Marco ad Alessandria d'Egitto* di Gentile e Giovanni Bellini, 1504-1507 (Fig. 5), dove le indagini scientifiche sulla veste – ritenuta di colore violaceo – del personaggio alla sinistra di S. Marco, considerato il ritratto del doge Loredan, hanno identificato una miscela di oltremare e lacca rossa¹⁰³.

La colorazione che osserviamo sul dipinto (che come di consueto è diversa da quella ingrandita visibile al microscopio sulla stratigrafia del campione) potrebbe tuttavia riferirsi, a parere di chi scrive, non tanto al *biffo*, quanto piuttosto al paonazzo, dato che Marin Sanudo nel 1509 affermava che le vesti dei dogi veneziani assumevano una tinta purpurea intensa e non violacea¹⁰⁴.

⁹⁶ *TECNICA ARTISTICA A SIENA* 1993, p. 48, c. 39.

⁹⁷ LASKARIS 2008, p. 41.

⁹⁸ CENNINI/RICOTTA 2019, p. 74.

⁹⁹ RICOTTA 2015, p. 34. Più riassuntiva la descrizione presente nel glossario in PASQUALETTI 2011, pp. 213-214. Per DU CANGE/FAVRE 1883-1887, I, col. 656b, la voce *bissus* è attestata dal 1239.

¹⁰⁰ VIRDE 2004(2005), p. 160, nota 52.

¹⁰¹ Ivi, p. 140.

¹⁰² Il tessuto in *bisso* è citato ad esempio in GARZONI/CHERCHI-COLLINA 1996, pp. 488, 907.

¹⁰³ GALLONE-PICCOLO 2006, p. 87.

¹⁰⁴ RINALDI 2004, p. 206, nota 23.

Il paonazzo

Il termine *paonazzo* è citato sin dalle *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti (n. CCXII) in riferimento a una «cappa paonazza»¹⁰⁵, e da Cennini al capitolo 76 che lo chiama «Pagonazo, over Morello»¹⁰⁶.

Numerosissime altre citazioni si incontrano nelle fonti del XV secolo: nel Ms. Bolognese, come *pavonazzo* e *pavonatum*¹⁰⁷; nel coevo Ms. di Como, che adotta la dizione *paonazi*¹⁰⁸; nella *Cronaca* del 1476 del viterbese Niccolò della Tuccia, come *pagonazzo*¹⁰⁹.

Perfino Leonardo lo nomina nel Codice Atlantico (c. 310) come *pagonazzo*, mentre le fonti del Cinquecento, ancor più numerose, alternano sistematicamente *pagonazzo* e *pavonazzo* con una o due zeta¹¹⁰.

Citato anche in fonti seicentesche che si omettono per brevità¹¹¹, va precisato che si trattava di una colorazione rosso scuro purpureo che poteva assumere un sottotono violaceo, tanto che un sinonimo ricorrente è appunto quello di *morello*, che troviamo sia in Cennini sia in Leonardo¹¹², corrispondente al comune morellone usato come base cromatica ad affresco per l'azzurro (oltremare o azzurrite) da stendere a secco, come si vede nella *Crocifissione* dell'Orcagna nel Cenacolo di Santo Spirito o in quella del Beato Angelico al Convento di San Marco, entrambe a Firenze.

È quindi da escludere che si possa confonderlo con una tinta azzurra, per quanto intensa, che Pastoureau indica come caratteristica dei «panni pavonacei» di Firenze¹¹³.

Il fraintendimento può attribuirsi all'etimologia generalmente indicata nei vocabolari e dizionari italiani che ritengono le voci *pagonazzo* e *pavonazzo* derivazioni dialettali (rispettivamente toscana e veneta) del termine *paonazzo*, a sua volta derivato dal latino *pavonaceus* citato da Plinio come equivalente alla coda del pavone, per indicare una tinta blu-violetta¹¹⁴.

Ma Plinio adotta il termine *pavonaceus*¹¹⁵ in riferimento alla copertura di tetti con lastre di pietra. Scorrendo gli studi sulle tipologie lapidee in uso nel mondo romano, si incontra una varietà marmorea notevolmente pregiata, denominata *occhio di pavone* perché la venatura «assomiglia a una coda di pavone aperta»¹¹⁶, legata peraltro al significato simbolico dell'immortalità attribuito al pavone sin dalla più remota antichità.

Come riferisce Lazzarini, «l'occhio di pavone fu molto ricercato e usato dai primi cristiani e dai bizantini richiamando per l'appunto l'immortalità dell'anima»¹¹⁷. Tale specie

¹⁰⁵ SACCHETTI/FACCIOLI 1970, p. 650, n. CCXII.

¹⁰⁶ CENNINI/FREZZATO 2003, cap. 76, p. 123, fa riferimento alla tinta della «pietra amatisto», variamente interpretata come ematite oppure diaspro rosso (ivi, pp. 257-259), in ogni caso di color rosso scuro.

¹⁰⁷ UN TRATTATO UNIVERSALE DEI COLORI 2012, cap. V, pp. 103-104, n. 8; p. 109, n. 17; p. 110, n. 19; *pavonatum* a p. 108, n. 16.

