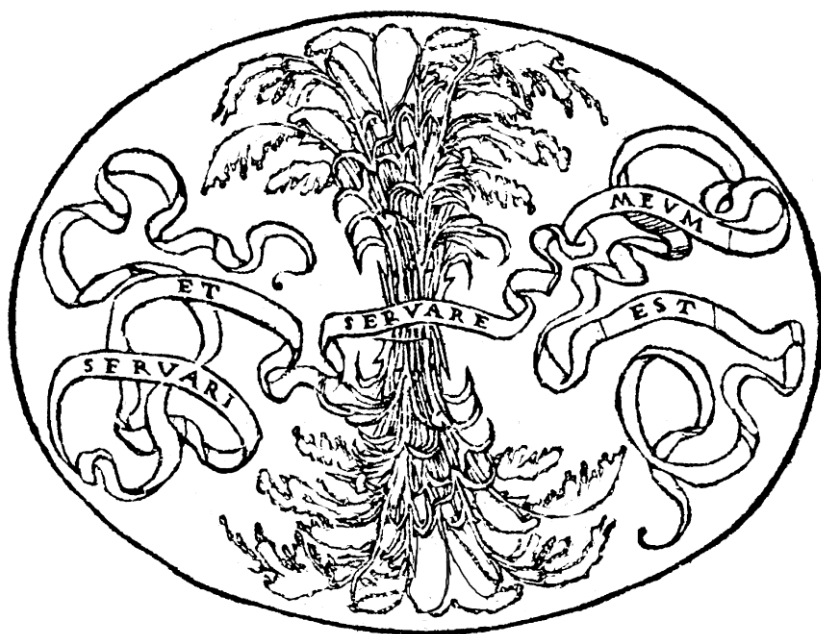


STUDI
DI
MEMOFONTE

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

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 linguaggio¹. 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 Brandi², 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

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

² 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

³ 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 museo⁴. Lo ritenni un argomento interessante, e come tale lo segnalai in un mio pezzo su «Il Giornale dell’Arte»⁵. 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)⁶. 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)⁷, nemmeno nel catalogo della recente mostra di Donatello a Firenze⁸. 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,

⁴ ROY–SPRING–PLAZZOTTA 2004.

⁵ BONSANTI 2004.

⁶ *TECNICHE DELL’ARTE* 2021.

⁷ CAVAZZINI 2005 e 2018, p. 181, n. 5.

⁸ *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.

INTRODUZIONE

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

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

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

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

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

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

³ PUGLIANO 2015, p. 387.

⁴ Ivi, p. 388.

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

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

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

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

⁵ SASSI 2009, p. 278.

⁶ JORI 2020, p. 492.

⁷ Ivi, p. 521.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ CANTONI-FRESU 2013, p. 168.

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

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

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

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

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

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

¹⁴ *TECNICHE DELL'ARTE* 2021.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI/DOMENICHI 1547

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

BAROCCHI 1981

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

BELL 1993

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

CANTONI-FRESU 2013

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

CARRARA 2018

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

CARRARA 2020

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

FOLENA 1991

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

JORI 2020

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

MACLEAN 1984

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

PSEUDO ARISTOTELE 1999

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

PUGLIANO 2015

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

SASSI 2009

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

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1979

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

TECNICHE DELL'ARTE 2021

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

PER UNA LINGUA DELLE RICETTE, TRA MEDICINA E ARTE (SECOLI XIII-XV)

Il termine *ricetta* evoca alla nostra sensibilità moderna perlopiù una prescrizione medica o l'indicazione di dosi e procedimenti per realizzare delle pietanze, laddove il termine *ricettario* fa pensare a una raccolta di ricette solitamente culinarie, se non al blocco di fogli su cui il medico prescrive esami e terapie. Nella tradizione testuale medievale, di derivazione medio-latina, e nei secoli successivi, la forma della ricetta includeva invece una più ampia gamma di contenuti, e il ricettario era il contenitore che raccoglieva i precetti più disparati; studiosi di vari ambiti, come storici dell'arte, della medicina, di alchimia, della metallurgia, di gastronomia, hanno attinto a questi testi come fonti per ricostruire i saperi e le abilità dell'epoca nelle rispettive discipline.

Negli ultimi anni le ricette hanno suscitato interesse anche dal punto di vista linguistico: la specificità del lessico settoriale tramandato nei rispettivi ambiti contenutistici ha favorito il proliferare di glossari specialistici.

Nel presente contributo cercherò di evidenziare come esistano lessemi ricorrenti e strutture linguistiche comuni alle ricette, dei tratti distintivi sulla superficie linguistica di questi testi che ne delineano un'alta formalizzazione a prescindere dalla varietà dei contenuti¹. In particolare, esaminerò affinità e parallelismi tra le ricette di ambito medico e le ricette artistiche.

Facendo riferimento ai parametri e ai tipi di testo descritti da Francesco Sabatini, al «grado di vincolo interpretativo che [...] l'emittente pone al destinatario» nel patto comunicativo², possiamo classificare le ricette come testi con un alto grado di rigidità/esplicitzza. Guardando alle classi individuate dallo studioso, possiamo collocarle tra i testi molto vincolanti, nella classe A.3, che comprende i testi tecnico-operativi, con «funzione strumentale-regolativa, basata sull'adesione spontanea del destinatario alle istruzioni fornite dall'emittente»³. Come ha osservato per l'appunto Giovanna Frosini in riferimento alle ricette culinarie, «la ricetta è un testo prescrittivo, o tecnico-operativo, veicolo di un numero sempre cospicuo di informazioni»⁴.

Punto d'incontro tra sapere tramandato dai libri ed esperienza pratica, la singola ricetta e il suo collettore (il ricettario) contengono indicazioni su come confezionare non solo una pietanza, ma anche un rimedio officinale (per uomini o animali), un preparato cosmetico, una tinta, e su come intervenire nell'alterazione o contraffazione ancora di colori o di metalli (siamo qui nel campo dell'alchimia).

Come ha scritto Michelangelo Zaccarello:

La ricca e articolata diversificazione delle forma-ricetta e del ricettario tra Medioevo e Rinascimento va molto oltre le pratiche di alimentazione e di cura da essa presupposte: essa costituisce una sorta di comune denominatore fra testi e generi di scrittura molto diversi, si inserisce in un'ampia gamma di contenitori testuali e segue percorsi storico-tradizionali spesso difficili da ricostruire, per i molti punti di contatto con l'oralità e le tradizioni popolari. Allestite per assistere individui, famiglie e comunità nei vari spetti della loro vita, i ricettari e le compilazioni [...] rappresentano poi una inesauribile fonte di conoscenza lessicale, il cui spettro varia dai linguaggi tecnici (botanica, farmacia, scienze) alla lingua d'uso [...]. In tal modo, la

¹ Sull'analisi della superficie linguistica per l'individuazione di tratti distintivi «collegabili a una classificazione dei testi secondo funzioni pragmatiche attendibili» si veda SABATINI 2012, p. 184.

² Ivi, p. 185.

³ Ivi, p. 195.

⁴ FROSINI 2015, p. 2.

struttura e il linguaggio della ricetta, con i suoi vari stilemi formulari, costituiva un punto di riferimento anche per forme espressive apparentemente lontane⁵.

Il volume a cui queste parole fanno da premessa raccoglie interventi su ricette di ambito medico, cosmetico e culinario, ma la formularità della ricetta vale anche per l'ambito tecnico pittorico e artistico in genere.

Michela Del Savio di recente, studiando le ricette artistiche di Leonardo da Vinci, ha sottolineato l'intersecarsi di sapere tradizionale e di pratica esperita (e non):

le ricette reperibili tra gli appunti leonardiani sono in parte frutto di una tradizione scritta consolidata e largamente attestata, con tematiche tradizionali e tradizionale retorica, in parte frutto dell'ingegno personale e della sperimentazione dello scrivente o della sua cerchia di conoscenze. Parte delle ricette è verosimilmente adatta alla sperimentazione pratica, mentre un'altra parte non lo è⁶.

Parimenti Del Savio ha efficacemente evidenziato la tensione tra la rigidità della forma-testo ricettario e viceversa la duttilità dei suoi contenuti:

La ricetta ha formato testuale standardizzato, marca di un uso consolidato, struttura rigida e precise regole di composizione. Da ciò deriva anche una certa predicibilità nel dettato. Questa rigidità è però spesso compensata dall'elasticità del contenitore: nel ricettario trovano spazio anche altri testi, di natura e forma diversa dalla ricetta [...]. Brevi orazioni, *incantamenta*, ricordanze personali, conti, porzioni di trattati, piccoli glossari, profezie sono alcuni testi "altri" di una casistica pressoché infinita. [...] Si deve dunque pensare al ricettario come a un testo collettore, che raccoglie contenuti vari, provenienti da diverse sedi e diverse esperienze, e alle ricette come a testi dotati di elevata predisposizione e autonomia di movimento. È inoltre noto come le ricette siano degli ottimi parassiti, e che per via della loro brevità spesso si inseriscono negli spazi liberi di manoscritti di altra tematica⁷.

Quest'ultima affermazione ci porta sul versante filologico, e anche in questo settore la tipologia testuale ha una sua specificità; Stefano Rapisarda ha applicato ai ricettari medici la dicitura di «tradizione caratterizzante», in quanto mobile e aperta a interferenze e interpolazioni⁸. Del Savio ha sottolineato il ruolo dei fogli volanti:

Purtroppo testi su foglietti volanti sono noti in piccolissimo numero, a causa del supporto altamente deperibile e mobile, e non sono mai stati studiati, ma lasciano intravedere uno dei meccanismi verosimili (e a mia conoscenza mai ipotizzato prima) di trasmissione delle ricette. Un testo fissato su un supporto che possieda queste caratteristiche mostra di essere stato creato per la circolazione e lo scambio⁹.

Ritengo si possa affermare che ci si trova di fronte a un tipo testuale il cui contenitore ha una fissità formale che prescinde dal contenuto trasmesso (un po' come l'epistola), e di cui forse andrebbero indagate più a fondo le strutture formulari e i moduli sintattici¹⁰. Ovviamente alla base di tale fissità c'è la tradizione medio-latina che, inglobando la tradizione greco-araba, ha

⁵ ZACCARELLO 2012, pp. 7-8.

⁶ DEL SAVIO 2020, p. 31.

⁷ Ivi, pp. 36-37.

⁸ RAPISARDA 1996.

⁹ DEL SAVIO 2020, p. 38.

¹⁰ Un tipo di analisi applicabile (anche se solo in parte, in quanto in questi testi non abbiamo una punteggiatura d'autore) potrebbe essere quella indicata in SABATINI 2012, pp. 198-209.

fatto un po' da minimo comune denominatore ai vari campi, complici il sincretismo e l'enciclopedismo medievale.

Numerosi sono i fattori che hanno contribuito a forgiare una forma unica: ad esempio la tradizione dei segreti che, tra esoterismo e alchimia, era comune sia alla medicina sia alla pittura (e in parte anche alla cucina); il fatto che si adoperassero le tinte sia per realizzare dei colori in ambito artistico sia in cosmesi; e gli stessi codici che hanno fatto da collettori a ricette appartenenti ai più diversi ambiti, fossero essi ricettari per uso professionale o zibaldoni privati. Sono stati tutti elementi aggreganti verso un'unica tipologia testuale.

Francesca Tolaini in un suo bel saggio metodologico osservava come i ricettari più compositi fossero spesso tenuti nelle botteghe degli speziali, notava come «lo speciale fornisse preparati utili a varie professioni: medici, artisti, tintori, ecc.» e come nella sua bottega si trovassero varie sostanze: «oltre a erbe, droghe e spezie troviamo minerali, metalli, capelli, urina, interiora di animali, sterco di varia provenienza, perle e pietre preziose: anche a queste ultime, debitamente tritate e miscelate, si riconosceva valore terapeutico»¹¹.

Altrove Tolaini aveva auspicato la creazione di una banca dati per lo studio dei ricettari medievali¹², per il «superamento dell'analisi dei singoli trattati [...] a favore della ricerca di uno schema comune, di una sistematicità che scavalchi l'accidentalità dei singoli testi, per ottenere un punto di vista più elevato e dunque una comprensione di livello superiore»¹³.

Sono osservazioni queste che ritengo possano allargarsi oltre i ricettari dei colori, alla forma-testo ricetta. E «forma ricetta» è l'espressione adoperata da Sandro Baroni nel saggio successivo a quello di Tolaini negli atti delle stesse giornate di studi su *Il colore nel Medioevo*; Baroni, in un'ottica interpretativa che lega la catalogazione del testo in quanto forma letteraria alle sue fonti, alla tradizione orale e al contesto vitale, nonché alla sua storia redazionale, afferma a proposito della struttura letteraria a cui ricondurre i ricettari: «la costruzione sintattica grammaticale per le ricette determina chiaramente la “forma ricetta”»¹⁴. Segue l'assunto la descrizione di una «caratteristica struttura, tra le diverse possibili nel genere letterario in questione. È la struttura tipica di ricette semplici di lavorazione o combinazione tra due o più elementi destinati a formare un composto»¹⁵.

Questa struttura viene presentata con una tabella che mostra l'articolazione della 'ricetta semplice' dal *recipe* iniziale alla realizzazione dell'oggetto finale¹⁶.

Studiosi di storia dell'arte hanno dunque colto dei nodi rilevanti per lo studio storico-linguistico nonché filologico dei ricettari. Emerge un'ottica che guardi non al singolo testo ma all'insieme dei testi, o meglio all'insieme degli specifici testi in forma di ricetta: unica precisazione – lo ribadisco ancora – non solo alle ricette del colore ma alle ricette a prescindere dal loro fine o contenuto.

Una banca dati che raccogliesse tutte le ricette tra Medioevo e Rinascimento sarebbe di sicuro fondamentale ai fini di un'indagine sulla loro struttura e altrettanto sicuramente evidenzerebbe legami insospettati.

Ma al momento ostano due fattori: la banca dati non c'è e le ricette pubblicate rappresentano una piccola parte dell'esistente. In storia dell'arte come in storia della cucina o della medicina, i testi e soprattutto i ricettari inediti sono ancora molti, troppi.

Prendendo come punto di partenza la maggiore banca dati a oggi esistente per i testi italo-romanzi editi di epoca medievale (fino a tutto il XIV secolo), il *Corpus OVI dell'Italiano*

¹¹ TOLAINI 1996, p. 97.

¹² TOLAINI 1995.

¹³ TOLAINI 1996, p. 106.

¹⁴ BARONI 1996, p. 127.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, pp. 127-128.

*antico*¹⁷, si rileva come manchino ricettari specifici sul colore. L'assenza sarà da imputarsi sia alla 'dominanza' prolungata dell'uso del latino nell'ambito tecnico-artistico, sia alla carenza di pubblicazioni di testi trecenteschi. Inoltre, come ha rilevato Veronica Ricotta, «difficilmente il sapere tecnico-artistico veniva tramandato per via scritta e ciò per una tendenza radicata a non diffondere acquisizioni frutto di pratica, di esperienza personale o di bottega»¹⁸.

Rapisarda nella sua premessa a un antico ricettario anglo-normanno sulla preparazione dei colori, risalente al XII secolo, osserva: «in altre aree dell'Occidente latino sarà difficile trovare testi volgari di argomento tecnico-scientifico che siano anteriori alla metà del secolo XIV»¹⁹, e aggiunge per l'ambito italiano: «In Italia si produce quello che sarà il più completo dei trattati sistematici, il *Libro dell'arte di Cennino Cennini*, [...] ma bisognerà attendere la fine del '300 o l'inizio del '400. Sotto il profilo filologico e storico-linguistico tuttavia i ricettari medievali italiani anteriori a Cennino Cennini non parrebbero molto studiati»²⁰.

Al momento nel corpus dell'Opera del Vocabolario Italiano (OVI) qualcosa si trova frammisto a raccolte di altre ricette (ad esempio nel trecentesco zibaldone del fiorentino Ruberto Bernardi²¹), ed è di prossima immissione il primo dei tre 'trattatelli' (di fatto raccolte di ricette, i primi due di fine Trecento, il terzo di inizio Quattrocento) sull'arte del vetro per mosaico, da un'edizione ottocentesca²². Qualcosa del XIV secolo dunque c'è, e probabilmente altro giace in attesa di pubblicazione.

Una più cospicua presenza di ricette nel *Corpus OVI dell'Italiano antico* – interrogabile con il software GATTO²³ – sarebbe stata utile ai fini del mio discorso e a dimostrazione della proficuità di una banca dati costituita da soli ricettari (e che abbracci anche i secoli XV e XVI); tuttavia, in attesa che questa lacuna venga colmata cercherò, con i testi e i mezzi al momento a disposizione, di mostrare come l'invito a una sensibilità interdisciplinare non sia del tutto privo di fondamento.

Prime attestazioni di ricetta

Mi sembra interessante partire dalle attestazioni del termine *ricetta* nel Trecento: la più antica si trova nelle chiose al volgarizzamento fiorentino degli ovidiani *Remedia amoris*²⁴:

Comm. Rim. Am. (B), a. 1313 (fior.), ch. 173, p. 873: Qui comincia la **ricetta** dello impiastro.

¹⁷ Disponibile on-line all'indirizzo [http://gattoweb.ovi.cnr.it/\(S\(1qlyrrbc4lwtowjlk2tu4kr\)\)/CatForm01.aspx](http://gattoweb.ovi.cnr.it/(S(1qlyrrbc4lwtowjlk2tu4kr))/CatForm01.aspx) <30 agosto 2022>.

¹⁸ RICOTTA 2013, p. 29.

¹⁹ «CHESCUNE COLUR MULEZ» 2009, p. 32.

²⁰ Ivi, nota 53.

²¹ *UNA CURIOSA RACCOLTA* 1898. Gli esempi dal testo si citeranno con l'abbreviazione dell'OVI (cfr. *infra*, nota 24), ossia *Ricette* di Ruberto Bernardi, 1364 (fior.).

²² *DELL'ARTE DEL VETRO PER MOSAICO* 1864.

²³ GATTO è l'acronimo di Gestione degli Archivi Testuali del Tesoro delle Origini, ed è il software con cui i corpora dell'OVI vengono creati, implementati, modificati e lemmatizzati, nonché interrogati. La sua versione on-line, Gattoweb, è attiva con la sola funzione di interrogazione dei testi.

²⁴ Per gli esempi desunti dal *Corpus OVI dell'Italiano antico* si adopererà l'abbreviazione bibliografica dell'OVI, per il cui scioglimento si rimanda alla *Bibliografia dei Testi Volgari*, consultabile on-line all'indirizzo <http://pluto.ovi.cnr.it/btv> <30 agosto 2022>. La bibliografia comprende anche i seguenti testi, non ancora disponibili on-line e i cui esempi sono stati ricavati da una copia del corpus interrogabile con GATTO locale presso la sede dell'OVI: **F** *Ricettari* (NH), XIII u.q. (fior.); *Antidotarium Nicolai* volg. (NH), XIII u.q. (fior.); **x** *Arte del vetro*, XIV ex. (fior.). L'uso delle doppie quadre che racchiudono tre puntini ([[...]]) in alcuni dei contesti citati serve a indicare che non vi è una lacuna nel testo ma che ho operato un taglio nella citazione.

Siamo dunque in ambito medico-cosmetico (anche se non vi sono impiastri nel testo: la chiosa si riferisce a un passo in cui si sottolinea lo svantaggio nel paragonare le lane tinte nelle caldaie d'Amida alla porpora di Tiria, e cioè le donne non belle alle bellissime); e ci troviamo sempre in ambito cosmetico di belletti e ancora in un testo letterario anche con la seconda occorrenza del termine:

Fr. da Barberino, *Regg.*, 1318-20 (tosca.), pt. 16, cap. 25.6, p. 392: Lassa'mo su di sovra / Di far biondi i capelli, / Ed ancor li canuti trasmutare; / E qui ancor lo possiamo indugiare. / E tratteren nella fine di quelli / In due **riciette** in sonmo a questa Parte.

Lo *Statuto dell'arte di mercanzia* di Siena cita invece due volte il termine in relazione a vere e proprie ricette mediche (*per scritta* del medico, per la precisione):

Stat. sen., 1343 (2), L. 3, p. 133: De li speziali che pecchano ne le cose di loro arte. Neuno speciale overo pizzichaiuolo a la pena del pergiuro et di XXV libr. per ciascheuno et ciascuna volta possa fare siropo, empiastro, lattovare overo alcuna altra confectione medicinale se non è secondo il modo et la forma posta ne l'antidotario et di buone et nette chose overo se non secondo la **ricetta** che per scritta del medico sarà data la quale bene conservi.

Stat. sen., 1343 (2), L. 3, p. 134: De gli excessi de' medici. E' medici de la fisica overo de la cerusia non possano fare per alcuno modo compagnia overo comunione con alcuno spetiale nè da esso spetiale per alcuno modo ricevere alcuno salario overo altra cosa in luogo di salario sotto pena di L libr. per ciascheuno et ciascheuna volta, excetto dono infino a X libr. per anno. Anco ciascheuno medico, pregato di curare alcuno enfermo debba andare la prima volta senza pegno overo pecunia a lo 'nfermo et ogni die poscia due volte et più se bisognerà riceuto che avarà el pegno, sotto pena di X libr. per ciascheuna volta, et sia tenuto di dare a quello enfermo overo ad altrui per lui che la dimandasse la **ricetta** per scritta d'ogni medicina et altre cose che ordinarà et vorrà che ssi facciano per esso enfermo, sotto la pena predetta di X libr. per ciascheuno et ciascheuna volta.

Queste due occorrenze sono preziose e interessanti in quanto documento socio-culturale, testimone dei rapporti tra speziali e medici, della definizione degli ambiti d'azione di entrambe le categorie e della tutela degli infermi; ma non è questa la sede per approfondire la questione.

Le prime occorrenze del termine *ricetta* riferite a un ambito tecnico si trovano in una pratica destinata ai mercanti, la *Pratica della mercatura* di Francesco Balducci Pegolotti, nella sezione dedicata all'affinamento della lega dell'oro, al saggio dell'argento e alla realizzazione della sua coloritura. Qui troviamo anche le prime tre occorrenze del termine in funzione metatestuale, ossia nel titolo che introduce la ricetta stessa:

Pegolotti, *Pratica*, XIV pm. (fior.), p. 331: **Ricetta d'affinare oro**. Se vuoi affinare oro lo quale oro fusse basso tanto che volgiendo battere in verghe a martello e non si tenesse a martello, si si vuole fondere e gittarlo in grana in questo modo...

Pegolotti, *Pratica*, XIV pm. (fior.), p. 333: **Ricetta di cimento**: cimento si è di due cose, cioè mattone e sale. Togli mattone, pestalo, e sia bene vecchio e bene cotto, e fallo bene pestare, ma guarda che lo detto mattone sia bene netto di terra o di rena...

Pegolotti, *Pratica*, XIV pm. (fior.), p. 339: **Ricetta da fare coppelle da saggiare ariento**. Prendi i sermenti delle viti, e sieno bene secchi e netti, e fagli ardere in netto luogo, e quando sono arsi ed è fatto cenere falla stacciare che sia bene netta di terra e di pietre...

Un uso simile si trova poi nell'*incipit* del primo dei già menzionati ricettari sull'arte del vetro per mosaico, a fare da titolo all'intera raccolta:

x *Arte del vetro*, XIV ex. (fior.), I, p. 1: *Queste sono molte ricette da fare colori di musaico; e prima a fare vetro rosso d'incarnazione.*

E più avanti:

x *Arte del vetro*, XIV ex. (fior.), LXXIII, p. 56: **Ricetta** a temperare ferro.

Ora, a parte questi esempi e uno nello *Zibaldone* di Franco Sacchetti, di recente pubblicazione:

Sacchetti, *Zibaldone*, 1380 (fior.), p. 125: **Ricetta** fine e provata a fare unguento da male di gambe, la quale ebi con gran fatica in Romagna, fatta ch'io n'ebbi la pruova sanandomi d'una mala gamba.

(dove tra l'altro c'è un riferimento alla propria esperienza personale), le altre occorrenze sono intratestuali e con funzione deittica in relazione al rimedio o al procedimento cui si riferiscono.

Inoltre il numero di occorrenze, specie in relazione ai testi medici (meglio rappresentati), è decisamente basso: in quelli che si presentano come vere e proprie raccolte di ricette troviamo il termine due sole volte, una nel ricettario per gli occhi di Piero Ubertino da Brescia e una in quello eterogeneo di Bernardi. Nel primo dei due testi per comprovare l'efficacia di un tipo di pillole viene riportata, come in Sacchetti, la propria esperienza, e la ricetta è attribuita a un famoso medico dell'epoca:

Piero Ubertino da Brescia, p. 1361 (tosca.), p. 28, col. 1.17: Pilole isperte in Firenze a ffare chiaro e buono vedere, et in questo modo isperimentato fu uno amicho mio che avea nome dompno Durante, monacho di santo Bernaba, il quale avea da LXXX anni in suso e era buono gramatico, istato maestro di squola e non poteva leggere né iscrivere più sança occhi di vetro. El maestro Tommaso del Garbo si lli diede questa **ricetta** che lla usasse in questo modo: imprima usi ongni mese sei di continovi, l'uno dopo l'altro, una pilola per volta la mattina insulla aurora, o vògli una ongni sera quando vai a letto per tutto l'anno, o vuogli due o tre per volta quegli sei di sopradetti se tu se' forte ecc.:

Nel secondo testo, il termine viene usato a concludere la descrizione degli effetti terapeutici del vino:

Ricette di Ruberto Bernardi, 1364 (fior.), p. 63: Ma 'l vino che fuse glaucho, el beuto, farebbe roco e spesso pisciare. Qui finisce la **ricieta** del vino.

Se dai ricettari passiamo ai trattati, anche qui le occorrenze non sono molte: una in ciascuna delle due versioni (toscana e veneziana) del *Liber de conservanda sanitate*, composto sulla fine del XIII secolo da un 'magister Gregorius', una nella sola redazione veneziana e due nel *Serapiom* carrarese:

Libro de conservar sanitate, XIV s.q. (venez.), *Del coito*, p. 27: Ancor securamente poré piiar in li sovradicti casi polvere laxativo, la **recepta** del quale è questa: Recipe anisi, viole, flor de boragi IIJ, fenoglo...

Gregorio d'Arezzo (?), *Fiori di med.*, 1340/60 (tosca.), p. 52: Ancora sicuramente potete prendere ne' predicti casi una polvere lassativa, la **recetta** de la quale è questa: recipe anici, violarum, florum borraginis, maratri et feniculi...

Libro de conservar sanitate, XIV s.q. (venez.), *Del coito*, p. 26: se diligenteme(n)te vu oserverè dieta in le prescripte cose, [[...]] çoè ira, allegreçça e tristeçça e simeli cose, a **recepte** de medesine laxative nesuna necessitade no ve co(n)strençerà a recev(er)le²⁵.

²⁵ Qui la redazione toscana ha semplicemente *medicine*. Gregorio d'Arezzo (?), *Fiori di med.*, 1340/60 (tosca.), p. 49: non vi saranno bisogno di prendere **medicine** da purgare.

Serapiom volg., p. 1390 (padov.), Erbario, cap. 186, p. 194: La somença de la rava se mete in le **recete** de le tiriage che se fa contra li veneni.

Serapiom volg., p. 1390 (padov.), Erbario, cap. 300, p. 330: E sapi che lo avronio entra in la **recepta** de fare lo ullio de yreos.

Per i testi di Gregorio non mi è stato possibile fare un riscontro con il testo latino²⁶, mentre per il *Serapiom* noto come in entrambi i casi *ricetta* traduca il latino *confectio* ‘preparato medicinale’²⁷. E in effetti negli esempi riportati il significato oscilla tra quello di ‘prescrizione scritta’ e appunto l’oggetto di tale prescrizione.

Per quanto riguarda le attestazioni in testi letterari, troviamo ancora un’occorrenza in cui il termine indica la prescrizione del medico (il primo degli esempi seguenti) e due, in testi religiosi, in cui ha il significato figurato di ‘insieme di norme da seguire’:

Tommaso di Giunta, *Rime di corrispondenza*, XIV pm. (tos.), 7.8, p. 163: Con questo dico ch’ebbi sì gran fretta / di legger tuo mandato et bel latino, / che non mi ricordò de dar del vino / al messo che recò la gran **recetta**...

f Bianco da Siena, 1370-99 (sen.), 76.115, p. 836: L’umiltà si è quella / che fa l’anima grande / nel cospetto divino: / se ti leghi con ella, / dilectose vivande / ti darà l’amor fino; / se vai per tal camino, / disposti di patire / pena grande e martire / per amor del Signore. / Quest’è quella **ricetta** / che fa l’anima sana, / leggiera e spedita, / d’ogni peccato netta...

Gradenigo, *Quattro Evangelii*, 1399 (tos.-ven.), c. 19.274, p. 136: Seguendo l’evangeliche **rigette**, / conversando gli ellecti in Gallilea, / Iexù cossi a parlargli se mette...

Le strutture sintattiche dell’incipit

Tornando ai testi medici, i termini più adoperati per indicare le ricette sono *medicamento*, *medicina*, *rimedio*.

Se prendiamo ad esempio il *Thes. pauper. volg.*, XIV pi.di. (pis.), e circoscriviamo la ricerca alle sole rubriche, troviamo un’occorrenza di *medicamento* + *a* (*Medicamento ala crepatura*, cap. 57) e ben 32 di *medicines* + *a* + il male da curare (ad esempio *Medicine alo male dela mangnia*, cap. 13, e in un caso + gli infermi che devono essere curati: *Medicine a chuloro c’ànò lo pano e la macula indell’occhio*, cap. 16) oppure + *a* + una perifrasi con *fare* o + un altro verbo che indichi il fine della ricetta, la guarigione cui si punta (ad esempio *Medicine a ristringere lo sangue del naso e cure*, cap. 22, oppure *Medicine a ffare horinare e cure*, cap. 40).

In tutti questi casi la rubrica latina ha un *de* + ablativo di argomento, tranne in due casi: in corrispondenza del cap. 30 (*Medicine per fare andare a sella e cure*), dove il latino di Pietro Hispano ha «XX. Ad laxandum ventrem»²⁸, e in corrispondenza del cap. 43 (*Medicine a fare venire la luxuria e cure*), dove il latino ha «XXXVII. Ad coitum excitandum»²⁹.

Proprio il calco del costrutto latino della finale espressa da *ad* + gerundio o gerundivo è una delle strutture più diffuse nelle diverse tipologie di ricette, a prescindere dal contenuto.

Ad esempio, nello stesso *Thes. pauper. volg.*, XIV pi.di. (pis.), la rubrica del cap. 1, corrispondente al latino «I. De casu capillorum»³⁰, è *A fare nasciere li capelli e dele loro infermitade*.

²⁶ L’unica edizione esistente del testo latino si ferma alla prima parte del trattato. Cfr. FERCKEL 1918.

²⁷ Si vedano rispettivamente SERAPIONE L’ARABO 1531, p. 132: «semen rapae ingreditur in confectionibus tyriacarum» (cap. 191) e ivi, p. 209: «et ipsum quidem intrat in confectione olei de ireos» (cap. 307).

²⁸ ROCHA PEREIRA 1973, p. 177.

²⁹ Ivi, p. 235.

³⁰ Ivi, p. 81.

Lo stesso *incipit* del trecentesco trattatello del vetro che abbiamo sopra citato esibisce questa struttura sintattica nella sua seconda parte:

x *Arte del vetro*, XIV ex. (fior.), I, pag. 1: *Queste sono molte ricette da fare colori di musaico; e prima a fare vetro rosso d'incarnazione.*

E la seconda ricetta inizia con *A fare piastre gialle e oro* (x *Arte del vetro*, XIV ex. (fior.), p. 2); e così via quasi tutte le ricette del trattato. Questo costrutto, derivante da un latino del tipo *ad faciendum*³¹, ha alcune variazioni: possiamo trovare ad esempio *per* invece di *a*³² o un qualsiasi altro verbo invece di *fare*, come ad esempio in *Thes. pauper. volg.*, XIV pi.di. (pis.), cap. 20, p. 255: «A tollere le ruche dela faccia», in *Libro Drittafede*, 1337-61 (fior.), p. 191: «A guerire delle ghangole o d'altre enfiatura di ghol», e, in alcune ricette del memoriale di Francesco Bentaccordi (1400 circa)³³, «A dipignere oro im uno vetro»³⁴ e «A trarre una nuota di libro d'olio»³⁵.

Infine, può essere omesso anche il verbo, e quindi troviamo il costrutto *a* + sostantivo (ossia il male da sanare), come in:

Zibaldone da Canal, 1310/30 (venez.), p. 92: A **marssegadura** de chan rabioso tuo' de la ortiga e pestalla cum salle e metilla sovra...

Libro Drittafede, 1337-61 (fior.), p. 190: A **morosso** di s(er)pe. Prendi lo sugho del di[c]tamo e dalgliene a bere chol vino chaldo. [...] A **morosso** di s(er)pent.

Seppur più raramente, questo costrutto può ritrovarsi nelle ricette tecniche: ad esempio, *A macchie* è il titolo di una delle ricette del terzo trattatello (datato 1443) in *Dell'arte del vetro per musaico* 1864³⁶ che spiega come smacchiare un panno.

Tutte queste variazioni dipendono dalla struttura primaria di un titolo con ellissi del soggetto e costrutto finale implicito.

I verbi della lavorazione degli ingredienti e i loro costrutti

Il corpo della ricetta (testo prescrittivo, che persegue «l'intenzione di registrare e trasmettere un fare, una capacità pratico-operativa»³⁷) procede per accumulazione di frasi imperative. Dopo il primo verbo traducendo del *recipe* latino, ossia *togli*, *prendi* o *piglia*, che si ripete per ogni ingrediente (legato ad esempio da formule del tipo *e mettivi*), seguono, sempre all'imperativo, i verbi relativi alla lavorazione di questi ingredienti, uniti dalla sola congiunzione *e* oppure (più spesso) da *e poi*, *e poscia* e simili³⁸.

Oltre a questa struttura è interessante notare come alcuni verbi relativi alla preparazione degli ingredienti siano comuni ai diversi tipi di ricette, anche se magari in proporzioni diverse. Ad esempio il campo semantico della triturazione dei vari costituenti adopera molto nelle ricette per la preparazione del colore il verbo *macinare* (il verbo per eccellenza della trasformazione del grano in farina); nel primo dei trattatelli pubblicati in *Dell'arte del vetro per*

³¹ Si veda in proposito BARONI 1996, p. 128: «Nel caso di ricette o procedimenti semplici, il contenuto è spesso segnalato nei ricettari da un titolo non sempre originale [...], introdotto da forme verbali come: *ad faciendum*, per fare, *ad conficenda* o simili».

³² Cfr. *supra*: *Medicine per fare andare a sella e cure*.

³³ *IL TESORO DI UN POVERO* 2016.

³⁴ *Ivi*, p. 413, ricetta 74.

³⁵ *Ivi*, ricetta 78.

³⁶ *DELL'ARTE DEL VETRO PER MUSAICO* 1864, p. 153.

³⁷ «*CHESCUNE COLUR MULEZ*» 2009, p. 15.

³⁸ Le strutture sintattiche iussive delle ricette sono state accuratamente studiate nella tradizione tedesca culinaria tardo-medievale da EHLERT 1987.

musaico (ossia **x** *Arte del vetro*, XIV ex. (fior.)) troviamo 14 occorrenze, e in una ricordanza del mercante pratese Francesco Datini di fine Trecento troviamo la *macinatura del colore* come una fase del lavoro economicamente riconosciuta, affidata ai *macinatori*³⁹:

Documento del 1394-1395 (B235 fasc. 12, cc. 12/3 e 12/4), p. 136: Il perchè io truovo (sbattendo le feste comandate, e possono avere lavorato circha a due mesi o meno) che la metà di questo tempo ano messo il tempo in fare i ponti e **macinare** cholori e dipigniere regholi da palcho che [...] questo arebe fatto bene come loro, che per soldi otto il dì, o il più soldi x, sarebe stato di grazia, e voi vedrete per quello che domandano ch'a chostoro tocherebe fior. uno il dì per uno, contando cholori e spese, che quando Giotto era vivo credo faciea migliore merchato.

Documento del 1394-1395 (B235 fasc. 12, cc. 12/3 e 12/4), p. 138: cierchate costì quello ch'ano gl'inbianchatori e **macinatori** di cholori, e vedrete come mi voglono inghanare, che voglono lire iij il dì e le spese...

Seppur in misura minore il verbo è presente non solo in ricette di cucina, ma anche in ricette mediche. Dal *Corpus OVI dell'Italiano antico* si ricavano 3 occorrenze in testi medici; in una ricetta per gli occhi, dove l'operazione mescola ingredienti solidi triturati con liquidi come acqua o vino:

Piero Ubertino da Brescia, p. 1361 (tosca.), p. 75, col. 2.7: R(ecipe) tuçia on. IIII, canfora on. II, gherofani on. I, çençamo fine q. I, cennamo fine q. I e aqua rosata, vino bianco fine an. bicchiere uno, pesta tutte le cose e mescola in mortaio coll'aqua e 'l vino, **macinando** insieme come unghuento...

Nel *Serapiom* carrarese, dove l'operazione è riferita alla riduzione in farina di un legume (l'orbeia):

Serapiom volg., p. 1390 (padov.), Erbario, cap. 33, p. 39: Po fàla bulire, perfina che la scorça se parta da ella. E po deseçhala e **maxenala**. E crivelala cum el crivello spesso e po la reponi. Questa farina laxa el ventre e provoca la urina.

E infine in una mini-sezione di tre ricette dedicata alla lavorazione di perle e coralli, inclusa nell'insieme di ricette mediche che accompagnano il volgarizzamento siciliano del *Thesaurus pauperum*⁴⁰:

Thes. pauper. volg. (ed. Rapisarda), XIV (sic.), cap. 178, p. 93: *A ssolviri lu curallu ki torni comu pasta.* [1] Recipe sucu di lumia beni matura, bianca et meçtilu in unu rugangnu di vitru ki sia beni strictu et non tantu troppu et poi prindi lu curallu beni **machinatu** suctili et gectalu dintru et lassalu stari a mollu quantu la perna e poy prindi la pasta et impastala multu beni et quando li impasta si nchi meçti biancu di ovu per inculurari e tiniri megliu et poi indi fari czò ki tu voy et goctu oy coppa.

La compenetrazione tra medicina e tecnica tra l'altro non si nota solo a livello di composizione dei ricettari; l'alchimia funge da *trait-d'union* tra i due ambiti, come già detto e come si evince da quest'altra ricetta del memoriale di Francesco Bentaccordi, in cui il verbo *macinare* è usato sì per la composizione di una medicina, ma il fine è la trasformazione del rame in oro:

A fare di rame oro fine cho· l'auto di Dio.

³⁹ I contesti sono desunti dall'Archivio Datini, consultabile on-line dal sito dell'OVI, all'indirizzo [http://aspweb.ovi.cnr.it/\(S\(bqka4d55atcv52455qocbz45\)\)/CatForm01.aspx](http://aspweb.ovi.cnr.it/(S(bqka4d55atcv52455qocbz45))/CatForm01.aspx) <31 agosto 2022>. Si rimanda alla relativa bibliografia per lo scioglimento delle abbreviazioni.

⁴⁰ *IL «THES.AURUS PAUPERUM»* 2001, pp. LI-LVI.

Togli tuzia alesandrina lib. I/I, sanghue di dragho onc. III, sugho di cielidonia onc. 8, e **macina** ogni chosa *insieme* e pôllo a secchare *in* sul proferito. E poi togli di questa medicina onc. I e mescholalo cho[n] onc. X di rame, e sugiellalo bene e fallo fondere, e arai oro fine⁴¹.

Se da un verbo così strettamente tecnico si passa a uno più generico, come *pestare* o *polverizzare*, il numero di occorrenze aumenta anche nelle ricette mediche.

Sempre a partire dal *Corpus OVI dell'Italiano antico* (in cui però, ricordo ancora, i testi tecnico-artistici sono davvero pochi), ho cercato *pestare* in cooccorrenza con *polvere/polverizzare*: sono venuti fuori 55 contesti, di cui 4 in **x** *Arte del vetro*, XIV ex. (fior.).

Ma al di là dei numeri, vorrei evidenziare alcune strutture sintattico-lessicali che si ripetono:

1) *pestare in polvere*

In una ricetta medica, per comporre il diasatirione, un elettuario afrodisiaco:

f *Antidotarium Nicolai* volg., XIII ex. (fior.), 17, p. 11: Allora levato dal fuoco vi si mettano l'altre specie, e se la noce del faraone, ovvero indica, non si potessi pestare in polvere a modo dele pine e dele pistace siano messe da ssecco...

E in una ricetta tecnico-artistica, per la realizzazione di un colore da smalto:

x *Arte del vetro*, XIV ex. (fior.), XXII, p. 17: R. lib. 20 di polvere di rame sottilissima la più netta che puoi avere e lib. 4 di sale comune netto in polvere sottile, e mescola queste due cose e impastale con acqua in un tegame forte e mettilo nella camera del fornello e tienvelo un dì naturale, e poi il pesta in polvere sottile.

2) *ardere qualcosa, farne polvere... pestare*

In una ricetta per l'ernia scrotale, in appendice a un ricettario culinario:

Libro dela cocina, XIV (tosca.), Appendice, p. 196: *Contra 'l male de chi avesse la borsa grossa*. Recipe: Fegato di gallo, ardilo, fanne polvere; mescola cum due tanto commino, pesto sottile; mettivi bolio armenico per la meità che è el comino...

E in una ricetta tecnica per preparare una tempera di ferro:

x *Arte del vetro*, XIV ex. (fior.), LXXVI, p. 58: Togli corno di becco e ardilo e fanne polvere, e togli sale armoniaco per iguali peso e pestagli bene.

3) *pestare e polverizzare sottile*

Ancora in una ricetta medica (per il prurito agli occhi) e in una tecnico-artistica (per realizzare l'azzurro):

f Maestro Bartolomeo, *Chirurgia di Ruggero da Parma* volg., XIV (tosca.), [L. 1, cap. 30], p. 248: Della pruzura degli occhii. Togli litargiro (oncia) (semis); olibano, aloe paticho, quarta p(ar)te d'una (oncia); et queste cose si pestino et polverizensi sottilmente et stemperi(n)si con olio violato.

x *Arte del vetro*, XIV ex. (fior.), XLIX, p. 37: E poi la pesta e polverizza sottile a modo di colore, e metti xij parti di lissia fatta di cenere d' allume da far mioli.

Passando poi ai modi per esprimere la combinazione degli ingredienti, si trova *mescolare insieme*, *mescolare insieme con*, preceduti dall'oggetto, ancora sia in medicina sia in ambito tecnico, come dimostrano i seguenti esempi.

⁴¹ *IL TESORO DI UN POVERO* 2016, p. 412, ricetta 67.

a) oggetto + *mescolare insieme*

F *Ricettari* (NH), XIII u.q. (fior.), I, ricetta 109, p. 33: Unguento a magrana: tolli castoreo, reubarbaro, aloe epatico e caballino, incenso: queste cose quante vuoi ne tolli; salvia, ruta, erba s(an)c(t)e marie, abruotina, crespula, ma(m)ma di viola, orrigano, brettonica, matreselva, ispargula, marrobio: tolli lo sugo dele follie di queste erbe e fa bollire in vasello di rame; e le sopradecte insieme mescola, e poscia metti lardo e oleo e cera nuova.

f *Chirurgia di Ruggero Frugardo* volg., XIV pm. (fior.), [L. 1, cap. 31(quarter)], p. 266: così avicendevolem(en)te, ora di questo, ora di quello, vi si metta. E queste cose mescola bene i(n)sieme e conficele a modo d'ungue(n)to bianco...

x *Arte del vetro*, XIV ex. (fior.), XIII, p. 10: Queste due cose le mescola insieme e mettile nella calcara a imbiancare e quando son bianche, mestale spesso.

b) *mescolare insieme con*

f Maestro Bartolomeo, *Chirurgia di Ruggero da Parma* volg., XIV (tos.), [L. 1, cap. 53], p. 256: Ite recipe sapone spatarento et saracinescho, di ciaschuno (oncie) .iij., et mescola insieme colle predette polvere et incorpora diligentemente...

x *Arte del vetro*, XIV ex. (fior.), XVI, p. 13: e poi togli lib. 8 di sal archaly polverizzato e mescola insieme col detto manganese e impasta con aceto rosso forte in tegame forte...

Analogamente *incorporare (con, insieme, bene)*, *impastare (con)*, *(di)stemperare (con)* sono verbi ricorrenti in tutte le tipologie di ricette. E ciò che preme sottolineare è come ricorra la combinazione del lessema con una determinata struttura sintattica, una sorta di intelaiatura della ricetta.

Un altro costrutto ricorrente è *se vuoi* + infinito, sia per introdurre una ricetta (è tipico delle ricette di cucina), sia per introdurre una variante, sia per suggerire una sorta di verifica.

a) introduce una ricetta (*se vuoi* + infinito)

F *Ricettari* (NH), XIII u.q. (fior.), I, ricetta 64, p. 24: A carne ronp(er)e. Se tu vuoi ronpere, p(er) alcuna cosa, la cotenna del capo, tolli crescioni, mastruci salvatichi e sale; insieme mescola; e radi lo capo e poni suso.

Virtù del ramerino (ed. Bénéteau), 1310 (fior.), p. 249: Se vuoi mantenere la tua faccia bellissima e chiara, togli de' ramerino e ffae bollire le sue foglie in vino bianco puro e lavisine il visagio e beane se vuoi, e manteratti bellissima faccia e faratti bel colore.

Ricette di Ruberto Bernardi, 1364 (fior.), p. 27: Se vòli partire l'oro da l'ariento, toglì l'ariento che vòli partire e fondilo in uno choreguolo, e açolfalo bene chol çolfo, e fallo anche ischaldare tanto quanto ti pare. E poi...

Ricetta ms. Pal. 949 (sec. XIV), c. 6r: Se vuoi fare el cinabro. Togli lbr. C. d'ariento vivo e lbr. 33 oncie 4 di çolfo vivo; vuole essere pesto bene et mettilo in un vaso invetriato cioè in un tegame et pollo in sul fuocho, et quando vedi sia tutto liquido, quasi come a vorere fare çofanelli, et tu vi metti dentro l'ariento vivo et mescola insieme con un ferro...⁴²

b) introduce una variante (*se vuoi fare*)

f *Antidotarium Nicolai* volg., XIII ex. (fior.), 45, p. 21: Temperalo a modo di lattovaro collo sciroppo fatto del predetto çuchero e del sugo dele rose. [III.] Dassi coll'aqua calda la mattina a modo di castagna e se 'l vuoi fare laxativo più forte, metti la scamonea doppia⁴³.

⁴² I RICETTARI DEL FONDO PALATINO 1991, p. 95.

⁴³ È la ricetta di un elettuario a base di rose.

x *Arte del vetro*, XIV ex. (fior.), XLVI, p. 35: *A fare acqua da tignere panni o drappi, o altra cosa.* Togli vetriuolo romano oncie 4, sale armoniaco onc. 6; fanne polvere e mettile nel limbicco e stilla a temperato fuoco. E se la vuo' far più forte, toglì vetriuolo e sale nitro e spolverizali e mescola.

c) suggerisce una verifica (*se vuoi sapere se*)

Antidotarium Nicolai volg. (NH), XIII u.q. (fior.), cap. 10, p. 97: E fassi così: tolli lo sugo dele more, una libbra peso, (et) mettilo col mele e cola sapa, e mettilo in vaso istagnato; e pollo a lletto fuoco e fallo bollire infin'a p(er)fectione. Se vuoi sapere s'elli è cotto, poni una gocciola sopra lo marmo e lascialo aprendere, e china il marmo, se si tiene come mele, si è cotta...⁴⁴

Thes. pauper. volg., XIV pi.di. (pis.), cap. 39, p. 333: 15. Item se vuoi sapere se lla pietra è indella vessica ovvero indele rene, piglia l'erba che si chiama sermoni e bollela indell'acqua e inplastala in sullo pectignone e in sulla verga:

x *Arte del vetro*, XIV ex. (fior.), LX, p. 46: *A fare colore rosso.* Togli una libbra di cenere di cerro e un'oncia di litargirio e 6 mezzette d'acqua chiara e falla bollire. Se vuoi sapere s'ell'è buona, abbi capelli biondi e mettivigli entro, e se l'acqua fie cotta, farà colore di verzinio.

La fine asseverativa: la certezza del futuro

Infine, la chiusura delle ricette, quando non viene citata un'*authoritas* o non consiste in un'affermazione di verificata esperienza (*probatum est*), si presenta con l'asserzione del buon esito al futuro. Ad esempio, nelle ricette mediche ricorre spesso l'affermazione *e sarà sano, e guarirà* e simili.

Thes. pauper. volg., XIV pi.di. (pis.), cap. 3, p. 200: 15. Item bolle le seme dela stafisagra con l'acqua, e con quella acqua distempera buona quantità di groma buona e necta, e con cotale acqua lava lo capo due fiata uvero tre; e guarrà.

Piero Ubertino da Brescia, p. 1361 (tosca.), p. 56, col. 1.2: Ochi. Item ad idem: R(ecipe) pretosemolo trito con albume d'uovo e poni la sera quando vai a letto et fascia, e tosto sarà sanato, è isperto⁴⁵.

Altre volte la certezza del buon esito finale viene espressa con i verbi specifici, relativi all'azione che si verificherà. E questa chiusa si trova spesso anche in ricette tecniche:

F *Ricettari* (NH), XIII u.q. (fior.), I, ricetta 22, p. 13: A sangue ristangnare. A restangnare lo sangue, tolli l'erba vinca e mettila tra li denti, cioè intra due denti, e ristangnerà.

Piero Ubertino da Brescia, p. 1361 (tosca.), p. 14, col. 2.32: e infondi in latte d'asina ongni cosa insieme per X di; et poi confice insieme inn uno corpo e sì llo serba in iscodella vetriata che sia fatta come unguento sottilissimo; e di quello poni nello occhio la sera e lla mattina e a meço di, e rostamente sarà liberato.

Thes. pauper. volg. (ed. Rapisarda), XIV (sic.), cap. 239, p. 107: *A cui non potissi pixari.* [1] Pigla sucu di achi et di urdica et di purchillani et danchili a biviri cum vinu blancu e pixirà.

x *Arte del vetro*, XIV ex. (fior.), LXXIV, p. 57: A fare intenerire l'avorio. Togli sugo di petacciola e in esso metti in molle l'avorio, e diventerà tenerissimo.

x *Arte del vetro*, XIV ex. (fior.), LXXXII, p. 62: A fare fondere tutti i metalli. Togli della cenere del cerro e fanne uno capitello fortissimo, e tra'lo per feltro e tanto sale gemmo quanto tu vuoi, e mettilo allo predetto capitello, e fallo bollire, sicchè lo predetto sale si dissolva, e poi lo coanghola, e di questo vi metti entro quando vuoi fondere la tua calcina, e toglì savone negro quanto tu vuoi, e tanto sale gemmo quanto la calcina; e di queste tre cose fanne una pasta e metti in uno coreggiuolo e da' soave fuoco sì che lo fonda, e fonderà tosto.

⁴⁴ È la ricetta di un elettuario a base di more.

⁴⁵ Qui troviamo anche l'asserzione di comprovata esperienza, corrispondente al latino *expertum est*.

x *Arte del vetro*, XIV ex. (fior.), LXIII, pag. 49.2: *Mastiche da pietre o da vasi*. Togli mastice bianca, pece greca, calcina viva, olio di lino seme, se è in cosa a dorare che sia verde, verderame; ogni cosa per uguali parte, salvo che l'olio del lino sia meno: e la calcina e la pece metti ogni cosa per uguali parte, salvo che l'olio del lino sia meno: e la calcina e la pece metti ogni cosa in luogo ove si possano scaldare e struggere al fuoco e calda l' adopera: e salderà pietre e vasi.

Conclusioni

Concludo qui l'esemplificazione, con la certezza che una più approfondita ricerca in questa direzione darebbe numerosi altri risultati, che confermerebbero come il tipo testuale *ricetta* meriti di essere studiato nel suo insieme, nonostante la grande varietà dei contenuti e degli ambiti tecnici a cui si applica la «forma ricetta». E a questo scopo solo una banca dati che accolga tutti i ricettari e le ricette sparse, in un arco cronologico che vada dal XIII fino a tutto il XVI secolo, debitamente consultata, fornirebbe dei risultati certi.

Il massimo rigore metodologico richiederebbe l'inclusione anche delle testimonianze latine, siano esse originali di testi volgarizzati o meno. Ciò consentirebbe di effettuare un confronto in diacronia, di individuare quali strutture sono state maggiormente produttive in volgare, quali sono stati i traduttori dei singoli verbi e le loro frequenze, quali le varietà morfologiche che hanno avuto maggiore diffusione.

Un'ottica interdisciplinare, oltre che essere più vicina al sentire e alla cultura medievale, farebbe sì che l'approfondimento degli studi linguistici, delle strutture sintattiche e della formularità testuale delle ricette, diventi risorsa comune per studiosi di ambiti tematici diversi; tale risorsa, unita alle specifiche competenze di ciascuno di essi, getterebbe le basi per una comune piattaforma di indagine sul sapere pratico di cui questi testi sono latori.

BIBLIOGRAFIA

BARONI 1996

S. BARONI, *I ricettari medievali per la preparazione dei colori e la loro trasmissione*, in *IL COLORE NEL MEDIOEVO* 1996, pp. 117-144.

«CHESCUNE COLUR MULEZ» 2009

«Chescune colur mulez». *Ricettario anglo-normanno per la preparazione dei colori (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberino Latino 12)*, (*Quaderni del Dipartimento di Filologia Moderna*; 15), a cura di S. Rapisarda, Catania 2009.

DELL'ARTE DEL VETRO PER MUSAICO 1864

Dell'arte del vetro per mosaico. Tre trattatelli dei secoli XIV e XV ora per la prima volta pubblicati, a cura di G. Milanese, Bologna 1864.

DEL SAVIO 2020

M. DEL SAVIO, *Le ricette tecniche per l'arte negli autografi di Leonardo da Vinci: raccolta e edizione dei testi*, «*Carte Romanze*», 2, 2020, pp. 29-93.

EHLERT 1987

T. EHLERT, "Nehmet ein junges Hun, ertraenckets mit Essig". *Zur Syntax spätmittelalterlicher Kochbücher*, in *Essen und Trinken in Mittelalter und Neuzeit*, atti del simposio (Giessen giugno 1987), a cura di I. Bitsch, T. Ehlert, X. von Ertzdorff, Sigmaringen 1987, pp. 261-276.

FERCKEL 1918

C. FERCKEL, *Ein Gesundheitsregiment für Herzog Albrecht von Österreich aus dem 14. Jahrhundert*, «*Archiv für Geschichte der Medizin*», 1-2, 1918, pp. 1-21.

FROSINI 2015

G. FROSINI, *La lingua delle ricette*, intervento per il convegno *Dammi la tua ricetta*, Forlimpopoli 20 giugno 2015 (disponibile on-line <https://www.casartusi.it/it/files/giovanna-frosini/download/?inbrowser=1>).

IL COLORE NEL MEDIOEVO 1996

Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica, atti delle giornate di studi (Lucca 5-6 maggio 1995), Lucca 1996, pp. 91-116.

IL TESORO DI UN POVERO 2016

Il tesoro di un povero. Il Memoriale di Francesco Bentaccordi, fiorentino in Provenza (1400 ca), a cura di S. Brambilla, J. Hayez, Roma 2016.

IL «THESAURUS PAUPERUM» 2001

Il «Thesaurus pauperum» in volgare siciliano, a cura di S. Rapisarda, Palermo 2001.

I RICETTARI 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.

RAPISARDA 1996

S. RAPISARDA, *Esperienze di lavoro nell'edizione di ricettari medievali, con qualche considerazione di ecdotica*, «Le Forme e la Storia», 1, 1996, pp. 47-67.

RICOTTA 2013

V. RICOTTA, *Per il lessico artistico del Medioevo volgare*, «Studi di Lessicografia Italiana», XXX, 2013, pp. 27-92.

ROCHA PEREIRA 1973

M.E. DA ROCHA PEREIRA, *Obras médicas de Pedro Hispano*, Coimbra 1973.

SABATINI 2012

F. SABATINI, «Rigidità-esplicitezza» vs «elasticità-implicitezza»: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi, in F. Sabatini, *L'italiano nel mondo moderno*, II. *Tra grammatica e testi*, Napoli 2012, pp. 183-216 (edizione originale in *Linguistica testuale comparativa*. In memoriam Maria-Elisabeth Conte, atti del congresso interannuale della Società di Linguistica Italiana (Copenhagen 5-7 febbraio 1998), a cura di G. Skytte, F. Sabatini, con la collaborazione di M. Chini, E. Strudsholm, Copenhagen 1999, pp. 141-172).

SERAPIONE L'ARABO 1531

SERAPIONE L'ARABO, [...] *De simplicibus medicinis* [...], Strasburgo 1531.

TOLAINI 1995

F. TOLAINI, *Una banca dati per lo studio dei ricettari medievali di colori*, «Bollettino d'Informazioni del Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali», 1, 1995, pp. 7-25.

TOLAINI 1996

F. TOLAINI, *Proposte per una metodologia di analisi di un ricettario di colori medievale*, in *IL COLORE NEL MEDIOEVO* 1996, pp. 91-116.

UNA CURIOSA RACCOLTA 1898

Una curiosa raccolta di segreti e di pratiche superstiziose fatta da un popolano fiorentino del secolo XIV, a cura di G. Giannini, Città di Castello 1898.

ZACCARELLO 2012

M. ZACCARELLO, *Premessa*, in *Recipe... Pratiche mediche, cosmetiche e culinarie attraverso i testi (secoli XIV-XVI)*, a cura di E. Treccani, M. Zaccarello, Caselle di Sommacampagna 2012, pp. 7-19.

ABSTRACT

I ricettari (collettori di testi che circolano a partire dal XIII secolo e perdurano fino all'epoca moderna) sono diventati oggetto di studio dal punto di vista linguistico in un periodo relativamente recente, dopo aver a lungo suscitato interesse soprattutto in relazione ai loro contenuti. Studiosi di vari ambiti, come la storia dell'arte, la storia della medicina, l'alchimia, la metallurgia, la gastronomia, hanno attinto a questi testi come fonti per ricostruire saperi e abilità medievali e rinascimentali.

Più recentemente ha preso piede l'interesse per la specificità del lessico settoriale tramandato dalle ricette nei rispettivi ambiti contenutistici (lessico botanico, anatomico, medico, artistico, minerario, gastronomico ecc.), che ha favorito il proliferare di glossari specialistici.

Scopo del presente contributo è quello di sottolineare come esistano lessemi ricorrenti e strutture linguistiche comuni alle ricette a prescindere dagli specifici contenuti, e di come dunque si possa e si debba isolare un tipo testuale 'ricettario' *tout court*. Si evidenzia soprattutto come, oltre alla ricorrenza dei medesimi verbi per indicare le azioni da compiere, ricorrano degli specifici moduli sintattici. Giocano in questo un ruolo determinante la comune tradizione latina, in cui il genere prende forma, e l'enciclopedismo medievale con il suo sincretismo culturale. In particolare, si metteranno in rilievo le affinità lessicali tra il settore medico e quello artistico.

Una banca dati 'interdisciplinare', interrogabile con diverse modalità di accesso e che accolga anche i testi latini (siano essi fonte o meno), è lo strumento auspicato per evidenziare la specificità linguistica e la formularità ricorrente nel testo 'ricettario'.

Recipe books (collectors of texts circulating from the 13th century and lasting well into the modern era) have only recently become objects of study from a linguistic point of view, after having for a long time aroused interest above all in relation to their contents. Scholars from various fields – history of art, history of medicine, alchemy, metallurgy, gastronomy – have drawn on these texts as sources for the reconstruction of medieval and Renaissance knowledge and skills.

More recently, interest in the specificity of the sectorial lexicon handed down by recipes in their respective content areas (botany, anatomy, medicine, art, mineralogy, gastronomy etc.) has taken hold, which has encouraged the proliferation of specialised glossaries.

The purpose of this contribution is to underline the existence of recurring lexemes and linguistic structures common to recipes regardless of the specific contents and how this makes it possible – and necessary – to isolate a 'recipe book' text type *tout court*. It should be noted above all that in addition to the recurrence of the same verbs to indicate the actions to be performed, there also exist specific syntactic modules. The common Latin tradition in which the genre was developed and the medieval encyclopedism with its cultural syncretism play a decisive role in this. In particular will be highlighted the lexical affinities between the medical and artistic sectors.

An 'interdisciplinary' database, which can be queried through different access methods and which includes Latin texts – whether these be source texts or not –, is the necessary tool for highlighting the linguistic specificity and recurring formularity of the 'recipe book' text.

**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 *zarqa*.

Ma su tale derivazione si pone subito un problema, poiché in arabo *zarqa* 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. *zarqā* 'azzurro' (etimo accennato dal DEI, I, 313)»⁹. Tuttavia, se si sposta l'attenzione sulla base *zar-*, 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 *zereshk* viene chiamato *zirk*. Lo *zereshk* (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 merci 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 oncie 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 grosseto 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 *byssus* 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–MUGELLESII–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

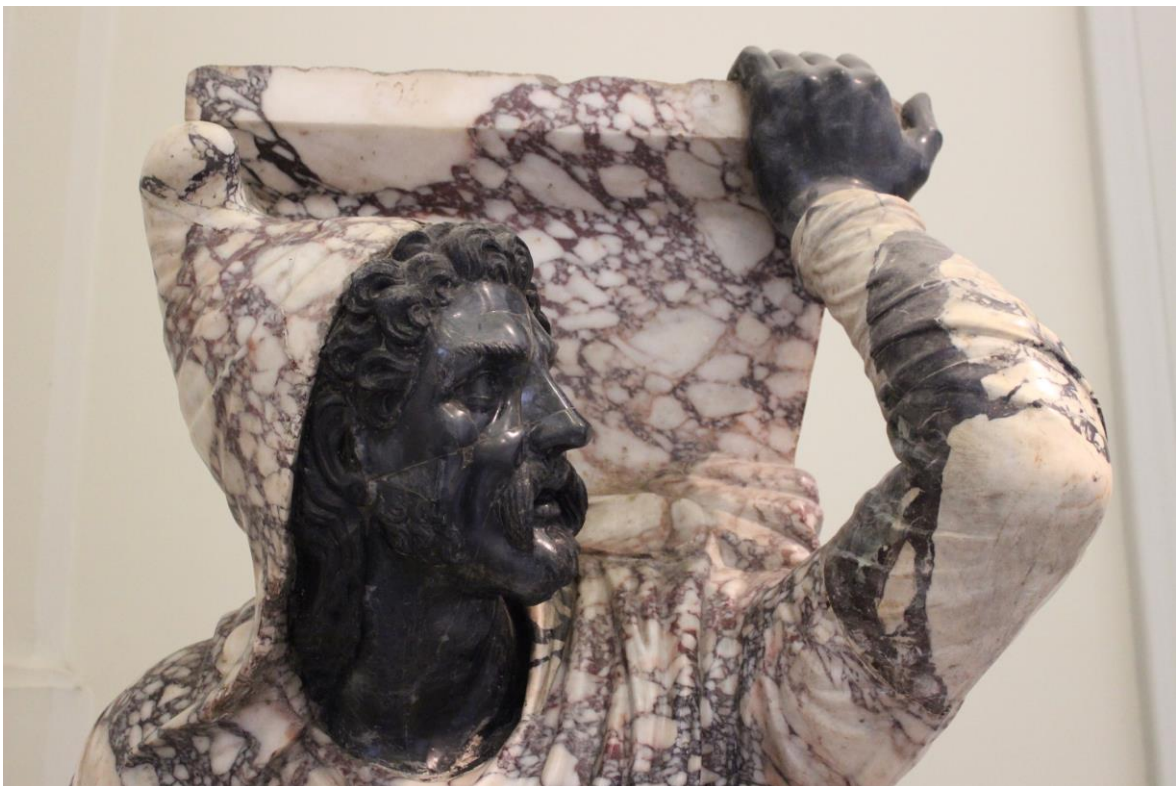


Fig. 6: *Barbaro inginocchiato* (o *Schiavo Farnese*), 98-117 d.C., alt. 164 cm, marmo pavonazetto e marmo nero antico. Napoli, Museo Nazionale Archeologico, inv. 6115d. Foto: Miguel Hermoso Cuesta, Creative Commons CC BY-SA 4.0

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. Reborà, 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.