¹⁰⁸ UN MANUALE DI TINTORIA 1970, nn. XX, XXVIII, LXXXVI e in un'altra dozzina di ricette, dove il principale colorante rosso è alternativamente costituito da verzino e kermes.

¹⁰⁹ RINALDI 2004, p. 201.

¹¹⁰ DOLCE 1565, p. 15 *pavonazzo*; VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, I, pp. 49, 364, ivi, II, p. 719 *pagonazzi/o*; ivi, I, p. 157 *pavonazzo di sale*; BORGHINI 1584, lib. 2, pp. 142, 241 *pagonazzo*; LOMAZZO 1584, lib. 3, pp. 194, 199, 206 *pavonazzo*; ARMENINI/GORRERI 1988, lib. 2, p. 113 *pavonazzo*; *SECRETI DIVERSI* 1967, p. 611, n. 303 *paghonazo*; *I RICETTARI DEL FONDO PALATINO* 1991, pp. 96-97 *pavonazo*. Sul Ms. Marciana si veda anche FREZZATO-SECCARONI 2010.

¹¹¹ CARDUCHO/VELIZ 1986, p. 26 *pabonazo di sale*; BALDINUCCI 1681, p. 118 *paonazzo*.

¹¹² LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI-VECCE 1995, f. 68v, ma si veda anche RAVAUD 2022, p. 241, che lo ritiene violaceo; RICOTTA 2022, p. 34 violaceo; CENNINI/RICOTTA 2019, p. 117 violaceo. CERASUOLO 2014, p. 101, correttamente lo indica come rosso scuro.

¹¹³ PASTOUREAU 2002, pp. 90, 96.

¹¹⁴ Si rimanda al contributo di Maraschio e Biffi in questi atti.

¹¹⁵ PLINIO SECONDO/CORSO-MUGELLESII-ROSATI 1988, lib. 35, 159.

¹¹⁶ LAZZARINI 2002, p. 251.

¹¹⁷ *Ibidem*.

marmorea, nota anche come *marmor triponticum* poiché le antiche cave di Bitinia si trovavano all'incrocio di tre mari, era reperibile in diverse varietà: la più comune era di colore rosso, così come quella rosata e avorio, molto «più rara quella di colore bruno-violaceo chiamata 'occhio di pavone pavonazzo' e tutte furono cavate a partire dal III d.C. fino ai primi secoli dell'Impero bizantino»¹¹⁸.

L'etimologia del *pavonaceus* pliniano e dei ricorrenti richiami alla coda del pavone – che troviamo costantemente presenti nella letteratura artistica, da Ludovico Dolce nel 1565 al Baldinucci nel 1681 – può dunque derivare da questa tipologia marmorea che fornisce peraltro il nome a un altro tipo di marmo chiamato *pavonazzetto*, evidente diminutivo della varietà più pregiata.

Il pavonazzetto (Fig. 6) è un marmo colorato con macchie e venature purpuree-violacee su un fondo bianco opalescente, che nelle fonti classiche è chiamato *marmor phrygium*, o *synnadicum* o *docimenium* (dal luogo di estrazione in Asia Minore presso Docimeno, l'odierna Afyon)¹¹⁹. Numerosi autori romani ne cantano le lodi (Orazio, Ovidio, Tibullo, Marziale, Giovenale) fino alle più tarde fonti bizantine: ne parla per esempio Paolo Silenziario per descrivere l'ambone della basilica di Sofia a Costantinopoli, celebrandone le venature «in color porpora come il sangue della conchiglia di Laconia»¹²⁰.

Ma la conchiglia della Laconia, come ci insegna Plinio¹²¹, altro non era se non la porpora estratta dalle diverse varietà di Murici.

La progressiva estinzione dei Murici nel Mediterraneo tra III e V secolo d.C. condusse i tintori ad adottare dei succedanei che fornissero la medesima colorazione della costosissima porpora, ottenendoli con tinture rosse diverse, sia di origine animale come il kermes, sia vegetali come la robbia, l'oricello e l'orcanetto, talvolta utilizzati simultaneamente in bagni di tintura multipli.

Tali tinture, che avevano una colorazione variabile dal porpora al violaceo scuro, furono indicate con il termine *pavonazzo*, richiamando le venature dell'occhio di pavone, come mostrano anche le voci del *Glossarium* seicentesco di Charles Du Cange (1678), che mantengono ancora evidente nella citazione delle fonti medievali il legame tra la varietà marmorea e il colorante tintorio delle stoffe:

Une robe d'un marbre paonassée fourrée de menu vair de 4 garnemens, in *Inventarium bonorum mobilium Ludovici Regis Franc.*, ann. 1316

Fecit in eadem praedicta Basilica vela 4 in circuitu altaris majoris, quorum duo sunt de serico Pigacio, tertium Pavonatile, quartum de Alexandrino. Paonacé et pannacé nostri dicunt: velluiaux paonnez, escarlate paonacé et paonasse, in *Computo Stephani Fontani Argentarii regis ann. 1351*¹²².