DIPINGERE CON LE PAROLE. UN SONDAGGIO SULLE ESPRESSIONI DI COLORE NELLA BANCA DATI *LE PAROLE DELL'ARTE*

Un sondaggio sulle espressioni di colore nella banca dati Le parole dell'arte

L'Accademia della Crusca e la Fondazione Memofonte (fondata da Paola Barocchi e ora presieduta da Donata Levi) da molti anni sono impegnate nel costruire banche dati per favorire lo studio e quindi una migliore conoscenza della formazione e diffusione delle parole dell'arte. Si tratta di una collaborazione molto concreta, basata su un lavoro comune e continuativo di storici dell'arte, linguisti e informatici. Attualmente nei siti dell'Accademia della Crusca e della Memofonte sono consultabili due diverse banche dati, una assai più ampia dell'altra. La prima, *Le parole dell'arte. Per un lessico della storia dell'arte nei testi dal XVI al XX secolo*, è un metamotore che permette di navigare tra quattro diversi archivi digitali costruiti nel corso del tempo: *Trattati d'arte del Cinquecento*; *Per un lessico artistico: testi dal XVIII al XX secolo*: Lanzzi, Cavalcaselle, Venturi; *La lingua della storia dell'arte del XX secolo*: Roberto Longhi; *Manifesti futuristi*¹.



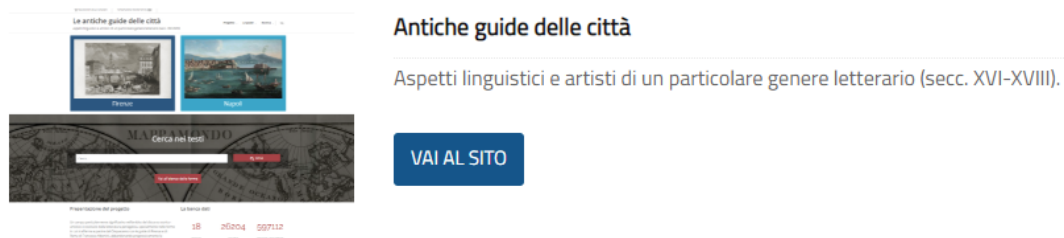
L'articolo è frutto dell'elaborazione comune dei due autori, tuttavia il primo paragrafo è stato redatto da Nicoletta Maraschio, il secondo da Marco Biffi.

¹ Il portale di accesso al metamotore che interroga le quattro banche dati è raggiungibile a partire dalla sezione *Scaffali digitali* dell'Accademia della Crusca (<https://www.accademiadellacrusca.it>), dalla sezione *Arte e lingua* del sito di Memofonte (<https://www.memofonte.it>), o direttamente dall'indirizzo <https://mla.accademiadellacrusca.org/>. Oltre che con l'accesso integrato, le singole banche dati rimangono navigabili e interrogabili anche in modo indipendente a partire dalla pagina d'entrata del portale. La banca dati *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* raccoglie in formato digitale interrogabile 14 trattati d'arte fra i più importanti e meno reperibili del nostro Cinquecento, dal *Libro della beltà e grazia* di Benedetto Varchi (1543) al dialogo *Il Figino* di Gregorio Comanini (1591). A questi sono aggiunte le versioni elettroniche delle due edizioni delle *Vite* di Giorgio Vasari (la Torrentiniana del 1550 e la Giuntina del 1568). La banca dati *Per un lessico artistico: testi dal XVIII al XX secolo* è dedicata al lessico d'ambito storico-artistico con attenzione particolare per la scrittura privata (taccuini e minute) di alcuni suoi protagonisti: Luigi Lanzi (1732-1810), Giovan Battista Cavalcaselle (1819-1897) e Adolfo Venturi (1856-1941). Per quanto riguarda *La lingua della storia dell'arte del XX secolo*: Roberto Longhi è stata presa in considerazione una scelta di scritti giovanili di Longhi e alcuni importanti contributi degli anni Trenta (corpus unitario di testi pubblicato nei 14 volumi *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Firenze, Sansoni, 1956-1991). Infine, nella banca dati *Manifesti futuristi* – a partire dalla fondamentale raccolta *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909-1944*, a cura di Luciano Caruso, I-IV, Firenze, S.P.E.S., 1990 – sono stati selezionati i testi che potevano rientrare a pieno titolo nella definizione di 'manifesto' inteso come genere letterario. Notizie più precise sono disponibili nelle pagine di presentazione del portale e delle singole banche dati; si vedano anche MARASCHIO–MARAZZINI 2021; MARASCHIO 2018; CIALDINI 2020.

Il metamatore



La seconda è invece dedicata alle *Antiche guide delle città. Aspetti linguistici e artistici di un particolare genere letterario (secc. XVI-XVIII)*²:



Paolo D'Achille e Maria Grossman hanno studiato recentemente due aree specifiche del *continuum* coloristico italiano, quelle di *azzurro-blu* e di *bruno-marrone* e hanno osservato, svolgendo la prima ricerca, che: «Lo studio della distribuzione dei termini italiani dell'area *azzurro-blu* può essere oggi ulteriormente approfondito, sia in sincronia che in diacronia, grazie alla disponibilità di ampi corpora consultabili elettronicamente»³. Ci auguriamo che le banche dati *Le parole dell'arte* e *Antiche guide delle città* costruite da Crusca-Memofonte, presto 'aumentate' come si vedrà nel secondo paragrafo, possano essere utili proprio in questa direzione. Ci limitiamo qui a pochi prelievi.

Se scorriamo il lemmario della banca dati che raccoglie alcune importanti guide di Firenze e Napoli dal XVI al XVIII secolo, ci rendiamo subito conto che la terminologia dei colori non appare paragonabile, per ricchezza e varietà, a quella de *Le parole dell'arte*. L'interesse degli autori è qui maggiormente indirizzato, come del resto è comprensibile, verso gli aspetti urbanistici e architettonici delle città descritte⁴. In alcuni testi, ad esempio ne *Le bellezze della città di Firenze* di Giovanni Cinelli (1677), che è un ampliamento della guida cinquecentesca di Francesco Bocchi⁵, sono comprese sintetiche descrizioni degli affreschi e delle tavole (oltre che di arredi e sculture) presenti nelle chiese, nelle gallerie e nelle collezioni private di alcuni

² La banca dati delle *Antiche guide delle città* (per ora Firenze e Napoli) è raggiungibile dalla sezione *Scaffali digitali* del sito dell'Accademia della Crusca e da quella «Arte e lingua» del sito di Memofonte, o direttamente all'indirizzo <https://guide.accademiadellacrusca.org/>.

³ D'ACHILLE–GROSSMANN 2017b, p. 119, e 2017a. Rimandiamo ai loro studi anche per la ricca e aggiornata bibliografia. Si veda anche il pionieristico GROSSMANN 1988.

⁴ Su Napoli e la guida di Carlo Celano si veda VINCIGUERRA 2021.

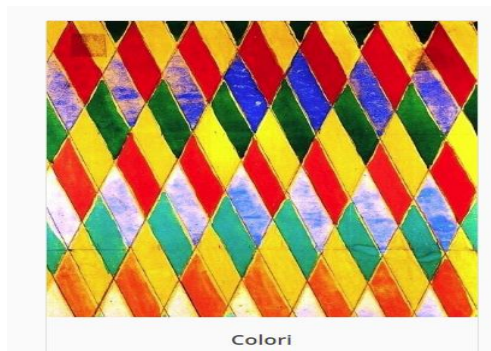
⁵ CARRARA 2013; *LE GUIDE DI CITTÀ* 2020; SIMANE 2020; MARASCHIO 2021.

palazzi fiorentini, ed è proprio in queste pagine che dobbiamo aspettarci un relativo addensamento della terminologia cromatica:

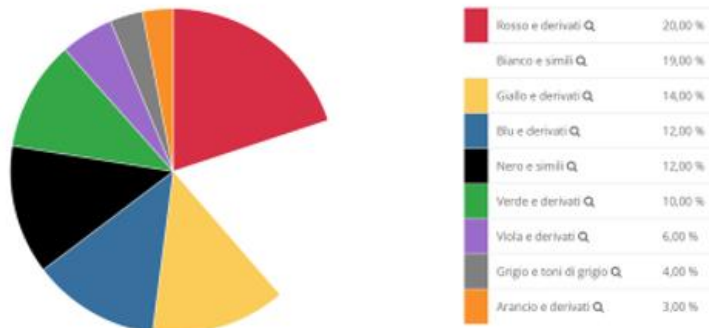
Sopra l'altare, che segue, è dipinta una Nunziata di mano di Andrea del Sarto altresì, di rara bellezza oltra ogni stima: all'apparir dell'angelo, come dice la scrittura, si mostra la Vergine in sembianze di temere et in atto grazioso per le parole, che sente, levatasi in piede sta pensosa. È la sua veste di sotto di *panno rosso* con bellissime pieghe e sopra un *mantello azzurro* mirabile altresì, che sopra le spalle con un nastro si affibbia⁶.

Dal lemmario tuttavia, oltre a *nero* e *bianco*, risultano usati con una certa frequenza solo *azzurro*, *giallo*, *rosso* e *verde*, mentre *vermiglio* e *verdaccio* occorrono una sola volta; quanto a *turchino* e *celeste*, il primo indica sempre la pietra, il secondo significa esclusivamente 'divino'. Ma la ricerca libera offre qualche esempio in più. Ad esempio, limitandoci a Cinelli, troviamo *rossette*, nella entusiastica descrizione dell'affresco della cosiddetta *Madonna del sacco* di Andrea del Sarto nella Santissima Annunziata («tale l'industria, che 'l mostra di rilievo; sono l'ombre oscuramente *rossette*, forse per lo copioso color *rosso* della vesta»), e *scarlatto*, nella descrizione di una processione («a questo precede il palio del giorno di San Barnaba di *panno scarlatto* il XI di giugno»).

Se invece analizziamo *Le parole dell'arte* il quadro è totalmente differente. Possiamo cercare le parole dei colori in tre modi differenti: 1) seguendo una scorciatoia, ossia una ricerca guidata dall'infografica appositamente predisposta, 2) attraverso la ricerca libera nei testi, 3) oppure partendo dai diversi lemmari che arricchiscono tutti i *corpora*.



Il grafico mostra la diversa presenza all'interno dei testi che compongono il corpus dei colori primari (giallo, blu, rosso), dei colori secondari (arancione, verde, viola) e della gamma bianco - grigio - nero.
Selezionando un colore è possibile visualizzare l'elenco delle varie sfumature presenti nei testi e ricercare i contesti collegati.



⁶ BOCCHI/CINELLI 1677, p. 167 (p. 303 dell'edizione originale cartacea). Corsivi di chi scrive.

Forniamo due soli esempi relativi a *rosso* e *verde*: il primo campo, con i termini derivati da o connessi a *rosso*, risulta quello con maggior numero di occorrenze (20%); il campo del *verde* ne presenta la metà.

Colore principale

rosso

Secondario [Seleziona tutti](#) [Deseleziona tutti](#)

amaranto arrossa arrossata arrubinate carminioso carmino carne carne chiarissima chermisi cinabro corallo
 cremisino di fragola di porpora fior di mattone fragola fuoco granata mattone mattone chiaro senza luminosità
 pagonazzi pagonazzo paonazzo paonazzo rossigno porpora porpora violetta-scura porporino purpurea purpureo
 rooooooooooooo rooooooooooooo roooooo rooooooooooooo rossa rossaccio rossastra rossastre rossastre scure
 rossastri rossastro rossastro chiaro rosse rosse chiare rosse sanguigne rosseggianti rosseggiate rossetta rossette
 rossetti rossetto rossi rossi cupi rossi di fuoco rossi diabolici rossicce rossicci rossiccia rossiccia scura
 rossiccia-scura rossiccie rossiccio rossiccio freddo rossiccio-pavonazzo rossi-coccinella rossigne rossigni rossigno
 rossissimi rosso rosso - cinabro rosso alquanto cupo rosso aranciate rosso aranciato rosso arancio rosso carico
 rosso cupo rosso di brage rosso di fuoco rosso di rubino rosso eccessivo rosso fiamma rosso forte rosso freddo
 rosso intenso rosso intenso abbronzato sanguigno rosso intero rosso lacca rosso mattone rosso occiduo rosso opaco
 rosso pallido rosso più acceso rosso piuttosto scuro rosso porpora rosso rame rosso rosso rosso rubino rosso sangue
 rosso sanguigno rosso sbiadito rosso scuro rosso svanito rosso vino rosso vinoso scuro rosso viola rosso violento
 rosso vivo rosso-chiara cinabrina rosso-cilegia rossodorati rosso-fragola rosso-giallo rosso-lacca rosso-rame rosso-roseo
 rosso-roseo acceso rosso-sanguigne rosso-vinose rosso-viola rubiconda rubiconde rubicondo rubino sanguigna
 sanguigno scarlatta scarlatti scarlatto schietto carminio vermigli vermiglia vermiglie vermiglio vermiglioni vivo rosso

Colore principale

verde

Secondario [Seleziona tutti](#) [Deseleziona tutti](#)

bile erbosi non mai abbastanza verdi olivastra olivastro smeraldine smeraldino veeeeeeeridiiiiiiisssssimi verdaccio
 verdastra verdastre verdastrì verdastro verdazzurro verde verde acerbo verde assai chiaro verde azzurro
 verde biliardo verde bottiglia verde chiara verde chiaro verde di foglia secca verde dorato verde fosco verde intenso
 verde iridescente verde lanoso verde metallico verde montano verde oscuro verde pallido verde prato
 verde querulo primaverile verde rame verde scolorato verde scuretta verde scuro verde secco verde secco scuro
 verde secco scuro scuro verde smaltato verde smeraldino verde svanito verde ulivo Verde verde verde vigoroso
 verde-azzurre verdeazzurro verdebianco verde-bile verde-bottiglia verderame verde-smeraldo Verde-Veronese verdi
 verdi chiare verdi chiari verdi chiaro verdi cupi verdi lanosi verdi maturi e fondi verdi ricotti verdi splendenti verdi stridenti
 verdi subacquei verdicci verdiccio verdi-erba verdino verdirosa verdissimi verdognola verdognole verdognole fredde
 verdognoli verdoline verdolino verdone verdone forte

Cliccando sulla forma scelta, si aprono, naturalmente, i diversi contesti d'uso. Ad esempio, risulta che *amaranto* ha un'unica occorrenza in Roberto Longhi («emergono toni antichi dilavati dalle piogge, bevuti dal sole; i rossi cupi, i verdi lanosi divengono crocei, *amaranto*, o di malva, stillati e imperlati come da rugiada interiore», in Mattia Preti, *Critica figurativa pura*). Del resto *amaranto* nell'accezione coloristica compare solo nella quinta Crusca e il *GDLI* riporta esempi letterari unicamente otto-novecenteschi (Leopardi, Verga, D'Annunzio, Pratolini...)⁷.

Quanto all'area del *verde*, ad esempio *verde-bile* risulta usato solo da Marinetti, al quale risale anche *bile* («mare color di *bile*») che è quindi stato inserito in questo gruppo. Si ha una conferma che *verdaccio* è termine vasariano (usato nella *Vita di Parri Spinelli aretino* per descrivere la sua tecnica di affrescatore), ma si resta sorpresi che non occorra negli altri testi raccolti:

⁷ BERTELLI 2017. Lo studioso si è occupato in particolare del lessico di Longhi ne *Le parole dell'arte*; per un glossario longhiano si veda MONTAGNANI 1989 e ancora sul lessico, recentemente, MURRU 2022.

E fu egli il primo che nel lavorare in fresco lasciasse il fare di *verdaccio* sotto le carni per poi con rossetti di color di carne e chiari scuri a uso d'acquerelli velarle, sì come aveva fatto Giotto e gl'altri vecchi pittori; [...]

Vale la pena precisare subito che ne *Le parole dell'arte* non sono state finora inserite alcune opere fondamentali relative alla terminologia dei colori, pensiamo al *Libro dell'arte* di Cennini, al *De pictura* di Alberti e ai testi leonardiani sui quali ci soffermeremo nel secondo paragrafo. Ma pensiamo anche al *Vocabolario* di Baldinucci e ai trattati specificamente dedicati ai colori, come, solo per fare un esempio di cui si parla in questo incontro, quello *De' colori de gl'occhi*, volgarizzamento di Giovan Battista Gelli (1551) del *De coloribus oculorum* di Simone Porzio (pubblicato presso l'Accademia della Crusca, a cura di Elisa Altissimi)⁸. Anche il *Vocabolario* del Baldinucci sarà presto inserito ne *Le parole dell'arte*, grazie a un opportuno finanziamento. Se ne parlerà nel secondo paragrafo.

A queste lacune possiamo, almeno in parte, rimediare sempre restando negli *Scaffali digitali* dell'Accademia. Infatti è stata recentemente inserita una *Stazione lessicografica*, ossia un sistema integrato di consultazione, che permette di confrontare i più importanti vocabolari/dizionari storici di cui dispone la nostra lingua⁹. Ritornando a *verdaccio*, se nelle cinque Crusche questa parola non risulta registrata, la troviamo però sia nel Tommaseo-Bellini, sia nel *GDLI*, che riporta, prima dell'esempio vasariano, proprio uno di Cennini («*va' col tuo pennello a poco a poco quasi asciutte, di questo colore che si chiama a Firenze verdaccio, a Siena bazzeo*»). Come possiamo osservare dalla recente edizione critica del *Libro dell'arte* curata da Veronica Ricotta, la prima attestazione del termine è tuttavia più antica, perché risale al 1359, a un documento dell'Opera del Duomo di Orvieto, puntualmente registrato nel *TLIO* (il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* realizzato dall'OVI-Opera del Vocabolario Italiano)¹⁰.

Se poi cerchiamo ne *Le parole dell'arte* qualche termine albertiano, traendolo da quella parte interessante del *De pictura* dedicata ai colori che, com'è noto, è molto più ampia nella redazione latina rispetto a quella volgare, resteremo piuttosto delusi dalla scarsità dei riscontri. Alberti collega colori e luce, soffermandosi anche su fenomeni di rifrazione e dando per scontata la prospettiva filosofica che pure nella versione latina succintamente riassume. Riportiamo un brano del *De pictura* volgare:

Parliamo come pittore. Dico per la permistione de' colori nascere infiniti altri colori, ma veri colori essere quanto li elementi quattro, da i quali più e più altre spezie di colori nascono. Fia colore di fuoco il *rosso*, dell'aere *celestino*, dell'acqua il *verde* e la terra *bigia* e *cenericcia*; gli altri colori, come diaspri e porfidi, sono permistione di questi. Adunque quattro sono generi di colori, e fanno spezie sue secondo se gli aggiunga oscuro o chiarore, *nero* o *bianco*. E sono quasi innumerabili: veggiamo le fronde *verzose* di grado in grado perdere la *verdura* per in sino che divengono *scialbe*; simile in aere circa a l'orizzonte, non raro essere vapore *bianchiccio*, e a poco a poco seguirsi perdendo; e nelle rose veggiamo ad alcune molta *porpora*, alcune simigliarsi alle gote delle fanciulle, alcune allo avorio; e così la terra, secondo il *bianco* e 'l *nero*, fa suo spezie di colore¹¹.

⁸ GELLI/ALTISSIMI 2022. Elisa Altissimi ha studiato i trattati dedicati ai colori nella sua tesi di dottorato dal titolo *I cromonimi nella trattatistica italiana del Cinquecento* (Università degli Studi Roma Tre, relatore Paolo D'Achille). Sul lessico dei colori in Armenini (1586) si veda anche QUAGLINO 2019.

⁹ Sui limiti degli strumenti lessicografici per quanto riguarda il lessico artistico si vedano BAROCCHI 1985, CASATI 1990 e, più recentemente, CANTONI-FRESU 2013.

¹⁰ CENNINI/RICOTTA 2019, p. 383, ma si veda anche CENNINI/FREZZATO 2003, p. 316.

¹¹ ALBERTI/BERTOLINI 2011, pp. 195-196. Corsivi di chi scrive.

In latino Alberti usa i termini *albus*, *c[ae]lestis seu caesius*, *cinereus*, *niger*, *ruber*, *viridis*. Il passo sul variare dei verdi, dei bianchi e dei colori delle rose, corrispondente a quello volgare sopra riportato, è il seguente:

Nam videmus frondes *virentes* gradibus deserere *viriditatem* quoad *albescant*. Idque ipsum videmus in ipso aere ut circa horizontem plerunque *albente* vapore suffusus sensim ad proprium colorem redeat. Tum et in rosis hoc videmus ut aliae plenam et incensam *purpuram*, aliae genas virgineas, aliae *candidum* ebur imitentur. Terrae quoque color pro *albi* et *nigri* admixtione suas species habet¹².

Più avanti Alberti usa anche gli aggettivi *biancose*, *fuscbe* e *brune* riferendosi al colore della pelle delle fanciulle (lat. *candidae, fuscae et atrii coloris*)¹³. Mentre *bruno* occorre con una certa frequenza ne *Le parole dell'arte*, di *biancoso* non c'è traccia; ma se consultiamo la *Stazione lessicografica* rileviamo che *biancose* compare già nella prima Crusca (1612). Verrà messo a lemma a partire dalla seconda (1623), seppur solo con il rimando a *bianco*. Nella quinta Crusca (1863- 1923) invece *biancoso* è a lemma, se ne dà una definizione, 'molto bianco', si informa che è «voce poco usata» e si riportano due esempi (Berni e Grazzini)¹⁴. Parlando nel secondo libro dell'«amicizia de' colori», Alberti inserisce altri termini cromatici più comuni: *rosato*, *croceo*, *cilestro*, *purpureo*, *oro*.

In generale possiamo dire che una breve ricerca sui termini di colore albertiani sia ne *Le parole dell'arte* sia sui vocabolari testimonia la loro rarità. Sappiamo che Alberti era un grande sperimentatore anche in campo linguistico e le sue scelte cromatiche lo confermano. Si nota una notevole differenza 'creativa' tra redazione latina e redazione volgare del *De pictura*. Se *bigio* ha una frequenza elevata (79 occorrenze) ne *Le parole dell'arte*, e *bianchiccio* occorre una volta in Cavalcaselle, *verdura*, *verzose*, *celestrino* e *cenericcio* non vi compaiono. Tuttavia la forma base *cilestro*, usata anche da Alberti, occorre in Comanini, ed è parola antica, particolarmente autorevole (essendo stata usata da Dante), registrata fin dalla prima Crusca (1612). Allargando allora lo sguardo ai vocabolari possiamo completare il quadro. *Celestrino*, variante di *celestino*, si trova ad esempio anche in Sacchetti, mentre *verzura* nell'accezione cromatica è in Buti e Landino, ma *verzoso* è un *bapax* albertiano. Si noterà il largo ricorso all'uso dei diminutivi, per altro comune a tutta la tradizione coloristica a cominciare da Cennini che ad esempio usa *ceneraccio* calcato sul latino *cinereus*, invece di *cenericcio*, usato da Alberti nella dittologia *bigio* e *cenericcio* per indicare il colore della terra, a cui nella redazione latina corrisponde il solo *cinereum*¹⁵.

I casi di *amaranto* da una parte e di *cilestro/celestro*, *cilestrino/cilestrino* dall'altra sono emblematici del profondo cambiamento nel corso del tempo della terminologia dei colori. La voce *celeste/i* (*celestino*) a indicare il colore, che è registrata a partire dalla terza Crusca, ha poche occorrenze e tutte tarde ne *Le parole dell'arte*, da Lanzi («Ivi una Madonna in gran trono, ma senza alto appoggio, con fondo *celeste*, con Santi intorno e un angiole: pochissimo dorata», c. 45) a Cavalcaselle («8. Donna – braccia nude, e camicia che copre metà delle braccia; corpetto *azzurro celeste chiaro* – vivace – sul ventre la camicia. Manto *verdone*. Gambe nude. Bella», c. 74v), fino ai futuristi, da Carrà («concetto dell'armonia coloristica, concetto e difetto caratteristico dei Francesi, che li costringe fatalmente nel grazioso, nel genere Watteau, e perciò nell'abuso del *celestino*, del *verdino*, del *violetto* e del *roseo*. Abbiamo già detto più volte quanto disprezziamo questa tendenza al femminile, al soave, al tenero», manifesto 42 inventario Caruso), fino a Depero («Abbraccio un platano *Giallo-arancio-verde*, incandescente al sole d'autunno, quale mosaico d'oro su di un cielo del più *celeste azzurro*», manifesto 206 inventario Caruso).

¹² ALBERTI/GRAYSON 1975, p. 25. Corsivi di chi scrive.

¹³ MARASCHIO 1972, in particolare sui colori pp. 208-214.

¹⁴ Sui cromonimi nelle Crusche si veda CANTONI-FRESU 2013.

¹⁵ Su questo aspetto CANTONI-FRESU 2013, ma anche FRESU 2006.

Naturalmente molti altri casi si potrebbero citare attingendo all'infografica delle parole dell'arte. Vorremmo accennare solo a *blu* e ad *arancione*. Il primo termine, un francesismo che entra in italiano nel XVII secolo, non risulta attestato nelle *Guide* (neppure nella forma *bleu*, o *ble*). Compare ne *Le parole dell'arte* inizialmente solo nella forma *bleu* in Cavalcaselle («Come è bene naturale i fondi dei quadri sono della stessa natura, abbiamo il terreno sul davanti *Rossiccio-pavona*¹⁶, mentre nel fondo troviamo tinte fredde, e talvolta opposte, così il cielo è *bleu* il più puro e ciò naturalmente come contrapposto dei toni vivaci delle vesti e del terreno»). Quanto a *blu*, risultano 12 occorrenze, tutte novecentesche (Longhi e Futuristi), che comprendono anche *blu*stra/o e combinazioni del tipo *blu scuro*, *blu*(pro) fondo, *blu* marino.

Forse ancora più interessante è la storia di *arancione*, che è stata sinteticamente tracciata da Simona Cresti in una risposta della Consulenza linguistica¹⁶. La *Stazione lessicografica* nel sito della Crusca ci permette di riscontrare con facilità che *arancione* è una novità ottocentesca. Solo la quinta Crusca lo registra, e molto sinteticamente, senza neppure un esempio, come aggettivo «Aggiunto di colore, simile a quello dell'arancio ma più acceso»; nel *GDLI*, dopo la definizione («che ha il colore vivo dell'arancia»), troviamo solo esempi otto-novecenteschi (da Tommaseo a Baldini). Sappiamo che la prima attestazione è nel *Vocabolario* del Tramater (1829). Non c'è traccia di *arancione* nelle *Antiche guide*, mentre ne *Le parole dell'arte* le uniche occorrenze sono quelle futuriste, come ad esempio nel *Manifesto Futurista dell'architettura aerea* di Marinetti e altri: «Il tema dominante dell'abitato rifornitore obbedirà o farà da complemento al paesaggio e al clima armonizzando, per esempio, un abitato rifornitore *azzurro* col deserto *arancione*, abitati rifornitori cilindrici con triangoli di rocce sul mare, piatti orizzonti con verticalità di fasci di ascensori per elicotteri». Ha scritto un grande chimico, Adriano Zecchina, che con il progresso della chimica tra la seconda metà del Settecento e l'inizio del Novecento, e la creazione di pigmenti sintetizzati, la «tavolozza dell'artista si arricchisce grandemente e cambia faccia. Per esempio i pigmenti di colore giallo, verde brillante, azzurro ceruleo e viola sono novità coloristiche prive di riscontro per intensità e luminosità nelle tavolozze dei secoli precedenti»¹⁷. In questa nuova tavolozza un posto di rilievo occupa senza dubbio l'*arancione* che per il suo carattere 'vivo acceso' è lemmatizzato dalla quinta Crusca.

La banca dati 'aumentata' de Le parole dell'arte

Questo paragrafo completa il sondaggio sulle espressioni di colore nella banca dati *Le parole dell'arte*, proponendola in una versione 'aumentata', per usare un termine di grande attualità (nel significato, appunto, che ha in polirematiche come *realtà aumentata*, per indicare una serie di materiali di approfondimento che illustrano e completano un determinato oggetto). L'«aumento» della banca dati consisterà nell'aggiunta virtuale di sezioni che avrebbero dovuto/potuto esserci (il lessico leonardiano) o che ci saranno in un futuro molto prossimo (il *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno* e dei primi due libri delle *Notizie de' professori del disegno, da Cimabue in qua* di Filippo Baldinucci).

In effetti il progetto complessivo legato alla prima banca dati de *Le parole dell'arte*, quella dedicata ai trattati del Cinquecento¹⁸, avrebbe previsto un collegamento con il lessico della pittura di Leonardo da Vinci, quale emerge dal *Trattato della pittura*. L'idea primigenia era infatti di esplorare la nascita di un «lessico intellettuale della pittura europea» in cui si profilavano come protagonisti Giorgio Vasari e il Leonardo del *Trattato*, uscito come tutti sanno in

¹⁶ Accademia della Crusca, Risposte ai quesiti, Marrone e arancione: *invariabili?*, a cura di S. Cresti, 11 maggio 2015 (<https://accademiadellacrusca.it/consulenza/marrone-e-arancione-invariabili/970> <9 marzo 2023>).

¹⁷ ZECCHINA 2012, p. 136; ma per un quadro complessivo dei cambiamenti coloristici legati all'introduzione dei materiali sintetici si veda RINALDI 2011.

¹⁸ Cfr. nota 1.

versione bilingue italiana e francese nel 1651. Le *Vite* di Vasari e il *Trattato della pittura* di Leonardo sono stati più volte indicati come vettori di italianismi delle arti nelle altre lingue¹⁹, e certamente l'affiancamento della traduzione in francese, che si avviava a diventare la lingua internazionale della cultura, ha decisamente potenziato l'impatto che il recuperato lessico leonardiano poteva avere grazie anche agli italianismi presenti nella versione francese, che non a caso spesso si riverberano nelle edizioni nelle altre lingue europee²⁰. La collaborazione con la Biblioteca Leonardina di Vinci avrebbe consentito una forte integrazione e interazione con la banca dati *E-LEO*, in cui sono riuniti i manoscritti leonardiani ma anche le edizioni del *Trattato* e le sue traduzioni nelle principali lingue europee²¹ e che quindi avrebbe consentito di lavorare sistematicamente sul lessico tecnico della pittura, come è già avvenuto per altre lingue tecnico-scientifiche che grazie a questo strumento contano oggi su glossari lessicograficamente strutturati²². La costola leonardiana si è però purtroppo persa nella rimodulazione del progetto in base al finanziamento ottenuto, ma è rimasta sottesa e sempre operativa, come in parte emerge anche da questo contributo, in cui è proprio grazie a *E-LEO* che è possibile 'aumentare' la banca dati *Le parole dell'arte* con il lessico leonardiano²³.

Quanto al *Vocabolario* di Baldinucci, invece, come è già stato ricordato nel primo paragrafo, è stato finanziato un progetto che ne prevede la digitalizzazione per farne un dizionario elettronico di 'secondo livello', vale a dire un dizionario in cui sono possibili non soltanto la navigazione, la ricerca tradizionale e quella del testo libero, ma anche un'interrogazione avanzata che tenga conto della struttura delle voci. Il suo inserimento nella banca dati *Le parole dell'arte* costituirà un notevole valore aggiunto e una novità determinante, visto che il *Vocabolario*, uno dei più importanti strumenti lessicografici dedicati alla lingua delle arti, potrà dialogare sia con un ricchissimo corpus di fonti che ne sono la base, sia con numerosi scritti successivi per i quali ha potuto essere un riferimento preciso e costante. Come abbiamo accennato sopra, il progetto prevede anche l'acquisizione a *Le parole dell'arte* dei primi due libri delle *Notizie* di Baldinucci.

L'opera, dopo l'edizione anastatica curata da Severina Parodi²⁴, è stata acquisita come testo elettronico più volte, prima all'interno della banca dati *Art Theorists of the Italian Renaissance (ATIR)*²⁵ (nella forma di semplice testo, al pari delle altre numerose opere raccolte nel corpus, senza che si sia in nessun modo tenuto conto della struttura della voce), poi in due successive versioni web in cui l'informatizzazione della struttura era limitata al lemma: la prima, a cura di Mirella Sessa e Umberto Parrini, è stata realizzata nel 2003 presso il Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali della Scuola Normale Superiore di Pisa (era consultabile all'indirizzo <http://baldinucci.sns.it> e la copertina è tuttora visibile ricercando il sito sulla *Wayback Machine* di Internet Archive <https://archive.org/>, dove è stato 'catturato' dal 2013 al 2020); la seconda è stata inserita all'interno del portale dedicato a Paola Barocchi (*Barocchi: l'informatica per lo studio delle fonti storico-artistiche*, <http://barocchi.sns.it>), realizzato nel 2019 dalla Scuola Normale Superiore di Pisa con la Fondazione Memofonte e il supporto informatico di

¹⁹ MOTOLESE 2011 e 2012; BIFFI 2012.

²⁰ BIFFI 2018. Insieme al *Trattato della pittura* furono pubblicati, nella traduzione italiana di Cosimo Bartoli, anche il *De pictura* e il *De statua* di Leon Battista Alberti, il cui lessico, nella versione fiorentino-cinquecentesca del traduttore (omogenea alla lingua di Vasari), fu così rimesso in circolazione insieme a quello di Leonardo.

²¹ Su *E-LEO* si veda in ultimo BIFFI 2021b, pp. 16-18.

²² All'epoca erano già disponibili *GLOSSARIO LEONARDIANO* 2011 e QUAGLINO 2013, ma si stava già lavorando anche a un glossario sul lessico della medicina, uscito successivamente: PIRO 2019.

²³ Sul progetto relativo a un lessico intellettuale europeo della pittura si veda BIFFI 2018, pp. 104-108.

²⁴ BALDINUCCI/PARODI 1985.

²⁵ La banca dati *ATIR*, inizialmente pubblicata su CD-ROM nel 1998, è stata recentemente migrata sul web a cura della University of Chicago. Conta 11,3 milioni di occorrenze, 438.000 forme, in 90 opere (tra cui le *Notizie* di Baldinucci), la cui lista è ora disponibile anche in rete alla pagina <https://www.lib.uchicago.edu/efts/ATIR/ATIR.bib.html> <10 marzo 2023>.

Geckosoft), ed è quella impiegata (insieme alla versione di *ATIR* oggi consultabile in rete²⁶) come risorsa dei contenuti ‘aumentati’.

La realtà aumentata de *Le parole dell'arte*, in una virtuale estensione ad altri strumenti informatici, di fatto può oggi appoggiarsi anche alle ormai numerose versioni elettroniche dei dizionari storici, o a vocazione storica, presenti in rete (e la cui consultazione può quindi essere facilmente integrata dal consultatore), molte delle quali sono oggi disponibili negli *Scaffali digitali* del sito web dell'Accademia della Crusca (<https://www.accademiadellacrusca.it>): in particolar modo il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (GDLI) di Salvatore Battaglia, il Tommaseo-Bellini (TB), le cinque impressioni del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* consultabili nella *Lessicografia della Crusca in rete*; e, fuori degli *Scaffali*, il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO) e la recente versione elettronica del *Lessico Etimologico Italiano* (LEI). A questi dizionari elettronici si aggiunge poi la *Stazione di ricerca lessicografica del VoDIM* (*Vocabolario Dinamico dell'Italiano Moderno*), un aggregatore che fornisce uno sguardo di insieme alla lessicografia post-unitaria e a corpora rappresentativi per l'italiano, permettendo così di completare la visione sul passato e allargare il sondaggio fino ai nostri giorni²⁷.

Come banco di prova per il sondaggio che qui si propone – e che Paola Barocchi nei suoi seminari avrebbe chiamato ‘esercizio’ – ci si soffermerà su uno di questi colori ‘marginali’, che coprono zone periferiche dello spettro dei colori e del lessico italiano, *berrettino* (varianti *berretino*, *bertino*), con qualche incursione più rapida su *pavonazzo*, *color di viola*, *croco*.

Per quanto non di uso generalizzato nella produzione artistica (vista anche in diacronia), questi colori sono comunque di grande importanza, e presenti con frequenza e grande varietà (ben più ampia di quella che qui si analizza come campione) proprio nel *Trattato della pittura*, che costituisce il nerbo della sezione ‘aumentata’ del lessico di Leonardo. Egli, infatti, inseguendo la prospettiva aerea e quindi la ri-creazione della profondità in base alla sfumatura del colore, si trova assai spesso a percorrere queste zone cromatiche ‘periferiche’ e ha quindi bisogno di una ricca tavolozza lessicale per indicarle. Quello qui scelto è un colore ‘marginale’ che Leonardo usa ad esempio in questo passo del *Trattato della pittura* insieme ad altri colori analoghi (*pavonazzo*, *color di viola*, *croco*, su cui appunto sarà interessante fare una pur più breve indagine nella nostra banca dati ‘aumentata’):

Della mutatione de' colori trasparenti dati o messi sopra diversi colori, con la lor diversa relatione. Cap. CXIII.

Quando un colore trasparente è sopra un altro colore variato da lui, si compone un color misto diverso da ciascun de' semplici che lo compongono. Questo si vede nel fumo che esce dal cammino, il quale quando è incontro al nero d'esso camino si fa azzurro, e quando s'inalza al riscontro dell'azzurro dell'aria, pare *berretino*, o rosseggiante. E così il *pavonazzo* dato sopra l'azzurro si fa di *color di viola*: e quando l'azzurro sarà dato sopra il giallo, egli si fa verde: & il *croco* sopra il bianco si fa giallo: & il chiaro sopra l'oscurità si fa azzurro, tanto più bello, quanto il chiaro e l'oscurò saranno più eccellenti²⁸.

²⁶ Cfr. nota precedente.

²⁷ Su questo strumento, raggiungibile, oltre che dagli *Scaffali digitali*, anche da <https://www.stazionelessicografica.it/>, si veda BIFFI-FERRARI 2020, pp. 360-362.

²⁸ LEONARDO DA VINCI/FRESNE 1651, p. 31 (si segnalano con il carattere espanso le parole interessate). Si avverte qui una volta per tutte che il punto di partenza per le citazioni dal *Trattato della pittura* è E-LEO; tuttavia non si è usata l'edizione elettronica di corredo alla piattaforma, ma si è provveduto a una trascrizione dall'originale consultabile in facsimile, riproducendolo fedelmente per quanto concerne i grafemi (a eccezione dell'adeguamento al sistema grafico moderno per la *u* e la *ü*) e inserendo una punteggiatura e un'accentazione moderna nei casi in cui sia necessario per una maggiore comprensione. Gli stessi criteri sono adottati per le citazioni di libri antichi in bibliografia. Per una sintesi sulle questioni legate al *Trattato della pittura* e al *Libro di pittura*, conservato nel *Codex Urbinas 1270* della Biblioteca Apostolica Vaticana (recante la copia del *Libro di pittura* preparata da Francesco Melzi in vista della stampa), si veda BIFFI 2018, pp. 105-106. Sul *Libro di pittura* si veda LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI-VECCE 1995, pp. 11-81; sul *Libro di pittura* dalla morte dell'autore fino alla pubblicazione del *Trattato della pittura*, si vedano i numerosi lavori di Anna Sconza, a partire da SCONZA 2007 fino

Oltre che in questo passo, Leonardo usa il termine *berrettino* nel *Libro di pittura*, ma ancora più significativamente nei suoi testi autografi, che pertanto ne certificano un uso certo (nella fattispecie per le forme *berrettino*, *berrectino*, *berettino* e *berectino*, due delle quali passano anche al *Libro di pittura*, mentre invece nel *Trattato della pittura* si incontra unicamente *berretino*). La parte della ‘realtà aumentata’ della nostra banca dati a cui ci dà accesso *E-LEO* ci consente di verificare nel corpus leonardiano le occorrenze in modo sistematico. Nel Ms. E dell’Institut de France si contano 3 occorrenze alla c. 19, nelle forme *berrectino* e *berrettino*:

Addu(n)que essendo le pia(n)te spogliate delle lor foglie, si dimo(n)tra di cholor berrectino essendo che lle foglie son di cholor verde, e tta(n)to qua(n)to il verde è ppiù oscuro che il berrectino, tanto si dimostrerà più açcurro il verde che il berrettino²⁹.

A queste si aggiunge un’occorrenza di *berettino* contenuta nel Ms. G dell’Institut de France, c. 1v:

Trottino ta(m)burino n’ha alcune che sso(n) berettine, forte ’ dure.

Nel *Libro di pittura* coesistono le forme *berrectino* e *berettino* per un totale di 5 occorrenze. La prima, alla c. 67 del *Codex Urbinas* 1270, corrisponde al passo citato dal *Trattato della pittura*:

Della mutatione de’ colori trasparenti datti o misti sopra diversi colori con la loro diversa vellatione.

Quando un colore trasparente sopra un altro color è variato da lui, et li si compone un colore misto diverso da ciascuno de’ semplici che lo compongono, questo si vede nel fumo ussuto de’ camini, li quali quando sono a riscontro al nero d’esso camino si fanno azzurri, e quando s’inizzano a riscontro all’azzurro dell’aria essi paiono berrectini o rosseggianti. Et così il paonazzo datto sopra lo azzurro si fa di colore di viola; et quando l’azzurro sarà datto sopra il giallo, egli si farà verde; e il crocho sopra il bianco fa giallo; et il chiaro sopra l’oscurità fa azzurro, tanto più bello, quanto il chiaro et l’oscurò saranno più eccellenti³⁰.

Alla c. 235 si recupera il passo della c. 19 del Ms. E dell’Institut de France:

a LEONARDO DA VINCI/SCONZA 2012. Sul *Trattato della pittura* si veda in ultimo l’introduzione di Anna Sconza a LEONARDO DA VINCI/SCONZA 2012.

²⁹ I manoscritti leonardiani, anche il *Codex Urbinas* 1270 di Melzi, sono sempre trascritti direttamente dal facsimile dell’originale disponibile su *E-LEO* seguendo i criteri filologico-linguistici messi a punto dal gruppo di lavoro dei glossari collegati a *E-LEO*, per i quali in ultimo si veda BIFFI 2021b, pp. 14-15.

³⁰ Si noti il termine *vellatione* nel titolo, a cui nel *Trattato della pittura* corrisponde *relazione*, che a una prima analisi sembrerebbe una *lectio facilior* dell’editore. La parola *velazione* è attestata soltanto nel significato di ‘velamento, il velare’ (nel *TB*) con particolare riferimento alla monacazione (‘monacazione’, antico e letterario, è l’unico significato registrato nel *GDLI*, che ne riporta un’unica attestazione nelle *Rivelatione e intelligentie* di S. Maria Maddalena de’ Pazzi). La parola è un *hapax* nel corpus leonardiano e comunque non è presente in testi autografi (la verifica è stata effettuata, oltre che su *E-LEO*, anche su una banca dati personalmente realizzata con il DBT di Eugenio Picchi, del CNR di Pisa, tramite cui i testi di *E-LEO* possono essere interrogati con il ricorso a caratteri jolly e alla ricerca fuzzy, che consentono di individuare anche eventuali varianti grafico-fonetiche). Di *velazione* (e varianti) non vi sono occorrenze né nelle banche dati de *Le parole della rete*, né nell’*ATTR*. Va precisato che anche le occorrenze di *relazione* sono minime nel corpus leonardiano: se ne contano soltanto due (il controllo è stato effettuato anche in questo caso sulla banca dati DBT), in contesti non legati ai colori: nella c. 47 del Codice Madrid II («La pro(portio)ne à questi vari nomi, cioè relatione, abitudine, rispetto, medietà») e nella c. 51v del Ms. K dell’Institut de France («e in questi du extremi sta tutta la relatione di quegli, e chiamasi multiplici»). In effetti il contenuto del testo, che ruota sulle sfumature di colore, si presta più a una parola collegata al concetto di ‘velatura’ (cfr. ad esempio *velatura*¹, accezione 3: «Tecnica pittorica consistente nel coprire la superficie già asciutta di un dipinto con uno strato di colore particolarmente diluito») che non a una ‘relazione’: in questo caso ci troveremmo di fronte a un rarissimo termine tecnico della pittura (forse addirittura un’invenzione lessicale) che Melzi potrebbe aver derivato da un manoscritto leonardiano andato perduto.

Adonque, essendo le piante spogliate delle lor foglie, si dimostrano di color berettino; essendo ce le foglie son di color verde, e tanto quanto il verde è più oscuro che il berettino, tanto si mostrerà più azzuro il verde che 'l berettino, per la quinta di questo.

Le occorrenze del *Libro* si completano con quella della c. 201:

E 'l simile fa il bianco, e li colori misti partecipano della natura de' colori che compognano tal mistione, cioè il nero misto col bianco fa berettino, il quale non è bello nell'ultime ombre, com'è 'l nero semplice, et non è bello in su lumi, com'è il semplice bianco, ma la suprema sua bellezza si è infra lume et ombra.

Il termine *berettino* (anche *berettino* e *bertino*) nel significato 'di colore bigio, cinereo' è testimoniato precocemente nell'italiano antico. Stando al *GDLI* (s.v. *berettino*³¹) la prima attestazione sarebbe proprio in Leonardo (nel *Trattato della pittura*, ma viene citato un passo diverso), seguito da Giorgio Vasari, Alessandro Tassoni, Francesco Bracciolini, Giovan Battista Marino, Giovanni Pietro Olina e Francesco Negri. Visto che gli esempi seguono un ordine cronologico, e che i secoli sono per quanto possibile rappresentati, almeno dalla documentazione del *GDLI* la parola decade nel corso del Seicento, il secolo che del resto più densamente ne testimonia l'uso, con Tassoni, Bracciolini, Marino, Olina e in ultimo Negri, che muore nel 1698 (il testo citato, il *Viaggio settentrionale*, esce postumo nel 1790).

L'occorrenza di Alessandro Tassoni («Uccise Bastian de' Fornardesi, / che sapea tutto a mente il Calepino, / e dal vóto ch'avea d'ir ad Ascesi / lo sciolse e di vestirsi di bertino») in realtà non si riferisce al colore ma a un particolare tipo di panno, che è il significato con cui compare nella prima attestazione, come registrato nel *TLIO* (s.v. *berettino*) che distingue un'accezione 1 «[Tess.] (Panno) di colore grigiastro (secondo varie sfumature); (panno) di stoffa vile e rozza», e un'accezione 2 «Colore grigio». La prima accezione non è considerata nel *GDLI*, nonostante che nella nota etimologica si faccia riferimento a *La pratica* di Francesco Balducci Pegolotti, un testo fiorentino della prima metà del secolo XIV che, come vedremo a breve, è di particolare importanza nell'individuazione del riferimento a uno specifico tipo di panno.

Per l'accezione 1 la prima attestazione è quella in documenti fiorentini del periodo 1318-1322 (si citano anche altri testi fiorentini e consultando la banca dati di riferimento si verifica una presenza diffusa in tutta la Toscana, in documenti pistoiesi, pratesi, volterrani, pisani, aretini). E si trovano riferimenti anche in documenti latini dell'area emiliana del 1256 e del 1306 (segnalati da Pietro Sella)³¹ e in area veneta nelle *Deliberazioni del Maggior Consiglio* di Venezia³² nell'anno 1225³³.

Per quanto riguarda il colore, invece, la prima (e unica nel corpus *TLIO*) attestazione – che anticipa notevolmente quella leonardiana presupposta dal *GDLI* – è da rintracciarsi nel *Tesoro de' rustici* di Bonafè Paganino, un testo emiliano databile al 1360, nella forma *bertino*. La redattrice della scheda del *TLIO*, Raffaella Pelosini, si sofferma anche sull'ambivalenza del significato dell'accezione 1, bene evidente da un passo tra quelli scelti, quello contenuto ne *La pratica* di

³¹ *GLOSSARIO LATINO EMILIANO* 1937.

³² *DELIBERAZIONI* 1931-1959.

³³ *DELLI*, s.v. *berettino*. Alle occorrenze segnalate da Sella si fa riferimento anche in CENNINI/RICOTTA 2019, p. 289; a queste Ricotta aggiunge anche la forma *beretina* contenuta in un documento eugubino del 1371 pubblicato in MAZZATINTI 1897 (la parola è a p. 289), ma non è riferibile al colore. Anche con una ricerca su una serie di documenti di legislazione suntuaria umbra raccolti in *LA LEGISLAZIONE SUNTUARIA* 2005, tra cui si trovano alcuni di quelli pubblicati da Mazzatinti, non è stato possibile trovare nessuna occorrenza di una forma di *berettino* nell'accezione relativa al colore, nonostante quanto risulta dal glossario: «Berretta, berettina, beretto, biretum, birrectum: dal provenzale *berret*, copricapo da uomo o da donna, che veniva semplicemente appoggiato alla nuca per raccogliere i capelli senza essere legato sotto il mento; qualche volta era anche un mantello con cappuccio. Il Cinquecento fu il momento di massima popolarità: morbida e tonda per gli uomini, sostenuta da una struttura rigida per le donne. Il diminutivo *beretinus* corrisponde anche al colore grigio» (p. 1108).

Balducci Pegolotti: «Panni berrettini d'ogni colore de' piccioli». Il passo chiarisce che la parola è riferita chiaramente al panno, e non al colore, come anche precisa il primo editore del testo, Allan Evans, in una specifica notazione, a cui si rimanda anche nella scheda del *TLIO*:

Color berretinus is 'cinereus'; *pannus berettinus* is 'cinerei coloris, panni spissioris et vilioris species' (Du, *pannus*). Furthermore, 'Berettinus color, Lombardice sic vocatus, est color medius inter album et nigrum ... Gallice grisus appellatur' (Me, I, 21). The fact that these cloths may be 'd'ogni colore' indicates either that various shades of gray were used, or that the name, as in the case of several other descriptive terms, had become attached rather to a particular quality of cloth than to a single colour³⁴.

La cronologia delle attestazioni sembrerebbe suggerire che il significato legato al colore prenda l'avvio dal particolare tessuto colto nella sua caratterizzazione cromatica prevalente. Lo stretto legame tra tessuto e colore risulta evidente da documenti mercantili, come ad esempio la lettera del 28 luglio 1394 conservata all'Archivio Datini di Prato³⁵, in cui è allegato un campione di tessuto color berrettino che deve appunto mostrare le caratteristiche di tessuto e colore senza che vi sia priorità di uno sull'altro. Non aiuta l'etimologia, piuttosto dibattuta, anche se l'ipotesi più accreditata al momento sembra essere quella di una derivazione dall'arabo *barūtī* «'del colore della polvere da sparo (*bārūd*, di orig. Gr.: V. pirite [...]), grigio scuro» secondo il *DELI*, che rimanda a Pellegrini³⁶ per maggiori particolari, e secondo l'*EVLII* di Alberto Nocentini. Nel *DELI* si escludono anche la derivazione dal latino *birrus* 'rosso' (proposta nel *Prontuario etimologico della lingua italiana* di Bruno Migliorini e Aldo Duro così come nella quinta impressione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*) e la derivazione dal latino **venetinus* da *vēnetus* 'turchino', proposta nel *DEI*, in cui si inverte anche l'ordine di comparsa delle accezioni del colore e del panno: «Nel XVIII sec. indicò anche un vestito color grigio 'bertino', cfr. (a.) ven. *beretin* grigio». La forma veneta *beretin* nel significato di 'tessuto grigio' è attestata in realtà già in testi padovani trecenteschi (più precisamente in una nota di conto conservata all'Archivio di Stato di Padova datata 1367³⁷), a lato di *beretino* a indicare il colore: ad esempio se ne trova un'occorrenza nelle *Rime* pavane cinquecentesche di Begotto³⁸. La parola nell'accezione relativa al colore risulta per altro variamente presente nell'area settentrionale, fin dalla sua prima attestazione che, come si è visto, è emiliana, poi ancora in un manoscritto di *Segreti per colori* conservato a Bologna e databile al secolo XV³⁹. E in area veneta se ne trova traccia fino all'Ottocento, dove è addirittura considerata variante dialettale: nel *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio è riportata la voce «Beretin, s. m. *bigio*, Colore simile al Cenerognolo»⁴⁰.

³⁴ BALDUCCI PEGOLOTTI/EVANS 1936, p. 424. La sigla «Du» si riferisce a: «DuF. DuCange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, ed. Léopold Favre (10 vols., Niort, 1883-1887)»; la sigla «Me» a: «Mary Philadelphia Merrifield, *Original Treatises dating from the XIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting* (2 vols., London, 1849)».

³⁵ ASPo, *Datini*, 626, inserto 1, codice 800029, Avignone-Firenze, 28 luglio 1394 (Fig. 1).

³⁶ PELLEGRINI 1989.

³⁷ TOMASIN 2004, p. 21 e p. 233 per la voce di glossario.

³⁸ PACCAGNELLA 2012, s.v. *beretin/beratin*, nel significato «Di colore grigiastro, bigio». Le *Rime di Magagnò, Menon e Begotto* escono in quattro parti tra il 1558 e il 1583 (nella fattispecie quella da cui proviene l'esempio è la seconda, uscita nel 1563). Magagnò è uno pseudonimo per Giovanni Battista Maganza, Menon per Agostino Rava e Begotto per Bartolomeo Rustichello.

³⁹ Nel manoscritto sono presenti le varianti *bretino* (in rubrica) e *bertino* (nel testo), sia secondo l'edizione disponibile in rete sul sito della Biblioteca Universitaria di Bologna (<https://bub.unibo.it/it/bub-digitale/manoscritto-bolognese> <29 gennaio 2023>), a cura di Pietro Baraldi, sia secondo *UN TRATTATO UNIVERSALE DEI COLORI* 2012 (p. 269; in una nota a *bretino* la curatrice lo spiega come «bertino, berrettino: color grigio blastro»); ma non mi è stato possibile verificare sul manoscritto. Il testo, nell'edizione Baraldi, è ricordato anche in CENNINI/RICOTTA 2019, p. 289.

⁴⁰ BOERIO 1829.

Un passaggio dal colore all'indumento è presupposto anche nel *TB* che come prima accezione riporta quella di 'grigio' citando Cennini, *L'arte vetraria* di Antonio Neri del 1612 e una relazione di Alvise Da Mosto pubblicata poi anche nel *Delle navigationi e viaggi* di Giovanni Battista Ramusio (l'esempio, ce lo conferma il *DELI*, significa 'di colore non troppo scuro'). Poi aggiunge: «A modo di Sost. Della roba stessa. T. Prov. Tosc. 330. Donna vestita di berettino»⁴¹). La voce si sofferma poi su altri significati ('canaglia, gente vile') e si completa con il rimando a *bertino*, segnalato come ormai disusato e definito: «Agg. sinc. di BERETTINO o BERRETTINO. V. – Aggiunto di *Colore*, e vale Cinerognolo, Cinericcio». Gli esempi tradiscono una certa confusione tra colore e panno/indumento, come risulta chiaro dall'esempio dell'indovinello del giovane Buonarroti che «dice della cenere: *Senz'esser frate vesto di bertino*», che affianca l'esempio vasariano indiscutibilmente da riferire al colore e citato anche nel *GDLI* (cfr. sopra). Quello relativo al colore è anche il primo significato assegnato a «BERETTINO, e anche BERRETTINO, e per accorciamento BERTINO» nella voce della quinta impressione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*.

Tornando al *GDLI* stupisce l'assenza di Cennino Cennini che (come anche riportano già il *TB* e il *DELI*) usa il termine *berettino* 7 volte nel *Libro dell'arte* nel significato 'di colore grigio, grigio-verdognolo'⁴², quasi sempre glossandolo con *bigio*⁴³. Così nel capitolo XV («E puoi fare le tue tinte o in rossetta o in biffo o in verde o azzurrine o berrettine, cioè colore bigie o incarnate [...]»⁴⁴), nel capitolo XXII (sia nella rubrica: «Come tu de' tignere le carte di tinta berrettina, over bigia»; sia nel testo: «Tinta berrettina, over bigia, la farai in questo modo: [...]»⁴⁵), nel capitolo LXXXI (sia nella rubrica: «A ccolorire in vestimento berrettino in fresco in secco»; sia nel testo: «Se vuoi fare un vestire berrettino tolli nero e ocra»⁴⁶), nel capitolo LXXXII (nella rubrica: «A ccolorire un vestimento berrettino in fresco in secco di color berrettino rispondente a ccolor di legno»⁴⁷) e nel capitolo LXXXVII («qual di cenerognolo, qual di verde, quale in colore berrettino»⁴⁸).

La banca dati *Le parole dell'arte* riporta risultati significativi soltanto *in absentia*, perché non ci sono tracce di *berettino* se non nelle *Vite* di Vasari, il cui uso è testimoniato, come si è visto, anche in vari altri strumenti lessicografici; la sistematicità della ricerca ci consente però di precisare che quella usualmente citata (anche nel *GDLI*) è l'unica occorrenza presente nell'opera vasariana, ed esattamente all'interno della *Vita di Giovanni da Fiesole detto Beato Angelico* contenuta nella Giuntina:

Questo giovane, che è in una nic[c]hia di mischi verdi e bertini con calzari azzurri ricamati d'oro, guarda con ferocità inestimabile Annibale, che gli è all'incontro nell'altra faccia del libro⁴⁹.

⁴¹ Il proverbio, rintracciabile attraverso la banca dati *Proverbi italiani* (<https://www.proverbi-italiani.org>), è registrato nella raccolta di Serdonati: «Da puttana di bordello, Da frate di mantello, Dal barcaiolo di traghetto, Da prete da Grosseto, Da barbiere salariato, Da vescovo senza entrata, Da ostro e da garbino, Da donna vestita di berrettino, Da bastonate d'orbo, Da beccature di corbo, E da giuoco di tre dadi, Dio ci tenga liberati».

⁴² CENNINI/RICOTTA 2019, s.v. *berettino*, p. 289.

⁴³ La lacuna non è da imputare alla ristrettezza negli spogli dei testi tecnico-artistici che caratterizza i primi volumi del *GDLI*: Cennini, come è possibile verificare con opportune indagini nella versione elettronica del dizionario, è citato 47 volte nel primo volume in cui è contenuta la voce *berettino* (sulle ricerche delle fonti nell'attuale versione del *GDLI* consultabile in rete, si vedano BIFFI–GUADAGNINI 2022, BIFFI 2021a e 2022).

⁴⁴ CENNINI/RICOTTA 2019, p. 160; sulla scelta di *biffo* 'di color viola, violaceo' si veda *ivi*, pp. 291-292, s.v. *biffo*.

⁴⁵ *Ivi*, p. 163.

⁴⁶ *Ivi*, p. 201.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*, p. 203.

⁴⁹ Si cita dalla banca dati *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* (cfr. *supra*, nota 1), che deriva il testo da VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987.

La parola è assente – anche in questo caso grazie allo scandaglio informatico possiamo esser certi che non compare all'interno delle voci – nel *Vocabolario toscano* di Baldinucci, e non compare nelle *Notizie de' professori*, come può essere verificato consultando la banca dati *ATIR*. Una ricerca sistematica di tutte le possibili varianti attraverso i caratteri jolly *ATIR* ci testimonia invece la presenza di *berrettino* nella traduzione del *De pictura* di Leon Battista Alberti eseguita da Ludovico Domenichi⁵⁰, nel *Trattato dell'arte* di Giovanni Paolo Lomazzo (in cui si registra anche la variante *bertino* usata da Vasari) e in testi di architettura come la traduzione del *De architectura* di Vitruvio di Cesare Cesariano del 1521, che nel commento per descrivere il colore ricorre alla forma *berretino*, e *L'idea dell'architettura universale* di Vincenzo Scamozzi.

Il termine *berrettino* 'di colore bigio, cinereo' si profila quindi come consolidato nella tradizione tecnica medievale delle botteghe (Cennini, Leonardo, su cui siamo sicuri perché è presente anche nei manoscritti autografi), conservato nel *Trattato della pittura* di Leonardo e usato anche da Vasari, vivace nel Cinque-Seicento, ma di fatto scomparso dall'uso vivo proprio a partire dalla seconda metà del Seicento (come ci testimoniano gli esempi del *GDLI* fermi alla fine di questo secolo e la pesante assenza nel *Vocabolario toscano* di Baldinucci). Il declino non è contrastato nemmeno dal *Trattato* leonardiano nel quale *berrettino* riemerge, ma non risulta sostenuto dalla traduzione francese: a questo proposito si ricorderà infatti che *berrettino* non vi è stato accolto come italianismo e per di più è stato tradotto erroneamente come 'rousse' (perché oscuro nel suo significato e per influsso del seguente *rosseggiante*)⁵¹. Né la spinta di Vasari (per altro con presenza sporadica e in una variante fortemente minoritaria come *bertino*) né quella di Leonardo lo hanno quindi sostenuto, nemmeno nella scrittura di registro alto, colta, letteraria (mentre invece saranno preservati in questa nicchia, con il recupero ad esempio proprio in ambito letterario, altri termini di colori 'marginali', come nel caso di *croco*, su cui torneremo). Il quadro è confermato dai dizionari sincronici: nel *Grande Dizionario Italiano dell'uso (GRADIT)* di Tullio De Mauro, alla voce ²*berrettino*, indicata come obsoleta, si riportano sia l'accezione 1a «agg. di colore grigio, cinereo» sia la 1b «s.m. smalto per maioliche di tale colore: *maioliche a b.*», un'accezione, quest'ultima, registrata anche dal *GDLI* – «smalto grigio-celeste per la superficie di alcune ceramiche (dette *a berrettino*)» – senza esempi, e quindi considerata dai redattori di uso recente; nello *ZINGARELLI 2023* il significato 'grigio, cenerognolo' è segnalato decisamente come «arcaico» accompagnato proprio da un esempio tratto da Leonardo, così come «lemma arcaico» è indicato il sostantivo *colore berrettino*, mentre sopravvive senza particolari connotazioni il significato «colore azzurro cinereo applicato su piatti e vasi prodotti nel Rinascimento dai maiolicai faentini».

Per quanto riguarda *pavonazzo/paonazzo*, a cui peraltro è dedicato uno specifico contributo di Simona Rinaldi in questo numero della rivista, ci si limita qui a evidenziare alcuni elementi emergenti dalla banca dati 'aumentata', partendo dal significato attribuito dal *GDLI*. Alla voce *paonazzo* (a cui si rimanda da *pavonazzo*) il dizionario indica le varianti formali grafico-fonetiche *pagonaccio*, *pagonazzo*, *pagonazzo*, *paonazzo*, *pavonaccio*, *pavonazzo*, *pavonazzo*, riportando questa definizione per l'aggettivo, nella prima e principale accezione: «Viola scuro, violaceo, di una tonalità più o meno tendente al porpora o al bluastro, spesso con sfumature variegata e cangianti (un colore, un fiore, un oggetto, ecc.)»; e la seguente per il sostantivo, accezione 7: «Colore violaceo, viola scuro. - Anche, per metonimia: ciascuna delle sostanze naturali o artificiali, minerali o organiche che conferiscono agli oggetti sottoposti a trattamento una

⁵⁰ Domenichi ricorre a *beretino* («Il color bianco, non solo posto tra il beretino, e 'l giallo, ma quasi a tutti i colori da vaghezza», *ATIR*) a fronte dell'albertiano *cenericcio* («il colore bianco non solo appresso il cenericcio e a presso il croceo, ma quasi presso a tutti posto, porge letizia», ALBERTI/BERTOLINI 2011, pp. 296-297). La versione volgare del *De pictura* di Alberti e la traduzione della versione latina eseguita da Domenichi sono state messe a confronto in MARASCHIO 2005.

⁵¹ Il testo italiano «pare berretino, o rosseggiante» (LEONARDO DA VINCI/FRESNE 1651, p. 31) diventa nella traduzione francese «elle paroist rousse ou rougeastre» (LEONARDO DA VINCI/FRÉART DE CHAMBRAY 1651, p. 38).

colorazione violacea (e, in particolare, con l'espressione *Paonazzo di sale* si indicava un colore di origine minerale impiegato sia negli affreschi sia nelle tempere)».

La prima occorrenza riportata è quella di Cennini, ma attraverso il *TLIO* è possibile retrodatarla al *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti. Anche in questo caso sembra di essere davanti a un nuovo colore che inizia la sua storia a partire da un tipo di panno. Infatti accanto al significato di colore *paonazzo* il *TLIO* indica anche un «Panno tinto in colore tra il porpora e il bluastro», e, come per *berrettino*, il documento che attesta per primo l'occorrenza con questo significato è fiorentino e collocato negli stessi anni, tra il 1306 e il 1325.

Il colore *paonazzo*, come emerge da ricerche su *E-LEO*, compare 2 volte nel *Libro di pittura* (nella forma *paonazzo*: cc. 62v e 67 del *Codex Urbinas* 1270) e 3 nel *Trattato della pittura* (nella forma *pavonazzo*: pp. 46, 51 e 53 dell'edizione del 1651).