Dalla tintura, il termine *paonazzo* passò alla pittura, indicandone però sempre la sola colorazione e non più i materiali, poiché anche in questo caso il colore del paonazzo era ottenuto miscelando una varietà di componenti diverse, dalle lacche rosse al tornasole, o alle terre rosse mescolate oppure no ad altri pigmenti. A partire dalla seconda metà del Cinquecento si trovano infatti riferimenti a due tipologie diverse di paonazzo: quello di *ferro* (o *morello*), ottenuto dalla calcinazione dell'ocra gialla, e il *pavonazzo di sale* (menzionato da Vasari)¹²³, derivato presumibilmente dalla calcinazione del vetriolo romano¹²⁴.

¹¹⁸ Ivi, p. 253, ma si veda anche LAZZARINI 2014.

¹¹⁹ Si coglie qui l'occasione per ampliare e aggiornare RINALDI 2004, p. 207.

¹²⁰ GNOLI 1971, pp. 44-46.

¹²¹ PLINIO SECONDO/CORSO–MUGELLES–ROSATI 1988, lib. 35, 45.

¹²² DU CANGE/FAVRE 1883-1887, VI, col. 225a.

¹²³ VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, I, p. 157.

¹²⁴ BENSI 1990, pp. 91, 94.

Conclusioni

La ricerca condotta su un numero certamente limitato di denominazioni cromatiche suscita alcune considerazioni generali. In primo luogo, pone in evidenza la necessità di far riferimento a una molteplicità di fonti che ampli il consueto ambito della letteratura artistica costituita da trattati e ricettari, estendendola alla documentazione mercantile e ai libri dei conti tenuti dagli artisti.

In secondo luogo, tale ampliamento conferma la profonda differenza osservata dai linguisti tra il formarsi del linguaggio architettonico e quello relativo alle arti pittoriche: nel caso dell'architettura la lingua italiana «s'innesta fin dal primo Quattrocento sul troncone della terminologia (greco) latina»¹²⁵ esemplata nel *De architectura* di Vitruvio, trasferendola poi nel volgare che ne assimila integralmente il lessico. Tale «processo di costituzione e solidificazione [...] può dirsi compiuto nella seconda metà del Cinquecento»¹²⁶.

Per quanto concerne invece il vocabolario italiano della pittura, esso nasce e si sviluppa nell'ambito dell'oralità delle botteghe artistiche «e con influenze, semmai, della letteratura in volgare» imponendosi «per sé stesso come lingua di riferimento»¹²⁷ in tutta l'Europa. La nascita di tale linguaggio «del tutto nuovo nel panorama europeo che non aveva alle spalle la lunga tradizione latina propria dell'architettura ma era invece pienamente volgare e costituirà, sul lungo periodo, uno dei maggiori contributi dell'Italia al lessico intellettuale internazionale»¹²⁸ è ricondotta da Motolese alla «crescita di prestigio della cultura italiana legata all'Umanesimo, [all]'elaborazione di nuovi modelli figurativi e [all]a riscoperta dell'antico»¹²⁹, che troverà una prima compiuta elaborazione scritta nella ben nota inchiesta di Benedetto Varchi del 1547 sul paragone delle arti.

Nelle lettere degli artisti che risposero al Varchi si rintracciano infatti accenti che costituiranno l'impalcatura verbale di molti discorsi a venire: accanto a vocaboli propri dell'ecfrasi (*attitudine, chiaroscuro, colorito, contornare, ombrare, riflessi, scortamento, scorci, sfumato*), o della pura tecnica (pittura *a olio, a tempera, a colla, in fresco*), si hanno espressioni che diverranno strategiche nell'estetica di medio e tardo Cinquecento, come *giudizio, grazia, imitazione, naturalezza, maniera*. Questi tasselli, nella lettera di Vasari, si combinavano per giunta in passi che anticipavano le movenze descrittive tipiche delle *Vite*, ossia il libro fondativo della storiografia artistica europea d'età moderna¹³⁰.

La terminologia dei colori evidenzia ancor più la caratterizzazione osservata nel lessico pittorico, con riferimenti privilegiati ai testi che nella seconda metà del Cinquecento sistematizzano il sapere pratico delle botteghe, allontanandosi progressivamente dalle testimonianze letterarie coeve che si richiamano in prevalenza a quelle dell'antichità, dove la nomenclatura latina della classicità è ancora prevalente. Esempi chiarissimi provengono proprio dai nomi dei colori che si trovano adottati dai trattatisti maggiormente vicini ai pittori oppure pittori essi stessi (come è il caso di Vasari, Lomazzo, Armenini): il bianco non è mai *albus* o *candidus*, ma sempre *biacca, calcina* o *bianco sangiovanni*; il rosso non è *rubeus*, ma *cinabrio* (o *cenabro, cinaprio*); l'azzurro non è mai *cyaneus*, ma *azzurro* [o *azuro*] *della Fiandra, della Magna, di biadetti*, fino a giungere all'oltremarino. I nomi dei colori presenti nella letteratura artistica non

¹²⁵ MOTOLESE 2012, p. 8.