Nella banca dati *Le parole dell'arte* si rintracciano occorrenze in Vasari (nelle forme *pavonazzo*, *paonazzo*, *pagonazzo*, più frequentemente nella Giuntina che nella Torrentiniana), in Luigi Lanzi (nel *Taccuino di Roma e di Toscana*, 1778-1789, 5 occorrenze, e nel *Viaggio del 1793 per lo stato Veneto e Venezia stessa*, 1; nel *Taccuino di Roma e di Toscana* si rintracciano anche occorrenze relative al panno, così come nel *Viaggio del 1793 per lo stato Veneto e Venezia stessa*), in Cavalcaselle (in *Francesco e Girolamo dai Libri*, 1 occorrenza, e in *Carlo Morando Cavazzola*, 2), in Adolfo Venturi (nel *Taccuino europeo: rosa paonazzo*).

Nel *Vocabolario toscano* di Baldinucci *paonazzo* è a lemma:

Paonazzo m. Sorta di colore tra azzurro e nero, detto dal colore delle penne del Paone. Lat. Color violaceus, ianthinus.

E si aggiungono anche due polirematiche, la prima delle quali segnalata anche nel *GDLI* (cfr. sopra):

Paonazzo di sale. Sorta di colore paonazzo, che serve a fresco, e a tempera.

Paonazzo di Fiandra. Pietra di mediocre durezza di colore paonazzo, ondata di bianche vene al quanto rade, che viene de' contorni di Liege. Serve per ornamenti, palle, o colonne, & anche per qualche rilievo. È molto vaga e riceve bellissimo pulimento.

La ricerca sistematica resa possibile dalla versione elettronica fissa a 21 le occorrenze di *paonazzo* (in tutte le varianti morfologiche di maschile, femminile, singolare, plurale), usato soprattutto per descrivere i colori di pietre e di marmi (sotto le voci *affricano*, *agata di Siena*, *amatista*, *calcedonio di Volterra*, *diaspro di Boemia*, *diaspro di Sicilia*, *marmo bianco*, *marmo*, *mischio*, *nefite*, *paonazzo di Fiandra*), occasionalmente in altri contesti (sotto le voci *fogli tinti o colorati* e *lacca muffa*).

Una ricerca sulla banca dati *ATIR* permette di rintracciare interessanti esempi fra i testi di ambito artistico, a partire dalle *Notizie de' professori* di Baldinucci (1 occorrenza nel volume III, parte 3, capitolo VIII); e ancora – andando in ordine alfabetico d'autore – nelle *Lettere* di Pietro Aretino, nel *De' veri precetti della pittura* di Giovanni Battista Armenini, nella traduzione del *De re aedificatoria* di Alberti eseguita da Cosimo Bartoli, nella *Descrizione delle immagini dipinte da Rafaelle d'Urbino* di Bellori, ne *Il Riposo* di Raffaello Borghini, nei *Due trattati* di Benvenuto Cellini, nelle *Lettere* di Anton Francesco Doni, nel *Trattato dell'arte* di Lomazzo. Anche per *pavonazzo/paonazzo* si trovano occorrenze in trattati d'architettura: *I quattro primi libri di architettura* di Pietro Cataneo (nell'edizione del 1554) e *L'idea dell'architettura universale* di Scamozzi.

Come *berrettino* anche *pavonazzo/paonazzo* rientra nella tradizione tipica della terminologia tecnico-artistica, ma ha una vitalità maggiore nella lingua italiana fino ai giorni nostri (gli esempi del *GDLI* arrivano fino a oggi, e investono anche l'ambito artistico: per il sostantivo, ad esempio, è citato Filippo de Pisis).

La maggiore persistenza è probabilmente dovuta anche al fatto che il termine rimane legato alle sostanze che si usano per ottenere il colore (si veda la definizione del *GDLI* sopra riportata per il sostantivo): la frequenza diminuisce nel tempo, quando ci si allontana dai pigmenti legati alle piante e, con l'avvento dei colori sintetici, ci si sposta verso denominazioni standardizzate 'più astratte' legate alla produzione industriale (come si è visto nel primo paragrafo per *arancione*).

Va anche considerato il vuoto semantico che caratterizza l'italiano antico in relazione alla sfera del viola. Lanciando nella banca dati *Le parole dell'arte* la ricerca guidata per *viola* e *derivati* colpisce la varietà dei risultati alternativi e soprattutto la distribuzione nel tempo, verificabile scorrendo le occorrenze presentate in ordine cronologico.

LE PAROLE DELL'ARTE
Per un lessico della storia dell'arte nei testi dal XVI al XX secolo

Ricerca colori

Colore principale
viola

Secondario [Seleziona tutti](#) [Deseleziona tutti](#)

[chiare-rosee](#) [dolci-rosei](#) [indaco](#) [lilla](#) [lilla](#) [lividi](#) [livido](#) [malva](#) [rosa](#) [rosa](#) [Rosa paonazzo](#) [rosa più fluorescente](#)
 [rosa secca piuttosto sbiadito](#) [rosa svanito](#) [rosa violetto](#) [rosata](#) [rosate](#) [Rosati](#) [rosato](#) [rosa-verdi](#) [rose](#) [rosea](#)
 [rosea pomodoro](#) [rosea svanita](#) [rosea-infiammata](#) [rosee](#) [rosei](#) [roseo](#) [roseo vivo](#) [scuro forte violaceo](#) [vinacea](#) [vinacee](#)
 [viola](#) [viola cremisi](#) [viola crepuscolare](#) [violacea](#) [violacee](#) [violacei](#) [violaceo](#) [violaceo rosso smorto](#) [violaceo scuro](#) [violati](#)
 [violato](#) [vioioletta](#) [vioiolette](#) [vioioletti](#) [vioiolettino](#) [vioiolettissimi](#) [vioioletto](#) [vioioletto scuro](#) [vioioletto sporco](#)

INTRODUZIONE ALLE TRE ARTI DEL DISEGNO. PITTURA. CAP. XVIII
Vasari Giorgio, edizione del 1550 1 risultato

gialletti o rossigni o **violati** o pagonazzi, con

INTRODUZIONE ALLE TRE ARTI DEL DISEGNO. PITTURA. CAP. XXX
Vasari Giorgio, edizione del 1550 1 risultato

La prima parola riconducibile alla famiglia di *viola* è *violato*, presente in Vasari (2 occorrenze), Cristoforo Sorte (1 occorrenza); poi *violetto* e *violaceo* soltanto in Lanzi e Cavalcaselle, e infine *viola* in Venturi (prima occorrenza della banca dati nel *Taccuino europeo*) e nei *Manifesti futuristi*.

Allargando alla visione 'aumentata' la banca dati, ben si vede come *viola* a indicare il colore nasca dalla polirematica *colore di viola* (= colore del fiore che si chiama viola; e non a caso è invariato). *Color di viola* è la scelta emergente dal *Trattato della pittura* di Leonardo (p. 51, nel passo citato sopra), confermato dalla presenza nel *Libro di pittura* (c. 67, corrispondentemente al passo del *Trattato*, e c. 206, 2 occorrenze)⁵². Analoga la situazione nel *Vocabolario toscano* di Baldinucci in cui si rintraccia *colore di viola*, unica attestazione all'interno della voce *rubino*.

Il nome del colore contratto, semplicemente *viola*, si impone piuttosto tardi, come è emerso dalla ricerca sui colori nella banca dati e come emerge chiaramente consultando la voce *viola* nel *GDLI*. I primi riferimenti al colore si trovano nell'accezione 4 «Agg. Che è di colore misto di turchino e rosso, quale è proprio nelle viole mammole», prima attestazione in Amalia Guglielminetti (*L'amante ignoto*, 1911) e altri esempi tratti da Cesare Pavese e Carlo Cassola, a cui si aggiunge «paonazzo (il viso)» con esempio unico tratto da Luciano Bianciardi.

⁵² Nella *Traduzione* di Francesco di Giorgio, uno dei testi di corredo agli scritti in *E-LEO*, è attestato «di cholore violatio» a fronte del lat. *violaceo* (FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/BIFFI 2002, p. 73 e nota 1199 alla p. 410).

L'attestazione di Venturi rintracciata grazie alla banca dati *Le parole dell'arte* (il *Taccuino europeo* è relativo agli anni 1896-1897) costituisce quindi la prima attestazione nota per l'aggettivo *viola*.

L'accezione 4 del *GDLI* riguarda il «S.m. invariabile. Tale colore». La prima attestazione segnalata è ripresa da un passo di Niccolò Franco, ma è errata, perché deve essere riferita alla polirematica *punto viola*, usata anche da Aretino nelle *Lettere* (cfr. *ATIR*). La prima attestazione diventa quindi quella di Guido Gozzano, ma va però poi decisamente anticipata al 1810, nella *Stampa milanese*⁵³. Particolare attenzione è dedicata nel *GDLI* anche alla sotto-accezione «*Di viola* (con valore aggett.): che è di tale colore» che sottolinea la derivazione da *colore di viola*.

Colore di viola è anche la forma presente nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, ma a partire dalla quarta impressione e soltanto all'interno della voce, in particolare alle voci *paonazzo* «colore di viola mammola» e *violetto* «colore di viola mammola», da cui risulta confermato il legame tra *pavonazzo/paonazzo* e *viola* e come la contrazione del primo vada di pari passo con l'affermazione del secondo. Nessuna delle due voci (né quella eventuale di *viola*) ha visto la stampa nella quinta impressione, ferma alla lettera O, ma nei volumi usciti si trovano occorrenze di *colore di viola* (*mammola*) in esempi citati alle voci *accompagnatura* (dall'«*L'Arte vetraria* di Antonio Neri. Firenze, Giunti, 1612»), *finire* (dall'«*Istoria Naturale* di G. Plinio Secondo, tradotta per m. Lodovico Domenichi. Venezia, Giolito, 1561 o 1562») e *ametisto e amatisto* (ancora dalla traduzione di Plinio di Domenichi).

Infine qualche osservazione su *croco* (anche nella variante *croceo*), usato da Leonardo, oltre che nel *Trattato della pittura* (nel passo iniziale citato) e nel *Libro di pittura* (nel passo corrispondente contenuto alla c. 67 del *Codex Urbinas* 1270), anche, e più significativamente perché si tratta di un testo autografo, nei Disegni anatomici di Windsor, alla c. 114:

Qua(n)do la fiamma s'asste(n)de, ella acquista nelle sua parte sup(er)iori giallo, e poi color di crocho, il quale termina i(n) fumo.

Nel *GDLI* l'accezione principale assegnata a *croco*, sostantivo, è quella botanica relativa alla pianta, con particolare riferimento al *Crocus sativus*, detto comunemente zafferano. Il riferimento al colore compare nell'accezione 3 «Letter. Colore giallo rossiccio proprio degli stigmi del croco», con esempi da Tommaso Garzoni, Giovan Battista Marino, Giovanni Prati, Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, Camillo Sbarbaro. L'aggettivo *croceo* ha invece come unico riferimento il colore: «Lett. Che ha il colore dello zafferano, del colore del croco: giallo oro». Le attestazioni sono più antiche, a partire da Ciampolo di Mei degli Ugurgieri, a cui seguono Giovanni Boccaccio, Tommaso Garzoni, Anton Maria Salvini, Ludovico Vittorio Savioli Fontana Castelli, Ippolito Pindemonte, Vincenzo Monti, Gabriele D'Annunzio, Filippo de Pisis. Come aggettivo il *TLIO* attesta la presenza di *croco* in un documento senese del 1325 e in Jacopo della Lana con il significato di «Del colore del croco, giallo intenso quasi aranciato»; *croceo*, con il significato sovrapponibile di «Che ha il colore giallo intenso, quasi aranciato, del croco», ha come prima attestazione il *Regimen Sanitatis*, napoletano, collocabile nel XIII secolo.

Le occorrenze rintracciabili nella banca dati *Le parole dell'arte* sono limitate a due passi di Longhi: uno per *croceo* («i rossi cupi, i verdi lanosi divengono crocei, amaranto, o di malva, stillati e imperlati come da una rugiada interiore») in *Mattia Preti* (*Critica figurativa pura*), e uno per *croco* («i tramonti sono di croco ossificato») in *Officina ferrarese*. Per quanto riguarda la 'realtà aumentata' della banca dati, il *Vocabolario toscano* di Baldinucci non tiene mai conto di *croco*, ma inserisce a lemma *croceo*:

Croceo add. Del colore di Zafferano, o del Grogio, cioè del colore tra giallo, e rosso.

⁵³ Cfr. *DELL*, s.v. *viola*.

Attraverso la consultazione della banca dati *ATIR* è rintracciabile un considerevole numero di autori: Francesco Colonna impiega *croceo* 4 volte (anche nella polirematica *croceo colore* e *crocea tintura*) nell'*Hypnerotomachia Poliphili*; nel *Trattato dell'arte* di Lomazzo troviamo 4 occorrenze di *croceo*, spesso glossandolo («Il croceo, cioè giallo si fa di molto rosso e poco bianco», libro 3, capitolo III, p. 191; «coperto di veste crocea, o vogliam dire di colore di zafferano», libro 7, capitolo VII, p. 550). Non va dimenticata poi l'occorrenza di *croceo* nel *De pictura* volgare di Alberti, a fronte del latino *croceus* della versione latina; così come è interessante notare l'incrocio terminologico tra Alberti e il suo traduttore Domenichi: Alberti sceglie la coppia *cenericcio* e *croceo*, mentre Domenichi opta per *berettino* e *giallo*⁵⁴.

Come si vede dal panorama degli esempi citati nei due dizionari, la coppia *croco/croceo*, per quanto di derivazione dotta, si stabilizza piuttosto precocemente nella nostra lingua anche in ambiti tecnici (non a caso *croceo* è usato da Alberti, che in molti modi e in vari ambiti spesso rappresenta un ponte tra il mondo delle arti meccaniche e la cultura alta). Ma a differenza delle altre parole analizzate conserva una certa stabilità legata a due fattori: il primo è il forte richiamo alla pianta da cui prende ingredienti e nome nell'era della produzione artigianale, e il secondo è la matrice dotta che da sempre lo caratterizza e che quindi lo rende particolarmente gradito in ambito lattario fino al secolo XX, e da questo punto di vista particolarmente significativi sono anche i recuperi di un critico d'arte come Longhi.

⁵⁴ Cfr. nota 50.

BIBLIOGRAFIA

Banche dati, dizionari e glossari

ATIR

Art Theorists of the Italian Renaissance, Cambridge 1998 (in CD-ROM; ora disponibile on-line <https://www.lib.uchicago.edu/efts/ATIR/>).

BALDINUCCI/PARODI 1975

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, & architettura; ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno* [...] (1681), nota critica di S. PARODI, Firenze 1975 (riproduzione anastatica).

BOERIO 1829

G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1829.

DEI

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

DELI

Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, di M. Cortelazzo, P. Zolli (Bologna 1979-1988), seconda edizione in volume unico, a cura di M. Cortelazzo, M.A. Cortelazzo, Bologna 1999.

E-LEO

e-Leo. Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza, banca dati realizzata dalla Biblioteca Comunale Leonardiana di Vinci (disponibile on-line <http://www.leonardodigitale.com>).

EVLI

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

GDLI

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

GLOSSARIO LATINO EMILIANO 1937

Glossario latino emiliano, a cura di P. Sella, con prefazione di G. Bertoni, Città del Vaticano 1937.

GLOSSARIO LEONARDIANO 2011

Glossario leonardiano. Nomenclatura delle macchine nei codici di Madrid e Atlantico, a cura di P. Manni, M. Biffi, con la consulenza tecnica di D. Russo e con la collaborazione di F. Feola, B. McGillivray et alii, Firenze 2011.

GRADIT

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

LEI

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

PIRO 2019

R. PIRO, *Glossario leonardiano. Nomenclatura dell'anatomia nei disegni della Collezione Reale di Windsor*, premessa di R. Librandi, Firenze 2019.

QUAGLINO 2013

M. QUAGLINO, *Glossario leonardiano. Nomenclatura dell'ottica e della prospettiva nei codici di Francia*, premessa di G. Frosini, Firenze 2013.

TB

N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, I-IV, tt. 8, Torino 1861-1879 (disponibile on-line <http://www.tommaseobellini.it>).

TLIO

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

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO

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

ZINGARELLI 2023

Lo Zingarelli 2023. Vocabolario della lingua italiana, di N. Zingarelli, a cura di M. Cannella, B. Lazzarini, A. Zaninello, Bologna 2022 (con Plus Digitale: APP, Web, DVD).

Studi

ALBERTI/BERTOLINI 2011

L.B. ALBERTI, *De pictura (Redazione volgare)*, a cura di L. BERTOLINI, Firenze 2011.

ALBERTI/GRAYSON 1975

L.B. ALBERTI, *De pictura*, a cura di C. GRAYSON, Roma 1975.

BALDUCCI PEGOLOTTI/EVANS 1936

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

BAROCCHI 1985

P. BAROCCHI, *Problemi di lessico figurativo e Accademia della Crusca*, in *La Crusca nella tradizione letteraria e linguistica italiana*, atti del congresso internazionale per il IV centenario dell'Accademia della Crusca (Firenze 29 settembre - 2 ottobre 1983), Firenze 1985, pp. 35-40.

BERTELLI 2017

M. BERTELLI, *Romanziere lucidissimo: critica d'arte e narratività nella scrittura di Roberto Longhi*, «Studi Memofonte», 18, 2017, pp. 230-242.

BIFFI 2012

M. BIFFI, *Italianismi delle arti*, in *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, a cura di G. Mattarucco, premessa di F. Cerchiai, introduzione di N. Maraschio, F. Sabatini, Firenze 2012, pp. 52-71.

BIFFI 2018

M. BIFFI, *Verso un lessico intellettuale europeo della pittura*, in «*Acciò che 'l nostro dire sia ben chiaro*». *Scritti per Nicoletta Maraschio*, a cura di M. Biffi, F. Cialdini, R. Setti, I-II, Firenze 2018, I, pp. 103-117.

BIFFI 2021a

M. BIFFI, «*A noi che non abbiamo altra felicità che di parole*»: *Sbarbaro e il Grande Dizionario della Lingua Italiana*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Anna Nozzoli*, a cura di F. Castellano, S. Magherini, Firenze 2021, pp. 367-384.

BIFFI 2021b

M. BIFFI, *Il «mancamento delle parole». Osservazioni sulla lingua di Leonardo*, Firenze 2021.

BIFFI 2022

M. BIFFI, *Giacinto Carena e il Grande Dizionario della Lingua Italiana*, in *Studi in onore di Carla Marengo*, a cura di A. Mollica, C. Onesti, Corciano-Welland 2022, pp. 45-61.

BIFFI–FERRARI 2020

M. BIFFI, A. FERRARI, *Progettare e ideare un corpus dell'italiano nella rete: il caso del CoLIWeb*, «*Studi di Lessicografia Italiana*», XXXVII, 2020, pp. 357-374.

BIFFI–GUADAGNINI 2022

M. BIFFI, E. GUADAGNINI, «*Le citazioni riconducono il dizionario nell'ambito della letteratura e della vita*»: un primo sguardo d'insieme sui citati del «GDLI», «*Studi di Lessicografia Italiana*», XXXIX, 2022, pp. 351-386.

BOCCHI/CINELLI 1677

F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Firenze* [...] (1591), ampliate e accresciute da G. CINELLI, Firenze 1677 (nell'edizione digitale a cura di M. Bertelli, disponibile on-line <https://guide.accademiadellacrusca.org/Upload/158.pdf>).

CANTONI–FRESU 2013

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

CARRARA 2013

E. CARRARA, *Descrivere Firenze: i casi di Francesco Bocchi e di Giovanni de' Bardi*, in *Architettura e identità locali*, atti del convegno internazionale di studi (Pisa 4-6 aprile 2013), II, a cura di H. Burns, M. Mussolin, con la collaborazione di C. Altavista, Firenze 2013, pp. 511-528.

CASATI 1990

R. CASATI, *Dizionari e termini di colore*, «*Lingua e Stile*», 1, 1990, pp. 103-118.

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.

CIALDINI 2020

F. CIALDINI, *Le banche dati per lo studio della lingua dell'arte*, «Studi italiani», 1, 2020, pp. 169-190.

D'ACHILLE–GROSSMANN 2017a

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

D'ACHILLE–GROSSMANN 2017b

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

DELIBERAZIONI 1931-1959

Deliberazioni del Maggior Consiglio di Venezia, a cura di R. Cessi, I-III, Bologna 1931-1950.

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/BIFFI 2002

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *La traduzione del De architettura di Vitruvio dal ms. II.I.141 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di M. BIFFI, Pisa 2002.

FRESU 2006

R. FRESU, *Neologismi a colori. Per una semantica dei cromonimi nella lingua italiana*, «LId'O. Lingua italiana d'oggi», III, 2006, pp. 153-179.

GELLI/ALTISSIMI 2022

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

GROSSMANN 1988

M. GROSSMANN, *Colori e lessico. Studi sulla struttura semantica degli aggettivi di colore in catalano, castigliano, italiano, romeno, latino ed ungherese*, Tubinga 1988.

LA LEGISLAZIONE SUNTUARIA 2005

La legislazione suntuaria. Secoli XIII-XVI. Umbria, a cura di M.G. Nico Ottaviani, Roma 2005.

LE GUIDE DI CITTÀ 2020

Le guide di città tra il XV e il XVIII secolo: arte, letteratura, topografia. Seminari di Letteratura artistica, a cura di E. Carrara, M. Visioli, Alessandria 2020.

LEONARDO DA VINCI/FRÉART DE CHAMBRAY 1651

LEONARDO DA VINCI, *Traité de la peinture*, pubblicato e tradotto dall'italiano al francese da R. FRÉART DE CHAMBRAY, Parigi 1651.

LEONARDO DA VINCI/FRESNE 1651

LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura* [...] *Si sono giunti i tre libri della pittura, et il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*, a cura di R. DU FRESNE, Parigi 1651.

LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI-VECCE 1995

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

LEONARDO DA VINCI/SCONZA 2012

LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura (1651) / Traité de la peinture (1651)*, a cura di A. SCONZA, prefazione di P. Rosenberg, Parigi 2012.

MARASCHIO 1972

N. MARASCHIO, *Aspetti del bilinguismo albertiano nel "De Pictura"*, «Rinascimento», s. 2, XII, 1972, pp. 183-228.

MARASCHIO 2005

N. MARASCHIO, *Il De pictura albertiano nelle traduzioni cinquecentesche di Lodovico Domenichi e di Cosimo Bartoli*, in *Italia linguistica: discorsi di scritto e di parlato. Nuovi Studi di Linguistica Italiana per Giovanni Nencioni*, a cura di M. Biffi, O. Calabrese, L. Salibra, Siena 2005, pp. 41-57 (pubblicato con qualche variazione anche in *Leon Battista Alberti (1404-72) tra scienze e lettere*, atti del convegno (Genova 19-20 novembre 2004), a cura di A. Beniscelli, F. Furlan, Genova 2005, pp. 260-286).

MARASCHIO 2018

N. MARASCHIO, *L'Accademia della Crusca e la lingua dell'arte*, in *Le risorse digitali per la storia dell'arte moderna in Italia. Progetti, ricerca scientifica e territorio*, atti del convegno (Lecce 24-25 maggio 2017), a cura di F. Conte, Roma 2018, pp. 55-68.

MARASCHIO 2021

N. MARASCHIO, *Appunti sulle più antiche guide della città di Firenze*, in *Italia, Italie. Studi in onore di Hermann W. Haller*, a cura di D. D'Eugenio, A. Gelmi, D. Marcucci, prefazione di C. Marazzini, postfazione di M. Calabritto, Milano 2021, pp. 103-118.

MARASCHIO-MARAZZINI 2021

N. MARASCHIO, C. MARAZZINI, *Gli scaffali digitali dell'Accademia della Crusca*, in *Italianistica digitale*, a cura di M. Dello Buono, F. Giovannetti, numero monografico di «Griseldaonline. Rivista di letteratura», 2, 2021, pp. 91-101.

MAZZATINTI 1897

G. MAZZATINTI, *Di alcune leggi suntuarie Eugubine dal XIV al XVI secolo*, «Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 1, 1897, pp. 287-301.

MONTAGNANI 1989

C. MONTAGNANI, *Glossario longhiano. Saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pisa 1989.

MOTOLESE 2011

M. MOTOLESE, *Appunti per una storia dell'italiano in Europa in ambito artistico (secc. XV-XVIII)*, «Studi Linguistici Italiani», s. 3, fasc. 1, XVI, 2011, pp. 39-55.

MOTOLESE 2012

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

MURRU 2022

C. MURRU, *Tra Piero della Francesca e Caravaggio. Studio sul lessico di Roberto Longhi*, Milano 2022.

PACCAGNELLA 2012

I. PACCAGNELLA, *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)*, Padova 2012.

PELLEGRINI 1989

G.B. PELLEGRINI, *Ricerche sugli arabismi italiani con particolare riguardo alla Sicilia*, (*Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani. Supplementi al Bollettino*; 10), Palermo 1989.

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.

RINALDI 2011

S. RINALDI, *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Roma 2011.

SCONZA 2007

A. SCONZA, *La réception du Libro di pittura de Léonard de Vinci, De la mort de l'auteur à la publication du Trattato della pittura (Parigi 1651) / La ricezione del Libro di pittura di Leonardo da Vinci, dalla morte dell'autore alla pubblicazione del Trattato della pittura (Parigi 1651)*, tesi di Dottorato in Études italiennes, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 e Università degli Studi di Macerata, 2007 (poi Lilla, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2009).

SIMANE 2020

J. SIMANE, *Firenze città nobilissima – Topografia e rappresentazione*, in *LE GUIDE DI CITTÀ 2020*, pp. 95-110.

TOMASIN 2004

L. TOMASIN, *Testi padovani del Trecento. Edizione e commento linguistico*, Padova 2004.

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.

VINCIGUERRA 2021

A. VINCIGUERRA, *Osservazioni linguistiche intorno alle Notitie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri (1692) di Carlo Celano*, «Studi Memofonte», 27, 2021, pp. 93-117.

ZECCHINA 2012

A. ZECCHINA, *Alchimie nell'arte. La chimica e l'evoluzione della pittura*, chiavi di lettura a cura di F. Tibone, L. Voza, Bologna 2012.

ABSTRACT

L'intervento si ripropone di analizzare in chiave storico-linguistica le espressioni di colore emergenti da ricerche effettuate sulla piattaforma digitale *Le parole dell'arte. Per un lessico della storia dell'arte nei testi dal XVI al XX secolo*. La piattaforma, realizzata dalla Fondazione Memofonte e dall'Accademia della Crusca, è un aggregatore che consente la consultazione in simultanea di varie banche dati testuali che raccolgono trattati d'arte del Cinquecento, scritti di Luigi Lanzi, Giovan Battista Cavalcaselle, Adolfo Venturi, Roberto Longhi, artisti e autori futuristi. Particolare attenzione è poi dedicata all'interazione della piattaforma con banche dati esterne, quali *e-Leo. Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza* e la versione elettronica del *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno* di Filippo Baldinucci, nella prospettiva di un arricchimento dei contenuti riconducibile al concetto di 'realtà aumentata'.

The paper proposes to analyse from an historical-linguistic point of view the expressions of colour emerging from researches carried out on the digital platform *Le parole dell'arte. Per un lessico della storia dell'arte nei testi dal XVI al XX secolo*. The platform, realised by the Memofonte Foundation and the Accademia della Crusca, is an aggregator that allows the simultaneous navigation of various textual databases collecting sixteenth-century art treatises, writings by Luigi Lanzi, Giovan Battista Cavalcaselle, Adolfo Venturi, Roberto Longhi, and Futurist artists and authors. Particular attention is also paid to the interaction of the platform with external databases, such as *e-Leo. Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza* and the electronic version of Filippo Baldinucci's *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno*, in an 'augmented reality' perspective.

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

Simone Porzio, Giovan Battista Gelli e l'Accademia fiorentina

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

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

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

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

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

⁵ QUAGLINO 2014.

Il De coloribus oculorum e il suo volgarizzamento

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«laetitiae» (p. 12);

«di letitia & di allegrezza» (p. 13);

«situ» (p. 14).

«sito et posizione» (p. 15).

La lingua del volgarizzamento

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

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

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

⁹ MANNI 1979, p. 141.

¹⁰ Ivi, pp. 144-145.

¹¹ Ivi, p. 150.

¹² Ivi, p. 152.

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

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

I termini di colore

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

¹³ Ivi, p. 125.

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

¹⁵ *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹ GROSSMANN–D’ACHILLE 2022, p. 168.

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

Fonti lessicografiche:

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

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

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

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

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

TLIO: «Di colore grigio cenere»; 1298.

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

- **bruno** 'marrone'

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

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

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

²³ Si veda anche il *GDLI*.

²⁴ Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura*.

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

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

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

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

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

Fonti lessicografiche:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁹ D'ACHILLE-GROSSMANN 2017a.

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

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

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

³³ Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura*.

³⁴ D'ACHILLE-GROSSMANN 2017a, p. 94.

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

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

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

Fonti lessicografiche:

CRUSCA¹: «color del mare»;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- **chermisi** ‘rosso vivo’

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

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

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

Fonti lessicografiche:

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

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

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

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

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

³⁹ D’ACHILLE–GROSSMANN 2017b, p. 117.

⁴⁰ Si veda il *GDLI*.

⁴¹ Si veda il *GRADIT*.

⁴² Giorgio Vasari, *Vite* (1568).

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

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

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

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

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

Fonti lessicografiche:

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

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

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

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

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

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

⁴³ Si veda il *DELL*.

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

⁴⁵ D'ACHILLE–NESI 2016, p. 109.

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

⁴⁷ Giorgio Vasari, *Vite* (1568).

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

⁴⁹ Si veda il *GRADIT*.

Conclusioni

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

⁵⁰ GELLI/ALTISSIMI 2022.

BIBLIOGRAFIA

Banche dati e dizionari

CRUSCA¹⁻⁵

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

DEI

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

DELI

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

DI

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

EVLI

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

GDLI

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

GRADIT

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

LEI

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

TLFi

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

TLIO

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

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO

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

Studi

AMENDUNI 1878

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

BERLIN–KAY 1969

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

D'ACHILLE 2018

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

D'ACHILLE–GROSSMANN 2017a

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

D'ACHILLE–GROSSMANN 2017b

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

D'ACHILLE–NESI 2016

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

DEL SOLDATO 2010

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

FIorentino 1879a

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

FIorentino 1879b

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

FROSINI 2021

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

GELLI/ALTISSIMI 2022

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

GIAMBULLARI/BONOMI 1986

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

GIOVANARDI 1994

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

GROSSMANN-D'ACHILLE 2022

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

MANNI 1979

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

PALERMO 1990-1992

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

PATOTA 1999

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

QUAGLINO 2014

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

ABSTRACT

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

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

GHERARDO CIBO (1512-1600) TRATTATISTA DI TECNICHE PER LE ARTI. STATO DELLA RICERCA E AVANZAMENTI

Una fortunata ricerca di qualche anno fa individuava, per la prima volta, il *corpus* letterario di opere tecniche riconducibili a Gherardo Cibo, già noto come dilettante di botanica e pittore di ‘paesi’¹. Si trattava principalmente di una serie di scritti preliminari alla redazione di un Trattato che, pur già pubblicato in testo di collazione dai manoscritti di Yale e Leida, era stato, qualche anno prima, erroneamente attribuito a Valerio Mariani da Pesaro e datato al 1620².

Lo studio, oltre a stabilire la corretta autorialità di quest’opera, mise in luce le metodiche di lavoro di Cibo, la sua più ampia produzione letteraria e la cospicua sopravvivenza di ‘varianti di autore’. Si rintracciò pure un ulteriore e più diretto testimone del Trattato, conservato a Verona tra le carte di Francesco Bianchini, ponendo le prime basi necessarie all’edizione critica del testo. Si individuaron, tra l’altro, i responsabili della copia dei testimoni di Yale e Leida, i relativi committenti e i successivi passaggi di proprietà di questi testimoni ora all’estero.

Questo lavoro si univa sinergicamente al recupero della figura storica e di una vastissima produzione di illustrazioni botaniche, disegni e vedute di paesaggio, in gran parte rintracciate, attribuite e studiate negli anni precedenti da Lucia Tongiorgi Tomasi³, contribuendo così anche alla migliore conoscenza della fitta trama di relazioni tra l’illustre arceviense e personaggi, studiosi o artisti, a lui contemporanei. La possibilità di disporre anche di un così vasto *corpus* di opere da raffrontare alle descrizioni dei procedimenti certo implementava e facilitava la comprensione dei problemi tecnici affrontati da Gherardo Cibo nella elaborazione trattatistica, consentendo di meglio mettere a fuoco quei temi che lo impegnarono nell’esercizio pratico del disegno e della pittura e nella conseguente teorizzazione.

¹ Gli esiti finali del lavoro sono pubblicati in *GHERARDO CIBO* 2013 a cui qui si rimanda. Partecipanti e rispettivi ruoli, competenze, o contributi alla ricerca, sono esposti nel medesimo volume alla nota 10, p. 261.

² Il testo venne attribuito al miniatore Valerio Mariani da Pesaro da Erma Hermens, che lo pubblicò nel 2002 sulla base della collazione dei manoscritti di Yale e Leida, scambiando una ambigua nota di possesso dedotta dall’antigrafo, in un manoscritto di Yale, per una attribuzione di paternità dell’opera. Cfr. HERMENS 1990-1991(1993), 1995 e 2002. Valerio Mariani da Pesaro, pur miniatore, non scrisse mai alcuna opera di trattatistica tecnica per le arti. La corretta attribuzione di autorialità, peraltro, anticipa di più di mezzo secolo quella precedente, con evidenti conseguenze anche sul piano della valutazione storica dei procedimenti. Sono quindi metodologicamente infondate le considerazioni comparative fra i testi e le analisi di opere di Mariani sviluppate in BUZZEGOLI-CARDAROPOLI *ET ALII* 2000; DICK 2003; DICK-HERMENS *ET ALII* 2005. Ciò va detto non per arida critica, ma a riprova delle molte cautele che sempre bisogna esercitare nella, solo apparentemente facile e palmare, comparazione fra testi tecnici e analisi diagnostiche in opere d’arte.

³ La riscoperta della figura di Cibo come studioso di botanica, e autore dei più antichi erbari essiccati conservati al mondo, iniziò, in realtà, nei primi anni del Novecento, grazie al lavoro di Enrico Celani, allora bibliotecario dell’Angelica di Roma. Cfr. CELANI 1902 e CELANI-PENZIG 1907. Tuttavia, solo più recentemente, a partire dalla fine degli anni Ottanta dello stesso secolo, principalmente a opera di Lucia Tongiorgi Tomasi, si è riscoperta la considerevole produzione di disegni e pitture dell’arceviense (TONGIORGI TOMASI 1989a e 1989b; per un quadro più completo, si vedano anche *GHERARDO CIBO ALLAS “ULISSE SEVERINO DA CINGOLI”* 1989; *DISCORSI SULLE PLANTE E SUGLI ANIMALI* 1991; NESSELRATH 1993). Riassuntivi poi delle vicende della riscoperta di Cibo e del quadro critico circa la sua opera i più recenti contributi TONGIORGI TOMASI 2013 e 2021. Un catalogo generale e aggiornato della complessiva opera di disegni e dipinti dell’arceviense è apprezzabile in RINALDI 2013. Anche su questo fronte di ricerca della produzione artistica di Cibo, comunque, si può dire siano ancora in corso continui avanzamenti e aggiornamenti: ogni anno emergono nuovi disegni o schizzi anche da taccuini dispersi in fogli oggi sul mercato internazionale. Erbari illustrati, realizzati o coloriti da Cibo e presenti in pubbliche biblioteche sono pubblicati in facsimile, con studi introduttivi specifici di interesse e rilievo (*DISCORSI SULLE PLANTE E SUGLI ANIMALI* 1991; *I DISCORSI DI P.A. MATTIOLI* 2015; MARIE-JEANSON-SAUTOT 2017; *DIOSCORIDE DI CIBO E MATTIOLI* 2021; TONGIORGI TOMASI 2022). Per la riscoperta di Cibo quale trattatista di tecniche dell’arte si rimanda a BARONI 2013. Per una biografia di Gherardo Cibo si vedano DE FERRARI 1981 e il più aggiornato MANGANI-SANTINI 2015.

Come è naturale, sul piano pratico, il lavoro si svolse principalmente in ambito euristico e di prima valutazione filologica e letteraria delle varie opere rintracciate. Per quanto riguarda la ricerca di scritti di Gherardo Cibo nei fondi di manoscritti italiani, questa fase è ancora assai lontana dal poter dirsi esaurita. Situazione ben esemplificata, nei fatti, anche dall'aggiornamento alle opere del *corpus* letterario che, in questa sede, viene presentato. Tuttavia, la gran messe fortunatamente raccolta nel corso di anni di lavoro può, al momento, consentire alcune prime valutazioni di ordine storico.

Gli scritti di Gherardo Cibo

Benché quanto a oggi rintracciato degli scritti di Cibo riguardi principalmente la pittura nel filone della trattatistica di ordine tecnico, è anzitutto necessario ricordare come questa produzione non rappresenti che una parte della complessiva produzione letteraria di Gherardo. Se Cibo si orientò quindi, a più riprese, alla realizzazione di opere tecniche di varia lunghezza (*Arcani di pittura*, *Colorire all'acquarella*, *Trattato della miniatura* ecc.), nei suoi scritti si trovano anche i Diari⁴ e un consistente Carteggio⁵, comprendente una quarantina di lettere al fratello, e alcune Memorie, compresa quella relativa all'Anfisbena, già ricordata da Ulisse Aldovrandi. A tutto ciò si devono poi aggiungere i testi di commento alle tavole botaniche di alcuni album⁶ e i numerosi appunti, le note autografe, oggi accessibili su fogli sciolti che un tempo, almeno in parte, erano però veri e propri taccuini di lavoro.

Il testo di parecchie prescrizioni di Cibo riguardanti la pittura, reperibili nelle citazioni che ci restano, tratte dai Diari e, in parte minore, negli scambi epistolari, anticipa o concorre alla elaborazione di successivi contenuti presenti nel *Trattato della miniatura*. La raccolta *Modi di colorire e far paesi*, in particolare, si riconosce come una sorta di estratto, forse anche postumo, dai Diari e da altri appunti di Cibo. Qui possiamo infatti individuare, in gran parte delle più di centocinquanta prescrizioni, le primitive redazioni di brani delle successive, più perfezionate, elaborazioni di ordine trattatistico. A fare chiarezza su questo complesso rapporto tra elaborazione e generi diversificati di scrittura, sulle fonti utilizzate dall'autore, quindi, potrebbe naturalmente contribuire in modo decisivo il ritrovamento dei Diari, fonti rilevanti anche di altri dati autobiografici, rispetto a quelli noti, sulla figura di Cibo e sul proprio contesto.

Il Trattato della miniatura o Trattato dei colori nei suoi testimoni⁷

Allo stato attuale delle ricerche il Trattato di Gherardo Cibo è testimoniato in tre manoscritti (V = Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCCCXXX-3; L = Leida, Universiteitsbibliotheek, Ms. VGG5q;

⁴ I Diari di Gherardo Cibo, nel 1636, vennero in parte citati, per piccoli estratti, da Lelio Tasti, autore del componimento *Sito ed origine di Rocca Contrada* (TASTI/SANTINI 2009). Non sappiamo se lo stesso testo, o altro, venne visionato in CELANI 1902, per il quale l'autore poté usufruire di un manoscritto conservato presso Anselmo Anselmi, in Arcevia. Ancor più recentemente, in *GHERARDO CIBO ALLAS "ULISSE SEVERINO DA CINGOLI"* 1989 ne sono stati riprodotti alcuni stralci. Non è chiaro se i due ultimi studiosi videro il medesimo testimone, o se Nesselrath frui di altra copia del testo già visto da Celani. Sulla questione, con pubblicazione degli estratti rispettivamente presentati da Celani e Nesselrath, si veda *Appendice. Da i diari perduti di Gherardo Cibo*, in *GHERARDO CIBO* 2013, pp. 309-310. Anche la raccolta *Modi di colorire e far paesi* contiene molti stralci tratti dai Diari di Gherardo Cibo.

⁵ Il carteggio di Gherardo con il fratello minore Scipione (1531-1597) si conserva presso la Biblioteca degli Intronati a Siena.

⁶ Per esempio, quello alla Biblioteca Marucelliana di Firenze o quelli della British Library di Londra. Cfr. TONGIORGI TOMASI 2022 e *DIOSCORIDE DI CIBO E MATTIOLI* 2021.

⁷ Un testo di collazione tra i soli manoscritti di Yale e Leida, come anticipato, venne pubblicato in HERMENS 1995 e 2002, attribuito al miniatore Valerio Mariani da Pesaro. Un primo studio circostanziato, e più corretto, sulla problematica attributiva e testuale è BONIZZONI-MARIANI 2013. Allo stato attuale, presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, sono peraltro in corso due tesi, sul testo e sul lessico, del Trattato.

Y = New Haven, Yale University, Ms. 327). Il testo, organizzato in capitoli numerati, contiene più di un centinaio di prescrizioni per colori, strutturate in macrosezioni concettuali:

- Pigmenti e strumenti della pittura (capp. I-XXV)
- Disegno e coloritura di paesaggi (capp. XXVI-LXXIII)
- Ritrattistica: vesti, drappaggi e carnagioni (capp. LXXIV-CIII)
- ‘Coda’ di prescrizioni aggiunte (capp. CIV-CV)

Alcuni elementi concorrono a ipotizzare che la redazione originale del Trattato non fosse compiuta. Benché dotato di un originario e anteposto indice tematico, riportato da V che è costretto a comprimerne la scrittura in vista del fine pagina, mancano al testo una dedica o un pur minimo prologo destinati a giustificare l’opera che, oltre che adespota, in V è così pure anepigrafa⁸. È assente anche ogni forma di *explicit* o comunque di indicazione del termine del componimento. Il tema della riproduzione delle specie botaniche, che tanto impegnò Cibo e che appare in buona parte degli scritti stessi concorrenti alla formazione del Trattato, è sviluppato assai sommariamente e, si può dire, di striscio. La divisione delle sezioni regge ed è visibile fino al cap. LXXIII, dove il passaggio alla ritrattistica non è avvertibile se non che dal contenuto stesso delle prescrizioni.

Appare quindi probabile che quella che possiamo osservare, attraverso i suoi sopravvivenuti testimoni, fosse una copia pressoché definitiva della redazione di un trattato dedicato alla pittura su carta o pergamena, con leganti all’acqua. Da questa si sarebbe dovuta trarre, o si trasse⁹, altra bella copia destinata probabilmente a un personaggio o a un ambiente maggiormente orientati e interessati alla produzione ‘artistica’ piuttosto che all’illustrazione scientifica naturalistica. Verrebbe da pensare all’ambiente dei Botteghini di Pesaro¹⁰ e a quelle relazioni di Cibo con Girolamo Arduini¹¹, architetto ducale, che «fu coordinatore nel progetto di rilancio della manifattura artistica pesarese, sviluppata da Francesco Maria II con il coinvolgimento di numerosi artisti»¹² attivi in diversi campi. Ciò, peraltro, meglio giustificerebbe, successivamente, la copia già in possesso di Valerio Mariani da Pesaro che dai Botteghini lavorò fino al 1618¹³.

L’originale era comunque destinato a essere corredato da illustrazioni di mano dell’autore¹⁴ e portava anche alcune brevi annotazioni realizzate a seguito del testo¹⁵, forse sul foglio di guardia posteriore del codice o in un incompleto spazio di scrittura rimasto nel foglio, alla fine del Trattato.

Dal punto di vista dei contenuti il Trattato è un’opera ben organizzata che appare destinata a un pubblico interessato agli aspetti tecnico-esecutivi del disegnare e dipingere su carta e pergamena. Per quanto riguarda questo genere di pittura sicuramente ci troviamo di fronte a una delle più rilevanti opere del Cinquecento. La portata del testo supera però il ristretto ambito

⁸ Il titolo *Trattato dei colori* che è presente in V è di altra mano posteriore. È probabile che la concordanza dei manoscritti di Yale e Leida (*Trattato della miniatura*) sia più affidabile riguardo al titolo originale, vista anche l’imprecisione e la scarsa aderenza al contenuto del termine *colori* nell’uso e lessico di Cibo.

⁹ Per esempio, nulla vieta che l’archetipo della tradizione a noi sopravvivenute fosse una copia d’uso, a sua volta riprodotta e stralciata dal Trattato perfettamente compiuto, di cui, per prevalenza dell’interesse tecnico, dedica e proemio, al pari di titoli delle sezioni, *explicit* o colophon, vennero semplicemente tralasciati.

¹⁰ Sui Botteghini di Pesaro si vedano MELONI TRKULJA 1981; HERMENS 2013; MORSELLI 2014.

¹¹ ALBUM AMICORUM 2013, pp. 314-315.

¹² Ivi, p. 315.

¹³ Ivi, p. 318.

¹⁴ «ponerò alla fine di questo capitolo qualche disegnetto di paesi, ove si vedrà l’esito di ciò che ho detto e che sia per dire sopra di questo» (*Trattato della miniatura*, cap. XXVI (Testo del manoscritto V)).

¹⁵ Si tratta di due prescrizioni, di cui la seconda è mutila, relative a tecniche di decorazione. La prima è di straordinaria importanza, costituendo la più antica attestazione scritta del procedimento di marmorizzazione della carta in Europa. In proposito si veda BARONI 2021b, pp. 502-505. La seconda, interrotta, testimonia ancora interessi decorativi, riguardando la coloritura delle uova praticata dalle monache di Amelia (TR). La prescrizione però è solo introdotta, il procedimento tecnico è assente nel testo per mutilazione del testimone.

specialistico di questa tecnica e documenta anche materiali ed elaborazioni teoriche che rappresentano un tassello importante e un *unicum* nella letteratura artistica del secolo.

Cibo non è qui l'appassionato dilettante di botanica che studia il colore del verso e del recto di una foglia e si ingegna di rendere riproducibile quella particolare qualità della materia¹⁶. La riproduzione scientifica e l'illustrazione naturalistica passano in secondo piano, nel Trattato, a fronte della trasmissione, probabilmente avvenuta su specifica e mirata richiesta, della summa, organizzata da Cibo, delle proprie esperienze e conoscenze in quanto miniatore e pittore di paesaggio e figura. La cultura scientifica di Gherardo e la sua esperienza merceologica, la personale pratica stessa, comunque, garantiscono alla prima sezione sui pigmenti una delle più attendibili e consapevoli rassegne del tempo circa l'uso e l'affidabilità di questi materiali nella pittura. Nel Trattato, per esempio, troviamo l'unica descrizione del nuovo procedimento per la fabbricazione del bianco di stagno (biacca di Spagna), un pigmento ben noto già al Medioevo latino, ma, a partire dal principio dell'epoca moderna, prodotto in diversa e più efficiente maniera¹⁷.

È probabilmente dall'esperienza pratica che Cibo attinge, nelle riflessioni teoriche sul disegno di paesaggio, alle osservazioni circa la disposizione dei rami degli alberi e ancor più per le indicazioni destinate all'impiego di una prospettiva empirica che egli dichiara di praticare e preferire ai rilievi con il *'velo'*, impiegati da altri.

La fortuna dell'opera è ancora in gran parte da approfondire. Tra gli immediati lettori del Trattato possiamo considerare certamente artisti e artigiani, come il pittore marchigiano Ercole Ramazzani e il miniaturista Valerio Mariani o Antonello Bertozzi e Sebastiano Zanella calligrafi. Dimostrata la sicura presenza del testo presso i Botteghini di Pesaro, meglio si potrebbero definire i rapporti con il contesto artistico locale e forse, in particolare, la relazione con la diffusione delle vedute di paesaggio nella produzione locale di maioliche. Nel tempo, tuttavia, resta il fatto che le varie copie a noi note furono in possesso anche di artisti e personaggi di rilievo intellettuale, come Giuseppe Bossi, segretario dell'Accademia di Brera (che persino vi annotò autografa una propria formulazione di vernice), Isaac Vossius, eclettico studioso e bibliofilo, *fellow of the Royal Society* di Londra, e l'erudito e antiquario, operante a Roma, monsignor Francesco Bianchini.

*Modo di colorire e far paesi*¹⁸

Il testo di questa particolare testimonianza è trasmesso dal manoscritto di Cremona, Biblioteca Statale, Ms. 156; contiene circa centosettanta prescrizioni per colori ed è realizzato in bella e minuta calligrafia da un copista probabilmente dell'Italia centrale. Si tratta di una copia continua dell'estrazione di prescrizioni tratte da diari, carte o appunti di Gherardo Cibo, che potrebbe essere stata anche realizzata *post mortem*, e rappresenta la più estesa testimonianza delle elaborazioni precettistiche dell'arcevescovo. Gran parte dei procedimenti presentano grandi corrispondenze testuali con: *Ricordi di belli colori* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1280) e *Colorire all'acquarella* (Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140); quindi, conseguentemente, con il *Trattato dei colori* o *Trattato della miniatura* (V, L, Y).

¹⁶ MANDER 2016; MANDER–TRAVAGLIO–BARONI 2016.

¹⁷ Il bianco di stagno, contrariamente a quanto riportato dalla corrente bibliografia, in particolare anglosassone, è invece pigmento noto già a Isidoro di Siviglia e costantemente documentato dalla letteratura enciclopedica medievale (RICCARDI–BARONI–FORNI 2022). Alla fine del Cinquecento Andrea Cesalpino, parlando della cerussa, scriverà: «Stannum quo minus plumbi habuerit admixtum eo difficilius floret: diximus id album Hispaniae vocari, candidius cerussa plumbea. Alii biaccam alexandrinam vocant, mulieribus notam et pictoribus» (CAESALPINO 1602, p. 201). L'uso pittorico del bianco di stagno appare ancora documentato nell'epoca moderna sia in letteratura tecnica sia nella diagnostica dei dipinti. In proposito si veda anche SECCARONI 1999.

¹⁸ Il testo e una breve introduzione sono disponibili in *MODO DI COLORIRE E FAR PAESI* 2013.

Le prescrizioni raccolte nel testo sviluppano tematiche molteplici, pur rimanendo sostanzialmente circoscritte all'ambito della miniatura, illustrazione naturalistica, preparazione di pigmenti, materiali ausiliari e composizione di tinte. La chiara impronta autobiografica, che giunge ad annotare persino il fallimento di preparazioni altre volte felicemente condotte, l'incontro con personaggi e i mittenti o la dichiarazione di provenienza di alcune ricette, mostra la prima sedimentazione dei materiali letterari o memoria di dati, a cui successivamente Cibo attinse a più riprese per realizzare opere meglio organizzate e tematiche.

È verosimile che le carte o i diari da cui si attinse per questa compilazione rappresentassero il complessivo *plateau* costituente la prima memoria delle esperienze tecniche sperimentate o ricevute e apprese dall'arceviese tra il sesto e l'ottavo decennio del Cinquecento. In questo costituiscono uno spaccato che permette di osservare nel vivo il metodo di lavoro più maturo di Gherardo: le sue differenziate fonti di informazione, le sperimentazioni, l'elaborazione di precetti che confluiranno nel Trattato.

*Ricordi di belli colori*¹⁹

Già pubblicato come opera di Valerio Mariani e Gherardo Cibo²⁰, è invece scrittura autografa del pittore Ercole Ramazzani e in minor misura di Gherardo Cibo, come appare alla semplice indagine paleografica. Tuttavia, alla luce delle altre testimonianze, deve essere considerato quale un idiografo di quest'ultimo. Si tratta del manoscritto di Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1280, un taccuino di lavoro di formato oblungo, che allo stato attuale si presenta mutilo al principio e contiene circa novanta prescrizioni per colori. Anche per questo testo è possibile ipotizzare un passaggio attraverso i Botteghini; infatti, il manoscritto è parte del fondo Urbinato, provenendo così dalla biblioteca dei Della Rovere.

Il testo presenta grandi corrispondenze con: *Modo di colorire e far paesi* (Cremona, Biblioteca Statale, Ms. 156), *Colorire all'acquarella* (Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140) e con il *Trattato dei colori* o *Trattato della miniatura* (V, L, Y).

*Colorire all'acquarella*²¹

Quello che appare oggi come un breve componimento in disordine è contenuto unico del manoscritto di Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140. Contrariamente a quanto risulta dalla scheda di biblioteca, il manoscritto proviene da Camaldoli e non da Vallombrosa. Il titolo è ora dedotto da una delle rubriche principali di quanto sopravvive dell'opera: il testo si presenta, infatti, in grave disordine di *consecutio*, per sfalsamento di fogli del manoscritto, ed è mutilo, come già si intuisce dalla fascicolazione e si evince dalla attuale progressione delle sequenze testuali, in un caso addirittura interrotte a fine pagina.

Il componimento, allo stato attuale, contiene circa quaranta prescrizioni per colori realizzate, in bella grafia con capilettera in rosso, al disotto di due miniature ritagliate e incollate, appaiate, nella parte superiore dello specchio di scrittura di ciascuna pagina.

A un'analisi paleografica, nuovamente, il manoscritto è realizzazione totalmente autografa di Ercole Ramazzani, eseguita tra il 1556, data che compare in una delle miniature ritagliate, e il 1598, anno della morte del pittore. Tuttavia, anche in questo caso, l'opera è da considerarsi copia o idiografo di Gherardo Cibo poiché presenta numerose, e complessivamente quasi totali, concordanze testuali con *Ricordi per belli colori* (Città del

¹⁹ Il testo è reperibile (con alcuni refusi e imprecisioni e con omissione di una intera prescrizione) in HERMENS 2002.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *COLORIRE AD ACQUARELLA* 2013, con una breve introduzione di Romina Salvadori.

Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1280); *Modo di colorire e far paesi* (Cremona, Biblioteca Statale, Ms. 156); *Trattato dei colori o Trattato della miniatura* (V, L, Y). In ragione del luogo di provenienza sembra possibile ipotizzare che l'opera potesse essere indirizzata a fra Alberto fiorentino da Camaldoli, un corrispondente di Gherardo Cibo, che riceve da lui una prescrizione relativa a un accorgimento per evitare che i colori all'acqua trapassino i fogli di carta, macchiandone il verso.

Dal punto di vista dei contenuti, *Colorire all'acquarella* è una straordinaria testimonianza, e in assoluto, la più antica a noi nota, dell'omonima tecnica pittorica odierna. Vi sono infatti compiutamente descritte sia le procedure di approntamento dei colori, sia le loro modalità di conservazione, ma soprattutto vengono delineati i fondamenti teorici e pratici di questa tecnica. I pigmenti o i coloranti impiegati «deono essere sottilissimi et impalpabili»²² e «si macinano et si distemperano tutti con acqua di gomma»²³. Si possono conservare «ne' scodellini di terra vitriati o in ampollette di vetro» e, opportunamente sigillati con cera gialla e cartapecora, «si possono portare per viaggio comodissimamente»²⁴.

Se il termine *acquarella*, già presente in Cennino Cennini²⁵ e in alcuni scrittori del Cinquecento²⁶, stava a indicare semplicemente una tinta o l'inchiostro diluito, in *Colorire all'acquarella* troviamo la prima teorizzazione di una specifica tecnica pittorica che queste acquerelle utilizza coralmemente e sistematicamente per realizzazioni in cui si prevede che il massimo lume della pittura sia esclusivamente quello del bianco del foglio di carta: «Color più scuro le servirà per ombra, ovvero il medesimo colore dato più volte nei luoghi dell'ombra, et darne una mano più chiara ove l'ombra è semplice farà la tinta mezzana, et la carta farà il lume»²⁷. La biacca, come ogni altro bianco, è infatti esclusa dall'esecuzione e utilizzata solamente per correggere e attutire eventuali imperfezioni della carta.

Nel breve componimento ora a Firenze compare anche una precisa e interessante prescrizione di Gherardo Cibo circa il modo con cui si procede nella costruzione di questo tipo di pittura:

Quanto a colorire li paesi stampati o disegnati a penna [...] comincerei a dare, per tutto il disegno, dove vanno le ombre, una acquarella chiara fatta di Endico et acqua gommata, bene distemperata. Et ove vanno le ombre più scure, ritoccherei di nuovo, con la medesima acquarella, o facendola più scura secondo l'occasione [...] et non essendo anco scura, al bisogno, gli giungerei un poco di fumo... e questa per toccare, solo in alcuni luoghi più scuri²⁸.

Ecco la costruzione di un'ombreggiatura preliminare monocroma in tono freddo²⁹ (indaco, indaco e nerofumo). Questa farà da base a tutta l'esecuzione seguente, condotta per sovrapposizioni policrome, costituendo così quell'ombreggiatura che sarà destinata a leggersi in trasparenza sotto le velature seguenti, realizzate «con alcuni colori, che più facesse assomigliare ogni parte alle naturali, che fosse possibile»³⁰.

Si varca qui il limite della più semplice e ingenua coloritura di campi con tinte diluite e trasparenti. L'acquarello diviene un modo di procedere selettivo, dalla lettura dei valori chiaroscurali dell'oggetto alla sua componente cromatica. Processo, poi, specularmente ricostruito, sulla carta, nella progressione delle velature: queste avranno una prima definizione

²² Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140, c. 13, riga 11.

²³ Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140, c. 13, riga 16-c. 13v, riga 1.

²⁴ Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140, c. 14, righe 5-11.

²⁵ *GDLI*; più recentemente *IL LIBRO DELL'ARTE DI CENNINO CENNINI* 2019. Si veda anche RICOTTA 2015.

²⁶ Marcantonio Michiel, Cristoforo Sorte, Annibale Caro, Filippo Baldinucci. Cfr. *GDLI e DELL*.

²⁷ Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140, c. 12, riga 7-c. 12v, riga 1.

²⁸ Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140, c. 3, riga 1-c. 3v, riga 14.

²⁹ Cromaticamente fredda perché non sopravvanzi, secondo la ben nota teoria dei colori salienti e rientranti.

³⁰ Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140, c. 3, riga 15, c. 3v, riga 3.

chiaroscurale monocroma a cui solo seguirà quella cromatica. Entrambe egualmente fuse, all'occhio dell'osservatore e nella sovrapposizione, dalla gran trasparenza delle stesure.

*Arcani di pittura*³¹

Il testo inedito di questo componimento è trasmesso nel manoscritto di Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, MMB 528. Si tratta di una copia ottocentesca, effettuata dall'erudito e storico Giuseppe Ronchetti, da altro ignoto manoscritto composito, contenente operette affini e completato nel quinto decennio del Seicento dal medico Giacomo Ascarelli. Oltre al titolo, l'opera, che consta di circa quaranta prescrizioni, presenta l'*explicit*: «Arcani di pittura per miniare con tinte cavate dai fiori naturali di monsù de la Rocca miniatore di sua Altezza di Modena». L'attribuzione dell'opera a Cibo e le questioni aperte dall'*explicit* appena citato meritano una breve, rapida, puntualizzazione. Il manoscritto ora alla Biblioteca Mai di Bergamo porta in prima apertura (c. 1) il titolo centrato *Arcani di pittura*. Alla fine di una esposizione che, come vedremo, presenta straordinaria affinità ad altri scritti di Cibo e presenta rimandi interni che ne assicurano la coerenza e la riconduzione a un unico autore, sempre centrata, si legge la frase «Arcani di pittura per miniare [...] di monsù de la Rocca miniatore di sua Altezza di Modena» (c. 6). Difficilmente possono esistere due opere, contigue nella copia, dal medesimo singolare titolo *Arcani di pittura* di cui una «per miniare» di «monsù de la Rocca». Anche la prima, e più propriamente e in modo assai meglio organizzato della seconda, ha la miniatura quale unico tema. La seconda invece è una breve raccolta informe di prescrizioni. Quello che si legge a fine del componimento non è un titolo ma è, a evidenza, un *explicit* seguito da una anonima 'coda' di prescrizioni addizionate nel corso della tradizione³².

Sed contra, è noto, d'altra parte, che presso la corte estense è attestato un artista francese Jean de La Roque, citato in documenti risalenti agli anni Sessanta del Seicento quale «monsù Giovanni della Rocca miniatore»³³. Tuttavia non possiamo dimenticare che l'antigrafo del nostro manoscritto venne già completato da Giacomo Ascarelli negli anni Quaranta del Seicento, e che una parte del testo degli *Arcani*, come avremo modo di vedere in seguito, fu citata e manipolata da Lomazzo nel 1584. *Arcani di pittura*, quindi, era certamente circolante nella seconda metà del Cinquecento. La dicitura «monsù de la Rocca» è così da interpretarsi, secondo chi scrive, come riferimento al nobile Gherardo e alla sua città d'adozione, Rocca Contrada. È del resto sufficiente leggere direttamente il testo e confrontarlo con gli altri, per convincersene.

Al pari di altre elaborazioni di Gherardo Cibo, l'autore utilizza un linguaggio elevato, con frequente uso del plurale maestatico, e lemmi non comuni nella precettistica tecnica coeva, come *arcani*, *diafani*, o termini botanici scientifici, quali ad esempio *Rubea Tinctorum*, dimostrando peraltro grande attenzione alle varietà dei singoli semplici. Il componimento è ben strutturato e organizzato, al pari degli altri di Gherardo, e presenta palmari affinità di titoli, espressioni e procedimenti rintracciabili anche in altri scritti dell'autore: *acquarelle, colore dell'onda marina, scorze di arbori, color di fragole non mature, color di fragole mature, color di rose secche, color berrettino over francescano* ecc.

L'opera non presenta le strette corrispondenze testuali che tra loro mostrano altre del *corpus* di Cibo, connesse o orientate alla elaborazione del Trattato, e perciò ragionevolmente può essere considerata come un'elaborazione anteriore, giovanile, verosimilmente conseguente ai soggiorni di Gherardo nell'Italia settentrionale³⁴. A sostegno di questa ipotesi stanno i

³¹ Testo attualmente inedito.

³² Sulla problematica delle 'teste' e delle 'code' nella letteratura tecnica per le arti si veda BARONI-TRAVAGLIO 2016.

³³ *LA NATURA MORTA IN EMILIA E IN ROMAGNA* 2000.

³⁴ Il componimento potrebbe risalire ai primi anni Quaranta del Cinquecento quando Gherardo, per quanto ne sappiamo, può essere detto «de la Rocca». In questo caso «Sua Altezza di Modena» sarebbe Ercole II d'Este, quarto duca di Ferrara,

numerosi riferimenti geografici, a Modena *in primis* e ripetutamente a Bologna per approvvigionamento e merceologia di alcuni materiali. Inoltre, vi appaiono alcune tematiche successivamente meglio sviluppate, e ancora alcuni debiti nei confronti delle tradizionali strutture della letteratura tecnica latina medievale.

Il tema del breve trattato è quello che si evince dall'*incipit* del testo: «miniare e colorire carte stampate e figurate», problematica che nella varia trattatistica del Cinquecento ci risulta affrontata esclusivamente da Gherardo Cibo. Dopo aver suggerito alcune prescrizioni preliminari destinate alla preparazione di colle e rinforzo dei supporti, l'autore dichiara il procedimento per ottenere l'acqua di gomma arabica e introduce *Unico secreto per ridurre tutti i colori in acqua per scrivere e per miniar carte senza offuscare la stampa*. L'attenzione è, come si vede, anche qui, già da subito, rivolta alla problematica della coloritura di stampe, e all'acquerello, nella ricerca e definizione di tinte, trasparenti e brillanti, che lascino visibile l'immagine xilografica o calcografica sottostante. Seguono quattro prescrizioni per «acquarelle», rossa, gialla, verde e turchina e una sezione su alcuni «colori misti», ovvero tinte composte, tra cui quella «dell'onda marina», titolo che ancora è un *unicum* ricorrente in tutta la produzione di Cibo.

Ai pigmenti e alle loro caratteristiche («con corpo» o «senza corpo») viene dedicato un lungo capitolo che di fatto ancora ricalca, anche se in modo non rigidamente meccanico, la struttura letteraria delle *tabulae* medievali dedicate alle triadi di colore³⁵: *Colore X si schiarisce (illumina) con Y si scurisce (adombra) con Z*.

Il testo si conclude con *Avvertimenti circa certi colori particolari* e *Altri secreti*, due sezioni che procedono senza particolari criteri d'ordine a raccogliere prescrizioni dedicate principalmente alla preparazione di pigmenti e tinte di mescolanza. Questa parte dell'opera, seppure meno sistematica e ordinata, appare tuttavia coerente alla precedente in considerazione di alcuni rimandi interni alle prescrizioni, che rinviano a corrispettivi capitoli della prima parte³⁶.

La fortuna di questi materiali letterari più giovanili di Gherardo Cibo, in ambito tecnico, è ancora da approfondire; comunque non dovette essere di molto inferiore a quella del successivo Trattato. La circolazione e l'apprezzamento ne sono documentati dalle vicende dei due nuovi testi che si propone di aggiungere al *corpus* delle opere tecniche di Cibo, e che vengono presentati qui di seguito.