¹²⁶ ARESTI-MORENO 2019, p. 12, ma si veda anche BIFFI 2019 e relativa bibliografia.

¹²⁷ MOTOLESE 2012, p. 8.

¹²⁸ Ivi, p. 113.

¹²⁹ Ivi, p. 38.

¹³⁰ Ivi, pp. 112-113. Si veda inoltre BIFFI 2019, pp. 47-48, che osserva: «La lingua delle arti ha viaggiato in Europa con pittori, scultori, architetti, chiamati presso committenti localizzati dall'Atlantico agli Urali, e anche oltre. Ma, oltre a questo, il lessico specialistico delle varie discipline è stato progressivamente rafforzato nella cultura europea grazie alla massiccia presenza di trattati e testi di varia natura, incentrati sulla teoria e sulla pratica delle singole arti e poi sulla riflessione tecnica ed estetica su di esse».

sono mai generici o avulsi dal volgare utilizzato nelle botteghe artistiche, ma sono vocaboli solidamente ancorati ai materiali pittorici, così che quando è impiegato il termine *minio* non si intende un qualsiasi rosso-aranciato, ma quel preciso pigmento con la sua specifica tinta e la sua peculiare manifattura nota a tutti gli artisti mediante il riscaldamento della biacca.

Il lessico dei colori assume così per i pittori la funzione di dizionario cromatico, con la finalità di semplificare la combinazione delle tinte e di valutarne accuratamente il grado di luminosità, in un secolo come il XVI, nel quale non sembra esistere neanche «una chiara distinzione verbale tra tono e colore»¹³¹. La funzione del lessico come dizionario cromatico si osserva inalterata nei trattati per tutto il Seicento, cessando di esistere con la produzione dei nuovi pigmenti sintetici fabbricati nei laboratori chimici e protetti dai brevetti industriali, produzione che, pur ampliando a dismisura la gamma di tinte disponibili, giungerà a spezzare per sempre il legame tra le denominazioni dei colori e i materiali costitutivi della pittura.

¹³¹ KEMP 2004, p. 316.



Fig. 1: Beato Angelico, *Cristo deriso*, 1451-1453, 38,5x37,5 cm, tempera su tavola. Firenze, Museo di San Marco, inv. 8492 (1890). Foto: Sailko, Creative Commons CC BY-SA 4.0



Fig. 2: Giorgio Agricola, *De re metallica* (Basilea 1556), lib. 7, p. 291, tavola con l'estrazione del verde azzurro dalla miniera di Neushol. Foto dell'autrice



Fig. 3: Tessuto in bisso bianco. Roma, collezione privata. Foto dell'autrice



Fig. 4: Tessuto in bisso violaceo. Roma, collezione privata. Foto dell'autrice



Fig. 5: Gentile e Giovanni Bellini, *Predica di S. Marco in una piazza di Alessandria d'Egitto*, 1504-1507, 347x770 cm, olio su tela. Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 160. Foto: © Pinacoteca Brera, Milano, Creative Commons CC BY-SA 4.0



Fig. 6: *Barbaro inginocchiato* (o *Schiavo Farnese*), 98-117 d.C., alt. 164 cm, marmo pavonazzo e marmo nero antico. Napoli, Museo Nazionale Archeologico, inv. 6115d. Foto: Miguel Hermoso Cuesta, Creative Commons CC BY-SA 4.0

BIBLIOGRAFIA

AGRICOLA/H.C.–L.H. HOOVER 1950

G. AGRICOLA, *De re metallica* (1556), a cura di H.C. HOOVER, L.H. HOOVER, New York 1950.

ARCANGELI 2020

M. ARCANGELI, *La fascinazione esotica nei colori della moda*, in *A doppio filo: la moda fra italiano e lingue straniere / A Double Thread: Fashion between Italian and Foreign Languages*, numero monografico di «LCM. Lingue Culture Mediazioni / Languages Cultures Mediation», 2, 2020, pp. 113-136.

ARESTI–MORENO 2019

A. ARESTI, P. MORENO, *Le antologie miscellanee sette-ottocentesche come fonti per lo studio della lingua delle arti e degli artisti in Italia fra Medioevo e Rinascimento*, in *LINGUA DELLE ARTI E LINGUA DI ARTISTI* 2019, pp. 11-35.

ARMENINI/GORRERI 1988

G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura* (1586), a cura di M. GORRERI, prefazione di E. Castelnuovo, Torino 1988.

BALDINUCCI 1681

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* [...], Firenze 1681.

BALDUCCI PEGOLOTTI/EVANS 1936

F. BALDUCCI PEGOLOTTI, *La pratica della mercatura* (XIV secolo), a cura di A. EVANS, Cambridge (MA) 1936.

BARONI 1998

S. BARONI, «*Riducendoti al triare de' colori*». *Prescrizioni sui colori nel Libro dell'Arte di Cennino Cennini*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 1, 1998, pp. 51-64.

BEAL 1984

M. BEAL, *Richard Symonds in Italy: His Meeting with Nicolas Poussin*, «The Burlington Magazine», 972, 1984, pp. 141-144.