*Altri modi per comporre colori con corpo per la miniatura*³⁷

Un non breve capitolo di *Arcani di pittura* (cc. 4v-5) intitolato *Altri modi per comporre colori con corpo per la miniatura* si trova anche in un manoscritto oggi a Padova, Biblioteca Universitaria 992 (cc. 20-24), come pure, leggermente rimaneggiato in funzione dell'applicazione con legante oleoso, nientemeno che nel *Trattato dell'arte de la pittura* di Lomazzo di cui costituisce

Modena e Reggio dal 1534 al 1559. La presenza di Cibo alla corte estense ancora una volta si mostra in sintonia con il 'sentire religioso' di Gherardo, da considerarsi, perlomeno, come un simpatizzante della Riforma Cattolica. Nella corte estense infatti gravitavano, attorno a Renata di Francia, figlia del re Luigi XII e moglie di Ercole II, una serie diversificata di figure e profili intellettuali e spirituali che fecero in modo che si formasse a corte un vero e proprio gruppo di Riforma Protestante, di marcata inclinazione calvinista.

³⁵ Il più diffuso testo medievale di tecnica della miniatura, capostipite e modello del genere, è il *De coloribus et mixtionibus*, forte di oltre una sessantina di testimoni. Questo componimento diede luogo a una serie di imitazioni o adeguamenti in latino e a diversi volgarizzamenti in lingue romanze e germaniche. La sua fortuna durò in questo modo fino alle soglie dell'epoca moderna. Recente uno studio sulla genesi, tradizione e fortuna del componimento con edizione critica del testo in TRAVAGLIO–BOREA D'OLMO 2021.

³⁶ A c. 4, righe 32-33: «Color violaceo senza corpo. Si tinge la parte che si vuol far violacea con la nostra acqua verde» che rimanda ad altra prescrizione precedente sull'acquarella verde. A c. 5v, righe 22-23: «Violado bellissimo. Si fa con calce viva e acqua dell'ottavo capitolo mesedando bene» dove ci si riferisce alla ottava prescrizione del testo.

³⁷ Testo in *ORIGINAL TREATISES* 1849, II, pp. 649-659.

due interi capitoli (lib. 3, cap. IV. *Quali siano le materie, nelle quali si trovano i colori*; cap. VII. *Quali colori e meschie facciano l'un colore con l'altro*)³⁸.

La manipolazione del testo, da parte di Lomazzo appare evidente nel confronto con le altre due testimonianze manoscritte, sia da un punto di vista filologico che tecnico³⁹. Da una attenta osservazione dei rapporti tra *Arcani di pittura* e il testo di Padova, poi, ci si può agevolmente rendere conto che quest'ultimo costituì la fonte più strutturata da cui Gherardo riprese il capitolo *Altri modi...* di *Arcani*. Tutta la prima parte del testo del manoscritto di Padova è infatti coerente e organica, perfettamente organizzata e omogenea anche dal punto di vista del lessico tecnico e quindi, a evidenza, opera di un unico autore. *Arcani* invece introduce il prelievo testuale presentandolo già nel titolo quale un'opzione alternativa, fatto che, implicitamente, segnala l'integrazione di un testo antecedente alla conduzione generale della trattazione corrente.

Conosciamo le modalità di lavoro di Gherardo Cibo da quanto sopravvive dei materiali confluenti al Trattato. Abbiamo così tracce consistenti delle sue continue rielaborazioni del testo, del riuso di materiali letterari di propria stesura in nuove presentazioni e trattazioni. È quindi d'obbligo cercare di valutare se almeno parte delle prescrizioni sedimentate nel testo di Padova siano opera di Gherardo stesso o, invece, di altro ignoto autore⁴⁰. In *Arcani*, cioè, Gherardo Cibo, per la realizzazione di *Altri modi...*, trasse il lungo capitolo da una fonte autorevole da lui non segnalata, oppure riutilizzò e adattò materiali propri, precedentemente elaborati, appartenenti o confluenti a quanto testimonia anche il manoscritto di Padova? È subito da rilevare, da una parte, come Gherardo Cibo, con attitudine scientifica, citi sempre le proprie fonti, anche minime, qualora incorporate in un proprio testo. Questo a partire dagli estratti dei Diari, cioè dalle prime sedimentazioni dei materiali letterari appuntati, fino alle più compiute elaborazioni, quali il Trattato. D'altro canto, la citazione manipolata di Lomazzo, oltre a confermare la cronologia del nostro testo a data anteriore al 1584, fa supporre una qualche autorevolezza riconosciuta, da parte del pittore milanese, alla fonte utilizzata. Autorevolezza che ben si attaglia al profilo di un autore quale Gherardo Cibo.

Infatti, benché forse non pienamente apprezzabile nel presumibile dettato originale di Gherardo e magari trasmesso con alcune modeste adulterazioni, dovute a una patina linguistica tipica dell'area occidentale del Nord Italia⁴¹, il testo iniziale del manoscritto oggi alla Biblioteca Universitaria di Padova mostra straordinaria coerenza alla produzione dell'arcevescovo. Fin dal titolo iniziale, *De' colori in generale e di quali materie si componghino*, la narrazione e il lessico sono quelli caratteristici e specifici di Gherardo. I titoli dei capitoli seguenti ricalcano fedelmente quelli che costellano le opere di Cibo: *Color di fragole mature/mal mature*; *Color di fumo*; *Color delle cime de' monti*; *Color di sassi*; *Legni e scorze d'alberi*; *Colore verde per paesi lontani*; *Color di fiamma e di splendori*; *Color di naranzo*; *Color di fragole mature*; *Color di verdi pianure...* ecc.

³⁸ LOMAZZO 1584. La relazione fra il trattato di Lomazzo e il manoscritto di Padova venne già notata da Merrifield così come la datazione della parte più antica del testo che la studiosa ritenne «may have been written during the latter part of the sixteenth century» (*ORIGINAL TREATISES* 1849, II, p. 643). Chi scrive ha consultato le riproduzioni del manoscritto approfondendo anche l'analisi codicologica. Tuttavia, faremo qui riferimento alla diffusa, e più volte ristampata, edizione della studiosa britannica per facilitare l'accesso al testo e la consultazione da parte dei lettori.

³⁹ La tavolozza di riferimento, per Lomazzo da stemperare a olio, è invece una tavolozza per la pittura all'acqua con pigmenti bianchi a base di carbonato di calcio inadatti e pressoché inutili nelle esecuzioni con leganti oleosi. Non vi sono dubbi, perciò, circa il contesto generatore della lista di pigmenti menzionati e la precedenza del testo portato dai due manoscritti rispetto alla manipolazione e all'adattamento operato da Lomazzo. In proposito BARONI 2013, p. 249.

⁴⁰ Si tratta della prima parte del manoscritto da p. 649, alle parole «*De' colori in generale e di quali materie si componghino*», almeno fino a p. 659 dell'edizione *ORIGINAL TREATISES* 1849, II, alle parole «...*si ombreggiano con terra d'ombra*».

⁴¹ Ad esempio *gialdo* per giallo, ricorrente in tutta l'opera attribuibile a Cibo. Cfr. PONZA 1847, pp. 302, 303.

*Nuovo modo di ridurre ogni sorte di colore in acquarella*⁴²

Il titolo, non originale, è dedotto da quello di una raccolta postuma in cui appaiono, spesso interpolate, e anche alterate nella *consecutio*, alcune prescrizioni che presentano dipendenza o derivano da presumibili scritti giovanili di Cibo, quali quelli appena descritti. Peraltro, la rubrica che lo porta svolge tematiche tipicamente sviluppate da Gherardo mostrando un titolo che pure occhieggia a *Unico secreto per ridurre tutti i colori in acqua* di *Arcani di pittura*.

La raccolta è trasmessa in una sezione del testimone manoscritto Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, Galleria B 9 9 (1) alle cc. 50v-55⁴³.

Come è noto, la trattatistica tecnica delle arti nel tardo Medioevo e nella prima epoca moderna sconta tali problematiche di «tradizione attiva e caratterizzante» che conducono spesso, come in questo caso, a profonde alterazioni del testo⁴⁴. Un raccoglitore di prescrizioni che si sigla E.G.B.D.P.G. raccolse e armonizzò, tra la fine del XVII secolo e i principi del seguente, prescrizioni dedotte da più fonti di cui una, a evidenza, riconducibile alla produzione di Cibo. Si trattava molto probabilmente di un cartografo o, meglio, di un costruttore di globi, con spiccati interessi, quindi, in direzione dell'acquerellatura di stampe, vernici, tintura del legno.

Da quanto si riesce a dedurre, anche quest'opera di Cibo seguiva, grossomodo, la collaudata impostazione di *Arcani*, di cui pure le prescrizioni sembrano ricalcare fedelmente il *cliché*, spesso con sovrapposibilità di brevi porzioni di testo. Si evidenziano inoltre i caratteristici *marker* delle scritture di Cibo *Color d'onda di mare*, *Color naranzetto* ecc.

Questa sopravvivenza, al momento ancora da studiare approfonditamente, pare per ora consentire solo il valore testimoniale della diffusione *underground* della varia precettistica dell'arceviese. Se la derivazione da scritti di Gherardo appare evidente a chi bene conosce questa produzione letteraria, tuttavia, nel caso specifico, ne appare assai difficoltoso stabilire con certezza l'effettivo grado di schietta autorialità e fedeltà al dettato originale.

Pare assodato, comunque, che sul genere di *Arcani di pittura* Cibo abbia realizzato anche altre operette tecniche assai simili, verosimilmente sempre indirizzate a corrispondenti e conoscenti o amici, mostrando le medesime attitudini al lavoro *in progress* e alla diffusione mirata delle proprie elaborazioni, con una modalità che riscontriamo successivamente anche in alcune delle varie testimonianze connesse al *Trattato della miniatura*.

Interpretazione e valutazione storica degli scritti di Cibo

Per quanto riguarda le testimonianze a oggi note di scritti tecnici della pittura riferibili a Gherardo Cibo, oggetto di questo studio, comunque, sarà sempre necessario tenere ben conto di alcuni elementi caratterizzanti il singolo testo in esame. Ciò secondo alcune preliminari linee di valutazione:

- 1) Differente scopo e finalizzazione: Una cosa sono gli stralci tratti da diari o carte di lavoro, quali ad esempio *Modi di colorire e far paesi*, conservato in unica copia presso la

⁴² Testo attualmente inedito. Si ringraziano qui il personale dell'ufficio Copie e riproduzioni della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo e la dottoressa Marta Gamba, Fondi antichi-Sezione manoscritti, della stessa istituzione bergamasca per la sollecitudine prestata e per la particolare ricerca relativa a una numerazione di fogli incongruente, finalizzata alla corretta riproduzione del testo.

⁴³ Indice delle rubriche; tra parentesi le prescrizioni sicuramente spurie: c. 50v *Secreti diversi in materia de' colori*; c. 51 *Colori minerali*; *Colori vegetabili*; c. 51v *Cose diverse. Per miniare deve essere gomma disciolta...*; (c. 52 *Materie da vernice*; c. 52v *Caratteri de' pesi e numeri*; *Numeri*); c. 53 *Color rosso in aqua*; *Color paonazzo*; c. 53v *Color giallo in aqua*; *Color d'onda di mare*; c. 54 *Color verde*; *Color turchino*; c. 54v *Color naranzetto*; *Inchiostro*; c. 55 *Per dar la colla alle carte da miniare*; c. 55v *Per far aqua di gomma*.

⁴⁴ Appare evidente qualche sfalsamento della *consecutio* originaria del testo, così come pure un probabile disordine nei fogli del relativo fascicolo dello stesso zibaldone, che mostra le ricette da ritenersi spurie rispetto al testo di Cibo, tutte incluse in una carta, la 52r-v.

Biblioteca Governativa di Cremona, forse neppure ordinato da Cibo, o magari realizzato postumo, prima della dispersione definitiva delle sue carte; altra, la realizzazione di brevi istruzioni o scritti di natura manualistica come *Colorire all'acquarella*, indirizzati a un singolo destinatario o comunque a un pubblico ristretto; altra cosa ancora sono le elaborazioni trattatistiche quali il *Trattato dei colori* o *Trattato della miniatura*, finalizzate a una maggior diffusione e, infatti, ancor oggi conservate in più testimoni.

- 2) Differente livello di elaborazione delle prescrizioni: Strettamente correlati a questo *work in progress* di Gherardo Cibo appaiono i diversi livelli di elaborazione dei testi delle prescrizioni. Queste testimonianze, passibili di sinossi comparativa, possono essere considerate a tutti gli effetti varianti di autore. Devono essere quindi studiate diacronicamente per cogliere quegli elementi sottoposti a eliminazione, revisione, integrazione che l'autore ritenne utili ai fini dell'adeguamento di un primo testo base al livello di uscita previsto. Cioè, alla funzione cui erano in quel caso particolare destinati.
- 3) Differente cronologia: Pare possibile individuare, tra le opere tecniche riconducibili a Gherardo, una generale linea di discriminazione tra una produzione che potremmo definire giovanile e una fase più matura, essenzialmente culminante nella redazione del *Trattato della miniatura*. Alla prima fase apparterebbero *Avanzi di pittura*, testo che presenta stretti legami e affinità con *Altri modi per comporre colori con corpo per la miniatura* e *Nuovo modo di ridurre ogni sorte di colore in acquarella*. Alla seconda: *Modo di colorire e far paesi*, *Colorire all'acquarella*, *Ricordi di belli colori* e, ovviamente, il *Trattato dei colori* o meglio *Trattato della miniatura*.

Dalla complessiva analisi dei diversi materiali letterari, singolarmente contestualizzati, possiamo quindi considerare Gherardo Cibo, oltre che come artista, disegnatore e pittore, come uno dei più prolifici trattatisti d'arte del Cinquecento italiano. Al vasto *corpus* di disegni e opere pittoriche di questo autore, negli ultimi decenni individuato, fa infatti da base ed esito tecnico e teorico l'ampia serie di scritti, che, per estensione, relazioni interne e sviluppo, appaiono uno dei maggiori raggruppamenti di trattatistica tecnica dell'arte nel Cinquecento.

L'attività del Cibo appare profondamente radicata nel tessuto culturale a lui coevo, con corrispondenti e relazioni di primo piano sia a livello di committenza, che negli ambienti delle nascenti scienze, sia in ambito artistico e letterario, che più generalmente culturale. Quello che qui si presenta come *corpus* di scritti tecnici per le arti è probabilmente solo la punta di un iceberg, di cui la parte ancora sommersa è ben maggiore rispetto a quella emersa.

Lessico dei colori e pigmenti negli scritti di Cibo

Nel complesso degli scritti di Gherardo Cibo a oggi ci troviamo innanzi a un *corpus* di oltre cinquecento prescrizioni per la maggior parte ancora credibilmente nel dettato e nella patina linguistica originale dell'autore. Il lessico è, come abbiamo appena visto, quello di un nobile, artista e scienziato, in corrispondenza con i maggiori studiosi di scienze naturali del proprio tempo. Gherardo è corrispondente di Aldovrandi, di Mattioli, e si muove tra personaggi altolocati e relative corti: i Varano, i Della Rovere, i Farnese, i Vigerio, gli Este. Scorta il padre e poi il cardinal Farnese in ambasciata presso l'imperatore; frequenta letterati, alti prelati ed è membro di un'accademia. Un'osservazione specialistica delle terminologie utilizzate nella definizione dei colori risulterà sicuramente rilevante e utile sul piano lessicografico e nello studio della lingua italiana del Cinquecento.

Per quanto qui è necessario segnalare, riguardo all'ambito del colore, in una sommaria e introduttiva ricognizione generale, nel caso di chi scrive, non specialistica, si evidenzia come Gherardo Cibo utilizzi sempre in modo assolutamente specifico i numerosi termini che identificano i singoli pigmenti, senza estensioni ad altro. Separa cioè correttamente il pigmento dalla definizione linguistica e teorica del colore osservato.

Negli scritti giovanili o preliminari al *Trattato dei colori*, Cibo impiega talvolta termini generali, identificabili con una tinta, a indicare principalmente colori composti, per esempio: *berrettino ovvero francescano, tanè, gamellino (camillino?⁴⁵), biadetto, morello* ecc.

Più raramente impiega aggettivazioni come, per esempio: *pagliesco, rossigno, leonato*...

Nomi astratti di colori appaiono saltuariamente nella fase più matura di questo autore e solo per indicare:

- a) le acquarelle: *rossa, gialla, verde, turchina*;
- b) categorie generali di semplici tinte affini: *verdi*.

Invece nel *Trattato dei colori* Cibo utilizza sistematicamente e con frequenza assoluta il riferimento diretto all'oggetto che mostra il colore:

Colore di... fragole mature/non mature, onda marina, acqua bassa, aere nubiloso, foglie dell'elleboro, marubbio, salvia, splendore, carni di giovane donna/putto/morto/uomo, scorze d'arbori, muraglie, radiconi, scogli, sassi, rose secche, viole, etc.

riferendosi con massima precisione a elementi naturali e in specie botanici.

Nel *Trattato della miniatura* i pigmenti descritti appaiono già, prevalentemente, nella forma italiana attuale:

Azzurro Oltramarino, Giallolino, Cinabro, Minio, Bolo armenio, Terra Lemnia, Sangue di Drago, Terra rossa, Ocria, Terra d'Ombra, Terra negra, Sandracca, Bruno d'Inghilterra o Color di sale, Lacca di grana o di Verzino, Giallo di/de' Vasari, Giallo Santo, Biacca, Indico, Tornasole.

Nella nomenclatura dei pigmenti Gherardo distingue correttamente il *giallolino* dal *giallo dei vasari*, di cui porta una delle prime attestazioni, così come per il *giallo santo*, che assume nei suoi scritti il valore di una lacca gialla con base biacca e fissaggio di differenti coloranti vegetali, anche di diversa origine, quali quelli estratti dalla ginestra o dall'arzica.

Gli aspetti tecnici

Dal punto di vista dell'indagine sulla storia delle tecniche dell'arte gli scritti di Gherardo Cibo rappresentano una miniera ancora in gran parte da esplorare. Vi si trovano, peraltro, la prima attestazione in Occidente del procedimento di marmorizzazione della carta, di cui Gherardo lascia anche prove o scarti di realizzazione incollati nel manoscritto di Londra, British Library, Additional Ms. 22332, e una delle prime descrizioni del procedimento di stampa con matrici naturali⁴⁶.

Nell'intero arco degli scritti di Cibo, però, possiamo cogliere gli sviluppi tecnici e teorici che portarono progressivamente alla definizione della moderna pittura ad acquarello. Una tecnica all'acqua con legante esclusivo in gomma arabica che procede nella propria costruzione pittorica dal massimo chiaro agli scuri più intensi. Come anticipato, si tratta di una tecnica pittorica vera e propria: colori in pasta o essiccati in 'capette', pronti all'uso; pennelli morbidi in vaio. Il maggior lume è quello della carta e i colori non prevedono l'uso di pigmenti bianchi che intorbidirebbero e renderebbero sorde e coprenti le tinte. Consigliato l'uso di una

⁴⁵ *Camillino*: «*Misce blacha cum verzino erit color camillinus*» nel manoscritto detto 'Bolognese' (Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 2861, f. 139v, righe 10-11).

⁴⁶ In *Modo di colorire e far paesi*, sotto il titolo *A stampar fronde di tutte le sorte di piante sopra carta* (Cremona, Biblioteca Nazionale, Ms. 156, c. 35, righe 14-35v), si trova la descrizione del procedimento che vede la sua prima attestazione scritta, non per caso, nel Codice Atlantico di Leonardo. Su quest'opera vinciana, si veda la relativa scheda di L. Tongiorgi Tomasi in *LEONARDO DA VINCI* 2015.

preliminare realizzazione monocroma, con toni freddi, destinata alla prima formazione del tessuto complessivo dell'ombreggiatura.

Vale la pena di ricordare che l'uso di tinte diluite (acquarelle/acquerelle) nella coloritura di disegni era cosa già utilizzata da artisti quali, ad esempio, Pisanello e Dürer; di fatto, poi, i coloritori di carte da gioco e xilografie popolari utilizzavano su vasta scala e da qualche decennio analoghe procedure. Ma nella trattatistica di Cibo troviamo la sintesi, la codificazione e la teorizzazione di queste tendenze sparse e inconsapevoli, in un nuovo genere di pittura, specifica, che viene a distinguersi dalla miniatura più tradizionale⁴⁷.

L'esigenza è primariamente quella di far trasparire e valorizzare il disegno, sia questo frutto di stampa xilografica o calcografica, oppure, realizzazione a penna, lapis, stilo di piombo, eseguito quindi dallo stesso esecutore della coloritura. Ciò è favorito, nella definizione della tecnica dell'acquarello descritta da Cibo, anche dagli sviluppi della contemporanea cultura, che considerava il primato del disegno quale fondamento di tutte le arti⁴⁸. Non è un caso che negli stessi anni Vasari nell'edizione delle *Vite* del 1568 ribadisse ed enfatizzasse questa concezione: «Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura»⁴⁹. E neppure che a Firenze, nel 1563, venisse fondata da Cosimo I de' Medici appunto l'Accademia delle Arti del Disegno.

È più che probabile che Cibo considerasse il disegno con fondamenti filosofici meno neoplatonici e assai diversi da quelli di Vasari, ma che circa la primazialità di questa forma di rappresentazione e il valore intrinseco fosse partecipe del proprio tempo e delle elaborazioni che in questo senso, direttamente o indirettamente, gli provenivano, in particolare dall'ambito toscano, resta cosa altrettanto presumibile.

Anche altre riflessioni e acquisizioni della cultura visiva e artistica contemporanea interagiscono con la messa a punto di questa tecnica pittorica. Nei suoi scritti vediamo Gherardo Cibo molto attento alla particolare resa cromatica degli oggetti specificamente percepiti in lontananza. Alla base di queste prescrizioni soggiace la convinzione che le immagini naturali che si percepiscono attraverso l'occhio subiscano l'influenza, siano in qualche modo partecipi, dell'aria interposta, dei vapori, dell'umidità delle brume e della luce stessa. Queste presenze sono quindi in grado di caratterizzare, connotare, la stessa distanza degli oggetti percepiti e rappresentati dal punto di vista dell'osservatore. Un oggetto collocato in lontananza avrà perciò tonalità diversa e contorni meno percepibili e definiti rispetto al medesimo oggetto posto in primo piano. Come tutti sappiamo, si tratta, in queste osservazioni, di prospettiva aerea. Per rappresentare pittoricamente questi effetti della visione è necessaria, però, una tecnica che consenta che ciò che viene rappresentato sia suscettibile di un contorno sfumato, dove l'intensità del colore possa essere graduata per velature trasparenti e progressive: l'acquarello, appunto.

Gherardo Cibo e il Libro di pittura tratto da Leonardo da Vinci

In molti luoghi della trattatistica di Cibo traspare la conoscenza diretta di nozioni e addirittura titoli di capitoli del *Libro di pittura* di Leonardo da Vinci. Di fatto, le tematiche affrontate da

⁴⁷ Una recente sintesi dedicata appunto alla nascita della tecnica all'acquarello e, in questa, al ruolo di Gherardo Cibo è in BARONI 2021a.

⁴⁸ Ne sono prova le numerose dichiarazioni e principi espressi negli scritti d'arte a partire da Cennino Cennini nel suo *Libro dell'arte* quando scrive «El fondamento dell'arte, e di tutti questi lavorii di mano, il principio, è il disegno e il colorire» fino a Leonardo, per il quale il disegno era una forma di conoscenza, vera e propria, del mondo e della natura (Cennino Cennini, *Libro dell'arte*, cap. IV).

⁴⁹ Giorgio Vasari, *Introduzione alle tre arti del disegno. Pittura*. cap. XV. *Teoriche*.

Cibo in alcuni capitoli di *Modo di colorire e far paesi*, di *Colorire all'acquarella* e del *Trattato della miniatura* presentano una singolarissima corrispondenza testuale con il *Libro di pittura*. Gli stessi appunti personali che intersecano i numerosi disegni e schizzi di Cibo mostrano una certa analogia con le metodiche di elaborazione di esperienze e testi vinciane. Lo stesso vale per l'uso della relazione testo-figura che Leonardo andò disseminando in appunti e opere manoscritte per quasi l'intero arco della propria esistenza, registrando assieme a disegni e schizzi non solo pensieri ma anche curiosità e accadimenti personali.

Non è necessario qui riprendere per esteso le vicende del *Libro di pittura* di Leonardo che, come si sa, venne estratto, ordinato e redatto da carte del maestro⁵⁰, a cura di Francesco Melzi, che ereditò gli scritti vinciani nel 1519. «Derivò dal suo impegno il codice della B.A.V., Urbinate. lat., 1270 intitolato *Libro di pittura*, sul quale compare due volte, alle carte 78v e 79, il nome “*Meltius*”»⁵¹. L'opera doveva essere già circolante negli anni Quaranta del Cinquecento⁵².

Vecce⁵³ ha avanzato l'ipotesi persuasiva che il Melzi potesse aver completato il lavoro intorno al 1540, sulla base di considerazioni di natura storico-linguistica e di dati relativi al tipo di carta utilizzata, ma anche in ragione del fatto che il quinto decennio del Cinquecento fu caratterizzato, com'è noto, da un vivace dibattito teorico sull'arte e da una vera fioritura di scritti sulla pittura, vale a dire da un clima culturale senz'altro in grado di sollecitare il vecchio allievo a concretizzare la redazione del «trattato» vinciano⁵⁴.

Il *Libro di pittura* approntato da Melzi, verosimilmente per essere dato alle stampe, però, non venne immediatamente pubblicato e nel corso del Cinquecento circolò solo attraverso copie manoscritte incomplete. Tutte queste discendono, appunto, dall'odierno Codice Latino Urbinate 1270 della Biblioteca Vaticana, che ne fu l'apografo o capostipite della tradizione. Un codice identificabile con l'attuale manoscritto appare documentato, per la prima volta, nel 1626, conservato a Casteldurante nella biblioteca di Francesco Maria II della Rovere, ultimo duca di Urbino. Codice Urbinate, appunto, e cioè proveniente dalla raccolta dei duchi di Urbino. Stanti così le cose, è verosimile supporre che, perlomeno, Cibo abbia potuto facilmente accedere e consultare il testo in questione nella biblioteca dei Della Rovere.

Forse però si possono considerare anche altri elementi e prendere in considerazione la possibilità che il *Libro di pittura* di Leonardo e altri cimeli leonardeschi fossero stati già acquisiti dai Della Rovere, attraverso le proiezioni di visibilità nel collezionismo d'arte⁵⁵ di Francesco Maria I, autorevolmente presente in pianura padana proprio al confine tra Serenissima e Ducato di Milano. Marco Gilio, autore dell'elogio funebre del nostro Cibo⁵⁶, riporta che, dopo il sacco di Roma, Gherardo, ancora adolescente, fu, al seguito di Francesco Maria I della Rovere, capitano generale delle milizie della Chiesa, partecipando alle operazioni militari in pianura padana e poi, sempre con lui, per l'incoronazione di Carlo V nel 1529, a Bologna, città

⁵⁰ Al termine del manoscritto Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate 1270 (cc. 330v-331) è presente un elenco di poco meno di una ventina di codici di Leonardo utilizzati nella redazione del testo; solo una metà di questi è stata identificata tra le sopravvissute carte, opera autografa del maestro. Dell'elenco sono stati infatti identificati i manoscritti oggi contrassegnati come A (in parte mutilo), C, E, G, I, M, Trivulziano 2162 e Madrid II; a questi si aggiunge il foglio 12604 della collezione di Windsor.

⁵¹ SORCE 2009.

⁵² Un manoscritto del genere, anche se non è certo probabile che possa corrispondere al medesimo testo del manoscritto Urbinate, è testimoniato come acquisito da Benvenuto Cellini, nel 1542: «era un libro scritto in penna, copiato da uno del gran Lionardo da Vinci» (CELLINI/SCARPELLINI 1967, p. 569).

⁵³ VECCE 1995; e più in generale sulla problematica degli scritti di Leonardo VECCE 1998.

⁵⁴ SORCE 2009. Cfr. poi VECCE 1993.

⁵⁵ È nota l'attenzione alla visibilità del proprio profilo, perseguita da Francesco Maria I attraverso la protezione delle arti, il collezionismo e committenze prestigiose come ad esempio quella a Tiziano, per due ritratti, il proprio e quello della moglie, Eleonora Gonzaga.

⁵⁶ GILIO 1762.

dove poi Gherardo si fermò probabilmente fino al 1532⁵⁷. Nella campagna militare appena accennata, il campo base, e maggiore attendamento delle operazioni, era posto presso Rivolta d'Adda, a solo una decina di chilometri da Vaprio, dove aveva residenza Melzi e dove erano conservate le carte leonardesche. A quell'ora Gherardo, benché relativamente giovane, doveva essere già assai abile nel disegno e aver forse già realizzato la copia della testa di un cavallo, da un originale di Leonardo, ora alla Biblioteca Passionei di Fossombrone⁵⁸. Nella sottoscrizione del disegno in questione, autografa di Gherardo, si dichiara quest'opera, infatti, realizzata a Pesaro nel 1527⁵⁹. È utile notare, in proposito, come Carlo Pedretti, senza sapere che la *Testa di cavallo* di Fossombrone fosse in realtà un disegno di Gherardo Cibo, segnali una stretta somiglianza tra la nota autografa posta su questo foglio e quella della cosiddetta «manus III» che si trova, intermittente, in brevi chiosature, correzioni e note al *Libro di pittura*, Ms. Latino Urbinate 1270.

⁵⁷ DE FERRARI 1981.

⁵⁸ Già adolescente Gherardo realizzò la nota *Testa di cavallo*, ora a Fossombrone, che disegnò nel 1527, replicata nel verso del foglio qualche decennio dopo, prendendo a modello, con tutta probabilità, un disegno vinciano ora nella collezione di Windsor, di cui presenta il medesimo sganasciamento della mandibola, oppure studi di proporzioni che oggi si trovano nel cosiddetto manoscritto A conservato alla Biblioteca dell'Institut de France di Parigi. Altra ipotesi propone invece la copia da un frammento di cartone, perduto, della Battaglia di Anghiari di cui restano tracce in alcune repliche di allievi del Vinci. Indipendentemente da ciò, resta comunque da chiedersi, a Pesaro, chi potesse essere il proprietario del disegno di Leonardo, ivi presente nel 1527, così da essere utilizzato quale antigrafo da Cibo, pure considerando il fatto che Francesco Maria I era il duca anche di quella città già dal 1519 e aveva proprio in quegli anni familiarità con il giovane Gherardo che allora era al suo servizio.

⁵⁹ Il disegno oggi conservato nella Biblioteca Civica Passionei a Fossombrone (già Disegni, vol. 4, c. 57) reca a sinistra in basso la scritta «*lionardo vinci*» e, sempre in calce a destra, «*qu(ando) che io ero de 14 in 15 anni feci questa testa e fu in pesaro che fu del 26 o 27*».

BIBLIOGRAFIA

Banche dati e dizionari

DELI

Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, di M. Cortelazzo, P. Zolli (Bologna 1979-1988), seconda edizione in volume unico, a cura di M. Cortelazzo, M.A. Cortelazzo, Bologna 1999.

GDLI

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

PONZA 1847

M. PONZA, *Vocabolario piemontese-italiano e italiano-piemontese* [...], Torino 1847 (quarta edizione).

Studi

ALBUM AMICORUM 2013

Album amicorum. *Gli amici, i parenti e corrispondenti*, a cura di L. Tribellini, in *GHERARDO CIBO* 2013, pp. 311-336.

BARONI 2013

S. BARONI, *La trattatistica tecnica di Gherardo Cibo*, in *GHERARDO CIBO* 2013, pp. 246-263.

BARONI 2021a

S. BARONI, *Acquerello*, in *TECNICHE DELL'ARTE* 2021, I, pp. 285-301.

BARONI 2021b

S. BARONI, *Tecniche di decorazione della carta*, in *TECNICHE DELL'ARTE* 2021, II, pp. 495-524.

BARONI–TRAVAGLIO 2016

S. BARONI, P. TRAVAGLIO, *Considerazioni e proposte per una metodologia di analisi dei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato. Note per una lettura e interpretazione*, «Studi di Memofonte», 16, 2016, pp. 25-83.