BENSI 1990

P. BENSI, *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia. Materiali e tecniche esecutive dall'alto Medioevo al XIX secolo*, in *Le pitture murali*, a cura di C. Danti, M. Matteini, A. Moles, Firenze 1990, pp. 73-102.

BENSI 2011

P. BENSI, *Le materie coloranti del Libellus*, in PASQUALETTI 2011, pp. 179-206.

BENSI 2018(2019)

P. BENSI, *Ancora sui gialli di origine vegetale usati in pittura*, «Kermes», 111-112, 2018(2019), p. 152.

BENSI 2021

P. BENSI, *Materiali e mezzi della pittura*, in *Tecniche dell'arte*, a cura di S. Baroni, M. Mander, prefazione di G. Bonsanti, I-II, Milano 2021, I, pp. 49-176.

BETTS–FRENCH–GATES 2019

P. BETTS, K. FRENCH, G. GATES, *The Painting Technique in Dario di Giovanni's Abduction of Helen Series*, «The Journal of the Walters Art Museum», LXXIV, 2019, pp. 1-43.

BIFFI 2019

M. BIFFI, *All'alba di un lessico intellettuale europeo dell'architettura*, in *LINGUA DELLE ARTI E LINGUA DI ARTISTI* 2019, pp. 37-60.

BIONDO 1549

M. BIONDO, *Della nobilissima pittura, et della sua arte, del modo, & della dottrina, di conseguirla, agevolmente et presto*, Venezia 1549.

BIRINGUCCIO 1540

V. BIRINGUCCIO, *De la pirotechnia, libri X*, Venezia 1540.

BORGHINI 1584

R. BORGHINI, *Il Riposo* [...], Firenze 1584.

BRUNELLO 1968

F. BRUNELLO, *L'arte della tintura nella storia dell'umanità*, Vicenza 1968.

BRUNELLO 1975

F. BRUNELLO, *De Arte Illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, Vicenza 1975.

BURMESTER–HALLER–KREKEL 2010

A. BURMESTER, U. HALLER, C. KREKEL, *Pigmenta et Colores: The Artist's Palette in Pharmacy Price Lists from Liegnitz (Silesia)*, in *TRADE IN ARTISTS' MATERIALS* 2010, pp. 314-324.

CAFFARO 2003

A. CAFFARO, *Scrivere in oro. Ricettari medievali d'arte e artigianato (secoli IX-XI). Codici di Lucca e Ivrea*, Napoli 2003.

CAPROTTI 2016

G. CAPROTTI, *Il 'Liber de coloribus qui ponuntur in carta'*, «Studi di Memofonte», 16, 2016, pp. 196-231.

CARDON 1990

D. CARDON, *Guide des teintures naturelles. Plantes - lichens, champignons, mollusques et insectes*, Neuchâtel-Parigi 1990.

CARDUCHO/VELIZ 1986

V. CARDUCHO, *Dialogos de la pintura su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias* (1633), in *Artists' Techniques in Golden Age Spain. Six Treatises*, a cura e traduzione di Z. VELIZ, Cambridge 1986.

CENNINI/FREZZATO 2003

C. CENNINI, *Il libro dell'arte* (fine XIV secolo), a cura di F. FREZZATO, Vicenza 2003.

CENNINI/RICOTTA 2019

C. CENNINI, *Il libro dell'arte* [...] (fine XIV secolo), edizione critica e commento linguistico a cura di V. RICOTTA, presentazione di G. Frosini, prefazione di S. Chiodo, Milano 2019.

CERASUOLO 2014

A. CERASUOLO, *Diligenza e Prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2014.

CESALPINO 1583

A. CESALPINO, *De plantis, libri XVI*, Firenze 1583.

DELANCEY 2010

J.A. DELANCEY, *Shipping Colour: Valute, Pigments, Trade and Francesco di Marco Datini*, in *TRADE IN ARTISTS' MATERIALS* 2010, pp. 74-85.

DOLCE 1565

L. DOLCE, *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità, e proprietà de i colori*, Venezia 1565.

A.-M.T. DOMÉNECH-CARBÓ-SAURÍ-PERIS 2005

A. DOMÉNECH-CARBÓ, M.T. DOMÉNECH-CARBÓ, M.C. SAURÍ-PERIS, *Electrochemical Identification of Flavonoid Dyes in Solid Work of Art Samples by Abrasive Voltammetry at Paraffin-Impregnated Graphite Electrodes*, «*Talanta. The International Journal of Pure and Applied Analytical Chemistry*», 3, 2005, pp. 769-782.

DU CANGE/FAVRE 1883-1887

C. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis* (1678), a cura di L. FAVRE, I-X, Niort 1883-1887.

EASTAUGH-WALSH ET ALII 2004

N. EASTAUGH, V. WALSH ET ALII, *The Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments*, Amsterdam 2004.

ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996

ERACLIO, *I colori e le arti dei Romani e la compilazione pseudo-eraciana*, introduzione, testo latino e traduzione, commentario a cura di C. GARZYA ROMANO, Bologna 1996.

FREZZATO-CORNALE-MONNI 2012

F. FREZZATO, P. CORNALE, E. MONNI, *Le tecniche esecutive e i materiali nei dipinti della volta del Battistero. Commento dei dati emersi dalle analisi microstratigrafiche*, in *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi. Studi, ricerche e restauri*, atti della giornata di studio (Padova 7 luglio 2011), a cura di V. Fassina, Crocetta del Montello 2012, pp. 125-140.

FREZZATO-SECCARONI 2010

F. FREZZATO, C. SECCARONI, *Segreti d'arti diverse nel Regno di Napoli. Il manoscritto It. III.10 della Biblioteca Marciana di Venezia*, Saonara 2010.

GAGE 1998

J. GAGE, *Color Words in the High Middle Ages*, in *Looking Through Paintings. The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, a cura di E. Hermens, Baarn-Londra 1998, pp. 35-48.

GALLONE-PICCOLO 2006

A. GALLONE, O. PICCOLO, *La Predica di San Marco ad Alessandria d'Egitto di Gentile e Giovanni Bellini: nuovi contributi dalle indagini tecniche*, «*Arte Lombarda*», n.s., 1-3, 2006, pp. 73-93.

GARZONI/CHERCHI-COLLINA 1996

T. GARZONI, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1587), a cura di P. CHERCHI, B. COLLINA, I-II, Torino 1996.

GIOVANNI BELLINI'S PAINTING TECHNIQUE 2018

Giovanni Bellini's Painting Technique, a cura di J. Dunkerton, M. Spring *et alii*, numero monografico di «National Gallery Technical Bulletin», XXXIX, 2018.

GNOLI 1971

R. GNOLI, *Marmora romana*, Roma 1971.

HALLER 2010

U. HALLER, 'Administrator of Painting': *The Purchase and Distribution Book of Wolf Pronner (1586-1590) as a Source for the History of Painting Materials*, in *TRADE IN ARTISTS' MATERIALS* 2010, pp. 325-335.

HEYDENREICH 2003

G. HEYDENREICH, *A Note on Schifergrün*, «Studies in Conservation», 4, 2003, pp. 227-236.

HEYDENREICH 2010

G. HEYDENREICH, *The Leipzig Trade Fairs as a Market for Painters' Materials in the Sixteenth Century*, in *TRADE IN ARTISTS' MATERIALS* 2010, pp. 297-313.

HEYDENREICH-SPRING ET ALII 2005

G. HEYDENREICH, M. SPRING ET ALII, *Malachite Pigment of Spherical Particle Form*, in *14th Triennial Meeting. ICOM Committee for Conservation [...] Preprints* (L'Aja 12-16 settembre 2005), a cura di J. Bridgland, I-II, Londra 2005, I, pp. 480-488.

HORNE 1903

H.P. HORNE, *A Newly Discovered 'Libro di Ricordi' of Alesso Baldovinetti. Part. II*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 5, 1903, pp. 167-171, 173-174.

IRICETTARI DEL FONDO PALATINO 1991

I ricettari del fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Inventario, a cura di G. Pomaro, presentazione di A. Conti, Firenze-Milano 1991.

KEMP 2004

M.J. KEMP, *Lezioni dell'occhio. Leonardo da Vinci discepolo dell'esperienza*, Milano 2004.

KIRBY 2010

J. KIRBY, *Glossary*, in *TRADE IN ARTISTS' MATERIALS* 2010, pp. 447-461.

KUBERSKY-PIREDDA 2010

S. KUBERSKY-PIREDDA, *The Market for Painters' Materials in Renaissance Florence*, in *TRADE IN ARTISTS' MATERIALS* 2010, pp. 223-243.

LA FABBRICA DEI COLORI 1986

La fabbrica dei colori. Pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria, a cura di S. Rinaldi, G. Quartullo *et alii*, Roma 1986.

LASKARIS 2008

C.Z. LASKARIS, *Il ricettario Diotaiuti. Ricette di argomento tecnico-artistico in uno zibaldone marchigiano del Quattrocento*, Saonara 2008.

LAZARD 1990

G. LAZARD, *Dictionnaire persan-français*, con la collaborazione di M. Ghavam-Nejad, Leida-New York-Copenaghen-Colonia 1990.

LAZZARINI 2002

L. LAZZARINI, *La determinazione della provenienza delle pietre decorative usate dai romani*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, catalogo della mostra, a cura di M. De Nuccio, L. Ungaro, Venezia 2002, pp. 223-265.

LAZZARINI 2014

L. LAZZARINI, *Le lumachelle veronesi: storia d'uso e diffusione dal XV al XX secolo, geologia, cave antiche e moderne*, «La Rivista di Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», 116-118, 2014, pp. 56-74.

LEBÈGUE 1967

J. LEBÈGUE, *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum* (1431), in MERRIFIELD 1967, pp. 1-45.

LEONARDO DA VINCI 2022

Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII), atti del convegno internazionale di studi (Parigi 4-5 aprile 2019; Torino 27-29 novembre 2019), a cura di M. Quaglino, A. Sconza, Firenze 2022.

LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI-VECCE 1995

LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura. Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. PEDRETTI, trascrizione critica di C. VECCE, I-II, Firenze 1995.

LINGUA DELLE ARTI E LINGUA DI ARTISTI 2019

Lingua delle arti e lingua di artisti in Italia fra Medioevo e Rinascimento, atti del convegno internazionale (Liegi 7 settembre 2017), a cura di A. Aresti, Firenze 2019.

LOMAZZO 1584

G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura [...]. Diviso in sette libri [...]*, Milano 1584.

LORIZZO 2010

L. LORIZZO, *Salvator Rosa e il mercato dell'arte a Roma: dinamiche e strategie commerciali*, in *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*, atti del convegno internazionale di studi (Roma 12-13 gennaio 2009), a cura di S. Ebert-Schifferer, H. Langdon, C. Volpi, Roma 2010, pp. 373-382.

MALVASIA 1678

C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi*, I-II, Bologna 1678.

MATTHEW-BERRIE 2010

L.C. MATTHEW, B.H. BERRIE, 'Memoria de colori che bisognino torre a vinetia': Venice as a Centre for the Purchase of Painters' Colours, in *TRADE IN ARTISTS' MATERIALS* 2010, pp. 245-252.

MAYERNE/RINALDI 1995

T.T. DE MAYERNE, *Pittura scultura e delle arti minori 1620-1646. Ms. Sloane 2052 del British Museum di Londra*, a cura di S. RINALDI, prefazione di M. Cordaro, Anzio 1995.

MERRIFIELD 1967

M.P. MERRIFIELD, *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting. Original Texts with English Translations*, Mineola 1967 (pubblicata originariamente con il titolo *Original Treatises, Dating from the XIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting, in Oil, Miniature, Mosaic, and on Glass; of Gilding, Dyeing, and the Preparation of Colours and Artificial Gems*, I-II, Londra 1849).

MOTOLESE 2012

M. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna 2012.

NERI DI BICCI/SANTI 1976

NERI DI BICCI, *Le ricordanze (10 marzo 1453 - 24 aprile 1475)*, a cura di B. SANTI, Pisa 1976.

PACIA 2000

A. PACIA, *L'Assunzione della Vergine di Celana. Note in margine al restauro*, «Venezia Cinquecento», 19, 2000, pp. 201-219.

PASQUALETTI 2011

C. PASQUALETTI, *Il Libellus ad faciendum colores dell'Archivio di Stato dell'Aquila. Origine, contesto e restituzione del "De arte illuminandi". Studio introduttivo, facsimile, testo e traduzione a fronte*, con un saggio di P. Bensi, presentazione di A. Perriccioli Saggese, Firenze 2011.

PASTOUREAU 2002

M. PASTOUREAU, *Blu. Storia di un colore*, Milano 2002 (edizione originale *Bleu. Histoire d'une couleur*, Parigi 2000).

PELLEGRINI 1972

G.B. PELLEGRINI, *Gli arabismi nelle lingue neolatine con speciale riguardo all'Italia*, I-II, Brescia 1972.

PEREGO 2005

F. PEREGO, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, Parigi 2005.

PLINIO SECONDO/CORSO–MUGELLESÌ–ROSATI 1988

G. PLINIO SECONDO, *Storia Naturale (I d.C.)*, V. *Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, traduzioni e note di A. CORSO, R. MUGELLESÌ, G. ROSATI, Torino 1988.

PSEUDO-SAVONAROLA/TORRESI 1992

PSEUDO-SAVONAROLA, *A far lettere de oro. Alchimia e tecnica della miniatura in un ricettario rinascimentale*, a cura di A.P. TORRESI, Ferrara 1992.

QUAGLINO 2019

M. QUAGLINO, *Il lessico dei colori nei «Veri precetti della pittura» di G.B. Armenini (1586): aggettivi e sostantivi*, «Studi di Lessicografia Italiana», XXXVI, 2019, pp. 237-265.

RACOLTA DI VARJ SECRETI 2003

Raccolta di varj Secreti si per far colori da miniare che di vernici d'ogni sorte Et altri per varij mali, provati effica(c)ssimi, come ancora, alcuni attenenti all'Arte degl'Orefici (XVI-XVII secolo), a cura di P. Baraldi, R. Baroni Fornasiero, E. Sgarbi, Bologna 2003.

RAVAUD 2022

É. RAVAUD, *Du texte à la peinture: des carnets aux techniques picturales*, in *LEONARDO DA VINCI* 2022, pp. 241-259.

RICETTE 1967

Ricette per far ogni sorte di colore (Ms. Padovano) (fine XVI secolo), in MERRIFIELD 1967, pp. 641-717.

RICOTTA 2015

V. RICOTTA, *Ut pictura lingua. Tessere lessicali dal Libro dell'Arte di Cennino Cennini*, «Studi di Memofonte», 15, 2015, pp. 27-43.

RICOTTA 2022

V. RICOTTA, *Dal Libro dell'Arte al Libro di Pittura: considerazioni linguistiche tra Cennino e Leonardo*, in *LEONARDO DA VINCI* 2022, pp. 17-34.

RINALDI 2004

S. RINALDI, *Il pagonazzo di Niccolò della Tuccia. Note sulla terminologia dei pigmenti rossi nel Rinascimento*, in *Roma Donne Libri tra Medioevo e Rinascimento. In ricordo di Pino Lombardi*, Roma 2004, pp. 201-216.

ROSETTI 1540

G. ROSETTI, *Plichto de larte de tentori che insegna tenger pani telle banbasi et sede si per larthe maggiore come per la comune*, Venezia 1540.

SACCHETTI/FACCIOLI 1970

F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle* (XIV secolo), a cura di E. FACCIOLI, Torino 1970.

SECRETI DIVERSI 1967

Secreti diversi (Ms. Marciana) (XVI secolo), in MERRIFIELD 1967, pp. 601-640.

SORTE 1580

C. SORTE, *Osservationi nella pittura*, Venezia 1580.

SPEAR 2010

R.E. SPEAR, *A Century of Pigment Prices: Seventeenth-Century Italy*, in *TRADE IN ARTISTS' MATERIALS* 2010, pp. 275-293.

STATUTI INEDITI 1854-1870

Statuti inediti della città di Pisa dal XII al XIV secolo, a cura di F. BONAINI, I-III, Firenze 1854-1870.

TALLEY 1981

M.K. TALLEY, *Portrait Painting in England: Studies in the Technical Literature Before 1700*, Londra 1981.

TECNICA ARTISTICA A SIENA 1993

Tecnica artistica a Siena. Alcuni trattati e ricettari del Rinascimento nella Biblioteca degli Intronati, a cura di A.P. TORRESI, prefazione di B. Santi, Ferrara 1993.

THOMPSON 1935

D.V. THOMPSON, *Trial Index to Some Unpublished Sources for the History of Mediaeval Craftsmanship*, «Speculum», 4, 1935, pp. 410-431.

TLIO

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

TRADE IN ARTISTS' MATERIALS 2010

Trade in Artists' Materials. Markets and Commerce in Europe to 1700, atti del convegno (Londra febbraio 2005), a cura di J. Kirby, S. Nash, J. Cannon, Londra 2010.

UN MANUALE DI TINTORIA 1970

Un manuale di tintoria del Quattrocento [contiene la trascrizione del Ms. 4.4.1 della Civica Biblioteca di Como], a cura di G. Rebor, Milano 1970.

UN TRATTATO UNIVERSALE DEI COLORI 2012

Un trattato universale dei colori. Il ms. 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna, edizione del testo, traduzione e commento a cura di F. Muzio, Firenze 2012.

VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VIRDE 2004(2005)

G. VIRDE, *Un epigono del Marcellat: Urbano Urbani e il ciclo di vetrate tardo-cinquecentesco di Santa Maria Nuova a Cortona*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1-2, 2004(2005), pp. 129-164.

VITRUVIO/GROS 1997

VITRUVIO, *De architectura* (I a.C.), a cura di P. GROS, traduzione e commento di A. Corso, E. Romano, I-II, Torino 1997.

ABSTRACT

In un saggio dedicato ai nomi dei colori nell'Alto Medioevo, John Gage evidenziava nel 1998 la difficoltà di associare la terminologia presente nella letteratura artistica alle colorazioni osservabili sulle miniature dei codici e ai materiali utilizzati nelle botteghe pittoriche.

Il presente contributo intende espandere l'esame avviato da Gage, prendendo in considerazione le fonti storico-artistiche dalla fine del Trecento fino ad alcune testimonianze seicentesche, in relazione all'intero campo della pittura, sia essa su muro, tavola, tela, carta, pergamena.

Sono pertanto analizzati i nomi dei colori attraverso la selezione di alcuni termini ritenuti esemplari: da *giallo arzica*, a *giallo santo*, da *verde vescica* a *verdeazzurro*, da *biffo* a *paonazzo*.

Tali denominazioni sono indagate ricostruendo la loro etimologia e ponendola in relazione con le tinte percepite visivamente e i procedimenti esecutivi per la loro manifattura descritti nelle fonti, al fine di favorire la loro univoca identificazione, e al contempo superare le interpretazioni lacunose e contrastanti che talvolta sono presenti sia nella bibliografia storico-artistica sia nei dizionari etimologici.

In an essay on colour words in the high Middle Ages, John Gage highlighted in 1998 the difficulty of associating the terminology present in art literature with the colours observed on illuminations and with the pigments used in the painting workshops.

This contribution aims to expand the previous examination by Gage, taking into consideration the historical-artistic sources from the end of the 14th century up to some seventeenth-century testimonies, in relation to the entire field of painting, whether on wall, table, canvas, paper, parchment.

The names of the colours are therefore analyzed through the selection of some terms considered exemplary: *arzica yellow*, *holy yellow*, *sap green*, *green verditer*, *biffo* and *paonazzo*.

These denominations are investigated by reconstructing their etymology and relating it to the hues visually perceived and the technical processes for the manufacture of pigments described in the sources. The main purpose is to reach their univocal identification, and at the same time overcome the incomplete and conflicting interpretations that are sometimes present both in the historical-artistic literature and in the etymological dictionaries.