BONIZZONI–MARIANI 2013

V. BONIZZONI, M. MARIANI, *Il Trattato della Miniatura*, in *GHERARDO CIBO* 2013, pp. 299-308.

BUZZEGOLI–CARDAROPOLI ET ALII 2000

E. BUZZEGOLI, R. CARDAROPOLI ET ALII, *Valerio Mariani da Pesaro, il trattato 'Della miniatura', primi raffronti con le analisi e le opere*, «OPD Restauro», 12, 2000, pp. 205-206, 248-256.

CAESALPINO 1602

A. CAESALPINO, *De metallicis libri tres*, Norimberga 1602 (seconda edizione).

CELANI 1902

E. CELANI, *Sopra un Erbario di Gherardo Cibo conservato nella R. Biblioteca Angelica di Roma*, «Malpighia», XVI, 1902, pp. 181-226.

CELANI–PENZIG 1907

E. CELANI, O. PENZIG, *Ancora sugli Erbarii conservati nella Biblioteca Angelica. Risposta al Dott. E. Chiovenda*, «Malpighia», XXI, 1907, pp. 153-174.

CELLINI/SCARPELLINI 1967

B. CELLINI, *La vita. I trattati. I discorsi*, introduzione e note di P. SCARPELLINI, Roma 1967.

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.

COLORIRE AD ACQUARELLA 2013

Colorire ad acquarella, a cura di R. Salvadori, in *GHERARDO CIBO* 2013, pp. 293-297.

DE FERRARI 1981

A. DE FERRARI, *Cibo Gherardo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Roma 1981 (https://www.treccani.it/enciclopedia/gherardo-cibo_%28Dizionario-Biografico%29/).

DICK 2003

J. DICK, *Scientific Analysis of Historical Paint and the Implications for Art History and Art Conservation. The Case Studies of Naples Yellow and Discoloured Smalt*, tesi di Dottorato, Università di Amsterdam, Facoltà di Scienze Naturali, Matematica e Informatica, Amsterdam 2003 (pubblicazione digitale <https://dare.uva.nl/search?identifier=98d80b7d-a63e-450b-a984-611a3d0c0cfe>).

DICK–HERMENS ET ALII 2005

J. DICK, E. HERMENS ET ALII, *Early Production Recipes for Lead Antimoniate Yellow in Italian Art*, «Archaeometry», 3, 2005, pp. 593-607.

DIOSCORIDE DI CIBO E MATTIOLI 2021

Dioscoride di Cibo e Mattioli. Add. Ms. 22332, [a cura di L. Tongiorgi Tomasi, V. Nutton et alii], Barcellona 2021 (facsimile dell'esemplare conservato presso la British Library a Add. Ms. 22332 di P.A. Mattioli, *Discorsi*, a herbal assembled and illustrated by G. Cibo).

DISCORSI SULLE PIANTE E SUGLI ANIMALI 1991

Discorsi sulle piante e sugli animali. Il Dioscoride colorito e miniato da Gherardo Cibo per Francesco Maria II della Rovere Duca d'Urbino, a cura di A. Nesselrath, con i commenti di Pier Andrea Mattioli scelti e annotati da K. Lysy, prefazione di C. Carena, Roma 1991.

GHERARDO CIBO 2013

Gherardo Cibo. Dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo, a cura di G. Mangani, L. Tongiorgi Tomasi, Ancona 2013.

GHERARDO CIBO ALLAS "ULISSE SEVERINO DA CINGOLI" 1989

Gherardo Cibo alias "Ulisse Severino da Cingoli". Disegni e opere da collezioni italiane, catalogo della mostra, a cura di A. Nesselrath, Firenze 1989.

GILIO 1762

M. GILIO, *Oratio habita Rocchae in funere perillustris Gherardi Cybo [...]*, in P.L. Galletti, *Memorie per servire alla storia della vita del cardinale Domenico Passionei [...]*, Roma 1762, pp. 79-83.

HERMENS 1990-1991(1993)

E. HERMENS, *Valerio Mariani da Pesaro, a 17th Century Italian Miniaturist and His Treatise, «Miniatura»*, III-IV, 1990-1991(1993), pp. 93-102.

HERMENS 1995

E. HERMENS, *A Seventeenth-Century Italian Treatise on Miniature Painting and Its Author(s)*, in *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*, atti del simposio (Leida 26-29 giugno 1995), a cura di A. Wallert, E. Hermens, M. Peek, Lawrence 1995, pp. 48-57 (intero volume disponibile on-line <https://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/0892363223.html>).

HERMENS 2002

E. HERMENS, *Memories of Beautiful Colours. The Mariani Treatise and the Practise of Miniature Painting, Landscape Drawing and Botanical Illustration at the Pesaro Court in Early-Seventeenth Century Italy*, tesi di Dottorato, Università di Leida, 2002.

HERMENS 2013

E. HERMENS, *The “Botteghe degli Artisti”: Artistic Enterprise at the della Rovere and Medici Courts in the Late Sixteenth Century*, in *The Renaissance Workshop. The Materials and Techniques of Renaissance Art*, atti del convegno (Londra 10-11 maggio 2012), a cura di D. Saunders, M. Spring, A. Meek, Londra 2013, pp. 105-113.

I DISCORSI DI P.A. MATTIOLI 2015

I discorsi di P.A. Mattioli. L'esemplare dipinto da Gherardo Cibo: eccellenza di arte e scienza del Cinquecento, a cura di D. Contin, L. Tongiorgi Tomasi, I-II, Sansepolcro 2015 (facsimile dell'esemplare conservato presso la Biblioteca Alessandrina a Rari 278 di P.A. Mattioli, *I discorsi [...]*, Venezia 1568).

LA NATURA MORTA IN EMILIA E IN ROMAGNA 2000

La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano 2000.

LEONARDO DA VINCI 2015

Leonardo da Vinci 1452-1519. Il disegno del mondo, catalogo della mostra, a cura di P.C. Marani, M.T. Fiorio, Milano 2015.

LOMAZZO 1584

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

MANDER 2016

M. MANDER, *Rappresentazione del paesaggio in Gherardo Cibo, tra intuizioni leonardesche e fiamminghe e riproducibilità scientifica*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, I. *Costruzione, descrizione, identità storica*, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, atti del VII convegno internazionale di studi (Napoli 27-29 ottobre 2016), Napoli 2016, pp. 963-972 (pubblicazione digitale <http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/catalog/book/97>).

MANDER–TRAVAGLIO–BARONI 2016

M. MANDER, P. TRAVAGLIO, S. BARONI, *Il problema della riproducibilità del colore in Gherardo Cibo*, in *Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari. Vol. XII A*, atti della XII conferenza del colore (Torino 8-9 settembre 2016), a cura di V. Marchiafava, Milano 2016, pp. 393-403.

MANGANI–SANTINI 2015

G. MANGANI, P. SANTINI, *Vita di Gherardo Cibo, straordinario personaggio cinquecentesco, tra arte, natura, scienza, realtà e idealismo*, in *I DISCORSI DI P.A. MATTIOLI* 2015, I, pp. 47-57.

MARIE–JEANSON–SAUTOT 2017

S. MARIE, M. JEANSON, D. SAUTOT, *L'Herbier de Gherardo Cibo*, Vanves 2017.

MELONI TRKULJA 1981

S. MELONI TRKULJA, *I miniatori di Francesco Maria II della Rovere, in 1631-1981. Un omaggio ai Della Rovere. Saggi, schede di opere restaurate*, catalogo della mostra, Urbino 1981, pp. 33-38.

MODI DI COLORIRE E FAR PAESI 2013

Modi di colorire e far paesi, a cura di S. Mascherpa, in *GHERARDO CIBO* 2013, pp. 265-292.

MORSELLI 2014

R. MORSELLI, *In the Service of Francesco Maria II della Rovere in Pesaro and Urbino (1549-1631)*, in *The Court Artist in Seventeenth-Century Italy*, a cura di E. Fumagalli, R. Morselli, Roma 2014, pp. 49-93.

NESSELRATH 1993

A. NESSELRATH, *Das Fossombroner Skizzenbuch*, Londra 1993.

ORIGINAL TREATISES 1849

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, con un'introduzione generale, traduzioni, prefazioni e note di M.P. Merrifield, I-II, Londra 1849.

RICCARDI–BARONI–FORNI 2022

M.P. RICCARDI, S. BARONI, M. FORNI, *Un ignorato pigmento bianco del medioevo latino*, «Medioevo Europeo», 1, 2022, pp. 45-54 (disponibile on-line <https://www.medioevoeuropeo-uniupo.com/index.php/mee/article/view/187>).

RICOTTA 2015

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

RINALDI 2013

S. RINALDI, *Nel laboratorio paesaggistico di Gherardo Cibo. Osservazioni a margine di un catalogo*, in *GHERARDO CIBO* 2013, pp. 107-130.

SECCARONI 1999

C. SECCARONI, *Alcuni pigmenti scarsamente documentati. Ipotesi e osservazioni in margine ad analisi condotte su tre tempera del Correggio*, «Kermes», 34, 1999, pp. 41-59.

SORCE 2009

F. SORCE, *Melzi Francesco*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, Roma 2009 (https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-melzi_%28Dizionario-Biografico%29/).

TASTI/SANTINI 2009

L. TASTI, *Sito ed origine di Rocca Contrada* (Ms. *De situ et origine Rocchae Contratae*, 1636), a cura di P. SANTINI, Roma 2009.

TECNICHE DELL'ARTE 2021

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

TONGIORGI TOMASI 1989a

L. TONGIORGI TOMASI, *Gherardo Cibo: Visions of Landscape and the Botanical Sciences in a Sixteenth-Century Artist*, «Journal of Garden History», 4, 1989, pp. 199-216.

TONGIORGI TOMASI 1989b

L. TONGIORGI TOMASI, *Gherardo Cibo, un "dilettante" del Cinquecento*, «FMR», 70, 1989, pp. 46-64.

TONGIORGI TOMASI 2013

L. TONGIORGI TOMASI, *Gherardo Cibo: un percorso tra arte e scienza*, in *GERARDO CIBO* 2013, pp. 9-44.

TONGIORGI TOMASI 2021

L. TONGIORGI TOMASI, *Plantas, paisajes, colores. La vida, los escritos y las obras de Gherardo Cibo*, in *DIOSCORIDE DI CIBO E MATTIOLI* 2021, pp. 11-66.

TONGIORGI TOMASI 2022

L. TONGIORGI TOMASI, *Il 'Libro d'erbe' di Gherardo Cibo tra arte, natura e scienza*, Pisa 2022.

TRAVAGLIO–BOREA D'OLMO 2021

P. TRAVAGLIO, P. BOREA D'OLMO, *De Coloribus et Mixtionibus: Tradition and Transmission of the Most Widespread Text on Mediaeval Illumination*, «Medioevo Europeo», 1, 2021, pp. 137-189 (disponibile online <https://www.medioevoeuropeo-uniupo.com/index.php/mee/article/view/150>).

VECCE 1993

C. VECCE, *Scritti di Leonardo da Vinci*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, II. *Dal Cinquecento al Settecento*, direzione di A. Asor Rosa, Torino 1993, pp. 95-124.

VECCE 1995

C. VECCE, *Nota al testo*, in *Leonardo da Vinci, Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, I-II, Firenze 1995, I, pp. 83-123.

VECCE 1998

C. VECCE, *Leonardo*, presentazione di C. Pedretti, Roma 1998.

ABSTRACT

Questo contributo passa in rassegna gli straordinari trattati di Gherardo Cibo, tra i più notevoli dell'intero Cinquecento in termini di unità organica, portata e specializzazione del tema. Cibo condivideva un profondo interesse per il colore con altri studiosi di scienze naturali, come Simone Porzio, Gerolamo Cardano, Ulisse Aldrovandi, Gian Vincenzo Pinelli, Ferrante Imperato. Recentemente, una serie di studi nell'ambito della letteratura tecnica artistica riguardanti l'illustrazione naturalistica e la pittura di paesaggio ha individuato la sua vasta produzione di testi. Oltre al *Trattato della miniatura*, la cui paternità è ora riconosciuta a Cibo e non a Valerio Mariani da Pesaro, si dà conto di altre opere sempre di Cibo, sia estratti tecnici dai Diari sia memorandum e note. Due dei trattati più importanti (*Colorire all'aquarella e Modi di colorire e far paesi*) sono stati pubblicati con trascrizioni integrali, mentre per altri (ad esempio *Arcani di pittura* di Monsù della Rocca) il lavoro è ancora in corso. A fronte delle opere connesse alla elaborazione del Trattato, qui se ne presentano tre riconducibili a Cibo e relative a una produzione letteraria anteriore e giovanile, sempre riguardante la tecnica della pittura. Nella trattatistica di Cibo viene precocemente e consapevolmente teorizzata e descritta l'odierna tecnica della pittura ad acquerello, così come si rinviene la più antica testimonianza del processo di marmorizzazione della carta in Europa. Il lavoro tecnico di Cibo mostra il passaggio dalla pratica tradizionale della miniatura alle nuove esigenze del colore, del disegno, delle opere illustrate e delle stampe. In ciò è evidente il debito di Cibo verso i trattati di Leonardo, in particolare con il *Codex Urbinas* 1270 del *Libro di pittura*, di cui deve aver avuto conoscenza precoce.

The essay illustrates Gherardo Cibo's outstanding treatises on technique, which are among the most remarkable of the whole 16th century in terms of organic unity, range and specialization. Cibo shared a deep interest in color with other natural science scholars, such as Simone Porzio, Gerolamo Cardano, Ulisse Aldrovandi, Gian Vincenzo Pinelli, Ferrante Imperato. Recently, a series of studies in the field of technical art literature concerning naturalistic illustration and landscape painting has made it possible to identify his vast production of texts. Besides the *Trattato della miniatura*, whose authorship is now definitely attributed to him and not to Valerio Mariani da Pesaro, further works by Cibo are discussed here: technical excerpts from his Diaries, memoranda and notes. Two of his most important treatises (*Colorire all'aquarella* and *Modi di colorire e far paesi*) have been entirely transcribed and published, while for others (i.e. *Arcani di pittura* by Monsù della Rocca) work is still in progress. In addition to the texts related to the elaboration of the *Trattato*, three other that can be attributed to Cibo are discussed here: they all deal with the technique of painting and can be related to his early activity. In his treatises Cibo precociously and consciously theorized and described the technique of watercolor painting, as it is still in use today. Moreover, here we find the oldest evidence of the paper marbling process in Europe. Cibo's technical work shows the passage from the traditional miniature practice to the new demands of color, drawing, illustrated works and prints. In this, Cibo's debt to Leonardo's treatises is evident, particularly to the *Codex Urbinas* 1270 of *Libro di pittura*, of which he must have had an early knowledge.

**SUR LES COULEURS PRINCIPALES A LA FIN DU MOYEN ÂGE.
PALA STROZZI ET ARMADIO DE FRA ANGELICO**

Introduction

Dans le cadre d'une étude sur l'histoire du lexique des couleurs, il est nécessaire entre autres d'aborder des questions de sémantique¹. Pour savoir par exemple ce que veut dire le mot français *pagonace* (en italien *pagonazzo* ou *paonazzo*) qui semble bien désigner une certaine couleur, il ne suffit pas d'identifier une nuance de couleur parmi d'autres sur un nuancier. Nos nuanciers sont faits d'échantillons homogènes de couleurs fabriqués et mis en ordre selon quelque système moderne, par exemple celui du physicien Wilhelm Ostwald qui au début du XX^e siècle jouissait d'un certain prestige parmi les peintres². L'usage des échantillons homogènes pour servir d'exemple à qui est en train de choisir un pigment pour teindre ses murs semble en effet s'imposer. Comment savoir quelle nuance de rouge nous sommes en train de choisir pour nos murs, si on ne peut pas nous en proposer un échantillon bien homogène? Nous avons l'impression de rencontrer la couleur à l'état pur lorsqu'elle ne comporte plus aucune variation. Nous avons pris l'habitude de croire que le phénomène de la couleur peut être isolé des autres dimensions de l'expérience visuelle, par exemple des formes, de leur spatialité intrinsèque, de leur luminosité etc. Toutes ces habitudes ont leur raison d'être; mais aucune n'est strictement nécessaire ou éternelle. A l'époque que nous allons étudier ici, le terme *couleur* (*color*, *colore* etc.) ne désigne jamais un échantillon homogène, et le terme *pagonace* (*pagonazzo*, *paonazzo*) ne saurait être expliqué en pointant un groupe de nuances sur un nuancier moderne. Pour comprendre correctement l'usage du vocabulaire des couleurs, il importe de reconstruire les catégories qui auront structuré l'expérience des couleurs à l'époque et dans la culture étudiées. Il faut savoir à quel type de référent ces termes peuvent bien renvoyer.

Or, il semble a priori difficile d'accéder à la connaissance de ce référent très particulier qu'est la couleur, et ceci pour la simple raison que la couleur est censée être une donnée qualitative simple, un *quale* comme on dit en philosophie, soit quelque chose qui n'a d'autre définition que l'impression subjective immédiate et qui de ce fait résiste à toute tentative de saisie ou d'analyse conceptuelle³. Dans ce qui suit, nous allons aborder un groupe de phénomènes assez bien circonscrits qui montrent à quel point les questions de sémantique historique sont parfaitement cernables. Tous ces phénomènes sont tirés de la peinture tardomédiévale. En effet, la peinture semble se prêter plus qu'aucun autre domaine de l'industrie humaine à l'étude de l'histoire de la perception chromatique: d'une part, aucune autre pratique humaine n'a laissé des documents mieux conservés du travail avec la couleur; d'autre part, il n'y a guère de pratique humaine plus sophistiquée et qui, par son degré d'élaboration, puisse fournir des informations plus structurées et plus détaillées sur ce domaine.

C'est surtout l'histoire de l'art germanophone qui s'est penchée d'une façon systématique sur les problèmes de la couleur et du *coloris* dans leur dimension historique⁴. Il y

¹ Pour une introduction à la bibliographie et aux problèmes méthodologiques de la recherche spécifiquement sur le vocabulaire des couleurs, voir JONES 2013, pp. 2-26.

² Voir par exemple OSTWALD 1917 et 1904. Wilhelm Ostwald était physicien, mais aussi historien de la physique; il pratiquait lui-même la peinture et communiquait avec des peintres de son temps.

³ L'argument a été rendu populaire par Sydney Shoemaker. Voir mon article HAAS 2017.

⁴ Mentionnons d'abord Wolfgang Schöne avec son ouvrage fondamental *Über das Licht in der Malerei* (SCHÖNE 1954), puis, Ernst Strauss, élève de Wölfflin, et ses *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto* (STRAUSS 1972), tous deux plus ou moins ignorés en France. Renvoyons en plus aux travaux de Kurt Badt, à son élève Rudolf Kuhn, et aux travaux de Lorenz Dittmann et de son école.

a bien une tradition internationale de recherche sur les pigments et les recettes, sur les textes et sur leur rapport aux peintures. Mais en-dehors de la tradition germanophone, il n'y a guère eu de recherches systématiques sur l'histoire des effets picturaux de la couleur, ni sur les procédés selon lesquelles les peintres les auront obtenus à différentes époques, ni sur les façons dont ils auront été perçus par leur public⁵. Il est vrai que la tâche semble difficile, tant semble-t-elle concerner la face 'subjective' de l'expérience esthétique. Or, il faut ignorer plus d'un siècle de recherches en phénoménologie et en psychologie de la perception pour croire que l'expérience 'subjective' échappe à l'investigation scientifique⁶.

Si on veut avancer dans la connaissance de la sémantique historique du vocabulaire des couleurs, il est essentiel de prendre quelque distance par rapport aux préjugés modernes et contemporains sur la nature des couleurs et de leur perception tels qu'ils sont véhiculés, par exemple, dans l'ouvrage classique de Martin Kemp sur les sciences de l'art⁷. Kemp introduit d'abord ses lecteurs dans une terminologie jugée par lui comme *objective* et scientifiquement établie sans questionner ses conditions d'émergence historiques. Pour lui, toute *couleur* comporte trois dimensions qualitatives, la *teinte*, le *ton* et la *valeur*, c'est-à-dire le *chroma* proprement dit (rouge, vert, bleu...), la *saturation* (ou l'*intensité*) de la couleur et le *degré de clarté* (*clair-obscur*). On obtient les différents degrés de saturation en mélangeant une couleur donnée pure avec une plus ou moins grande quantité du gris de même valeur. Moins on ajoute de gris et plus une couleur sera pure et saturée. Le mélange des couleurs ne régit pas seulement leur degré de saturation. Depuis le XVII^e siècle les théoriciens distinguent entre trois couleurs *principales*, *pures* ou *primaires* (selon les terminologies), à savoir le rouge, le bleu, le jaune, et trois couleurs *secondaires* issues du mélange de ces premières, le vert, l'orangé et le violet. On y ajoute encore des couleurs tertiaires, mélanges entre une couleur *secondaire* et la couleur primaire qui n'entre pas dans sa composition (*sa complémentaire*). Les couleurs *tertiaires* sont toujours moins saturées que les couleurs primaires ou secondaires. Kemp considère tous ces concepts comme décrivant des données 'objectives' et 'physiques' que les artistes auraient 'découvertes' avec le temps, avançant dans la connaissance de la nature parfois de concert avec les scientifiques. Qu'il y ait eu quelque participation des artistes à des développements scientifiques, voilà qui ne saurait être mis en doute. Toujours est-il que l'examen plus détaillé de ces apports montre en général qu'ils sont moins grands et moins massifs que l'historien de l'art aimerait le faire croire. Ainsi les constructions des perspectivistes médiévaux sont d'une complexité géométrique largement supérieure aux inventions d'un Alberti, postérieures d'un siècle et demi, et les méthodes de Vignola transcrites, éditées et commentées par le mathématicien Egnazio Danti restent bien en-deçà de la version fournie par le mathématicien Guidobaldo del Monte par exemple⁸.

Si l'apport des peintres à la connaissance scientifique de la nature est donc moins important que nous avons tendance à supposer, nous sous-estimons leur participation au façonnage de la «Lebenswelt» comme on dit depuis Husserl, c'est-à-dire de notre façon

⁵ Le travail de John Gage (GAGE 1993) constitue une précieuse compilation d'informations sur les sources (à utiliser avec précaution à cause des nombreuses erreurs de détail), mais se trouve singulièrement déficiente quant aux questions de «pratique» picturale proprement dite. Voir aussi HALL 1992, pratiquement sans référence à la tradition germanophone, et HALL 2019 qui représente le même état de choses. Les travaux de Michael Baxandall montrent une orientation différente dans la mesure où ils incluent des facteurs socio-économiques auparavant peu pris en compte (par exemple BAXANDALL 1982 et 1986).

⁶ Notamment les travaux de David Katz (KATZ 1930) sur lesquels on consultera JAHN 2023, pp. 219-266. Il est symptomatique de l'état actuel de la recherche que Thomas Jahn ignore l'importance de David Katz pour l'histoire de l'art, mais que l'histoire de l'art, en revanche, a fini à son tour par ignorer Katz. En effet, les recherches de David Katz avaient été utilisées et résumées par Wolfgang Schöne (SCHÖNE 1954). Si Jahn peut prétendre redécouvrir David Katz, c'est aussi parce que l'histoire de l'art n'a pas su assimiler malgré les apports de Schöne.

⁷ KEMP 1990.

⁸ BAROZZI DA VIGNOLA/DANTI 1583; DEL MONTE 1579.

d'expérimenter le monde qui nous entoure, et notamment, les couleurs. Peu importe d'ailleurs la question de savoir si ce sont les artistes qui 'inventèrent' d'abord telle ou telle façon de voir, ou si les artistes n'en sont que les témoins les plus aigus. L'historicité de la *Lebenswelt*, les changements de la sensibilité humaine, voilà des sujets d'une complexité extraordinaire, et qu'il faut aborder avec la plus grande prudence et lenteur⁹. Dans ce qui suit, nous allons nous pencher exclusivement sur quelques particularités du système chromatique dont la connaissance semble essentielle pour un travail sérieux de lexicographie sur les couleurs à la fin du Moyen Âge. Nous allons tenter de dégager quelques particularités de la perception des couleurs telle qu'elle est documentée dans les usages picturaux. Nous verrons que l'observation patiente d'effets picturaux permet de dégager quelques lignes de force présentes dans les théories des couleurs de la même époque qui resteraient parfaitement incompréhensibles sans ce support empirique.

Mise en garde

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il importe de souligner une difficulté largement méconnue aujourd'hui et pourtant absolument fondamentale. Dans la plupart des musées contemporains et dans un grand nombre de monuments, parfois célèbres, l'observation des effets de couleurs recherchés par les maîtres d'antan est rendue presque impossible par la modification des conditions d'observation. On obstrue des sources de lumière 'naturelle', on favorise des éclairages électriques prétendument plus facile à gérer. On atténue, gâche, évite les situations d'éclairage à contre-jour (pourtant extrêmement fréquentes dans les monuments anciens, à commencer par la Cappella Scrovegni de Padoue), on n'a pas la patience de laisser faire l'œil humain *in situ*, avec sa capacité d'adaptation remarquable. En général, les techniques actuelles d'exposition tendent à produire des conditions d'observation dans lesquelles l'effet produit par les œuvres se rapproche de plus en plus de l'effet que peut en produire la reproduction technique¹⁰. Ce faisant, on ignore les effets que produit la traduction d'un document pictural dans un document digital par exemple. Une photographie peut être d'une qualité exceptionnelle avec une résolution maximale; en tant que médium, elle n'est pas régie par les mêmes lois qu'une peinture à la fresque ou qu'une tempéra sur bois. L'usage effréné des moyens de reproduction dans la pratique scientifique en histoire de l'art jumelé avec une méconnaissance à peu près complète des spécificités fonctionnelles des différents médias commence à produire des effets massifs sur la connaissance des documents dont certains aspects ont fini par passer inaperçus. Pour vérifier nos observations, il est en principe nécessaire d'observer les peintures discutées dans des conditions rarement proposées, et notamment avec un éclairage exclusivement naturel et changeant, latéral et/ou à contre-jour, non diffus, plutôt bas, voire dans la pénombre¹¹.

La distinction des rouges et les couleurs principales

Si nous nous sommes habitués à voir dans le bleu, le jaune et le rouge les trois couleurs *pures* et *primaires* à l'aide desquelles toutes les autres couleurs peuvent être *mélangées*, cette vision produit des contre-sens et des anachronismes dès qu'on l'applique à la peinture *grosso modo* avant 1600. Le texte le plus ancien actuellement connu qui pose en effet ces trois couleurs-là comme

⁹ L'histoire des sciences ne se pense pas en-dehors des problèmes de la «Lebenswelt», c'est l'une des leçons majeures à tirer du livre de Husserl sur la crise des sciences européennes (HUSSERL/BIEMEL 1954).

¹⁰ Pour une description très saisissable des dispositifs de pointe, voir BELLENDORF 2011.

¹¹ Voir à ce sujet HAAS 2015.

couleurs *principales* entre le noir et le blanc se trouve dans l'optique de François d'Aguilon, éditée en 1613 avec un frontispice de Rubens. Il est possible que Rubens ait participé à l'élaboration de ce nouveau schéma des couleurs¹². Ni Guido Antonio Scarmiglioni, ni Louis Savot qui écrivent peu d'années avant d'Aguilon n'ont osé poser ces trois couleurs-là comme *principales*. Le cas de Louis Savot est très instructif. Pour lui, le jaune est un dérivé du rouge vermillon, et il suffit, selon lui, de diluer ce dernier pour obtenir le premier. Savot ne peut pas concéder à la couleur jaune le même rang de couleur «principale» ou «simple» (comme dira d'Aguilon) qu'aux couleurs bleue et rouge.

Avant d'Aguilon, tous les auteurs s'accordent *mutatis mutandis* à dresser la liste suivante des couleurs principales: blanc – jaune – vermillon – vert – pourpre – bleu – noir¹³. Cette liste peut s'appuyer sur un passage du *Liber de sensu et sensato* d'Aristote dont l'un des premiers commentaires en occident revient à Albert le Grand et nous reporte donc au milieu du XIII^e siècle. Le texte aristotélicien est très court et pour cette raison ouvert à toute une série d'interprétations possibles sur lesquelles nous ne pouvons pas nous pencher ici. Aristote énumère sept couleurs principales, blanc et noir inclus dont les autres sont produites par mélange (μίξις¹⁴), à savoir, λεύκον ξανθόν, φοινικοῦν, ἄλουργόν, πράσινον, κυανοῦν, μέλαν, que l'on peut interpréter comme blanc, jaune, vermillon, pourpre, vert, bleu, noir¹⁵. A partir du milieu du XIII^e siècle, ce texte a servi de base dans l'occident latin pour toute une tradition de traités sur les couleurs où la même liste est reprise. Parmi ces traités, les commentaires d'Albert le Grand et de Roger Bacon du *De sensu et sensato* constituent sans doute les documents les plus importants. C'est ici que se fixent les formulations qui domineront la littérature spécialisée jusqu'au XVI^e siècle. Ils s'inscrivent dans le contexte plus global du *De anima* où Aristote aborde aussi les couleurs, quoique plus succinctement encore et sans mentionner aucune couleur en particulier¹⁶.

Pour lire et comprendre ces listes des couleurs *principales*, il est utile de se pencher sur la peinture. Sans ce détour, les théories scholastiques restent opaques, et on les réduit trop vite et trop facilement à un aristotélisme purement littéraire sans rapport à quelque expérience empirique. En réalité, le corpus assez important de textes sur les couleurs que les trois siècles sous examen nous ont laissés mérite d'être utilisé notamment pour saisir correctement ce qui se voit effectivement dans les peintures de la même époque. Simplement, à ne lire que les textes sans les confronter avec la pratique picturale, la seule qui témoigne immédiatement encore aujourd'hui d'une sensibilité par ailleurs révolue, ceux-ci restent parfaitement

¹² AGUILON 1613, p. 40. L'importance de cette source a d'abord été vue par Charles Parkhurst (PARKHURST 1961). Voir aussi BÄTSCHMANN 1978-1981(1982) qui a très justement établi le rapport entre la doctrine de François d'Aguilon et une pratique si générale qu'elle put inclure des artistes aussi différents que Rubens et Poussin. La toute première source qui énumère rouge, bleu et jaune (dans cet ordre) comme couleurs intermédiaires principales entre le noir et le blanc date pourtant du dernier quart du XVI^e siècle, il s'agit d'un ouvrage de l'évêque de Nicosie, Filippo Mocenigo (MOCENIGO 1581). On trouvera l'analyse de cette source majeure, mentionnée mais méconnue par John Gage, dans notre *Histoire des systèmes chromatiques*. Mocenigo a dû avoir des échanges avec Paolo Veronese.

¹³ Soulignons que cette liste est le résultat d'une longue recherche et qu'elle est loin de faire l'unanimité des chercheurs. Chez le Michel Pastoureau, on trouvera une liste à six termes: blanc – jaune – rouge – bleu – noir (PASTOUREAU 2012, p. 255). Thomas Lersch dresse une liste à sept couleurs en suivant Bartholomé l'Anglais dont il souligne l'importance: blanc – bleu clair – rouge écarlate (ou jaune) – rouge – pourpre – vert – noir (LERSCH 1981, p. 175). La question est rendue fort ardue par la multiplicité des sources qui abordent la question des couleurs allant des traités sur le *De sensu*, en passant par la minéralogie, l'urologie et la physiognomonie jusqu'à la botanique, voir la tentative encore très rudimentaire de synopsis chez JONES 2013, pp. 53-97.

¹⁴ ARISTOTELIS OPERA 1960, I, 442a: 13 (*Parva Naturalia*).

¹⁵ Ivi, 442a: 22-25 (*ibidem*).

¹⁶ Ivi, 418a: 26-418b: 4.

opaques¹⁷. Nous abordons un problème où textes et images s'éclairent mutuellement et où la réduction des uns aux autres nous mènerait tout droit dans l'impasse.

*Quelques tableaux de Fra Angelico*¹⁸

Pour illustrer notre propos, nous choisissons un peu arbitrairement¹⁹ des œuvres de Fra Angelico, et d'abord la *Pala Strozzi*, soit la *Déposition du Christ* que l'artiste réalisa pour la Cappella Strozzi à Santa Trinita de Florence et qui aujourd'hui est exposée dans le Musée de Saint Marc dans la même ville (Fig. 1). Lorsqu'on éteint l'éclairage électrique, cette œuvre peut être étudiée dans des conditions idéales, avec de la lumière latérale plus ou moins forte selon la partie de la journée et de l'année²⁰.

Nous partons d'une description de l'usage des couleurs dans le personnage qui se trouve sur l'échelle à droite du Christ et qui semble représenter Nicodème comme l'indique une inscription. À comparer les différents types de rouge qui sont utilisés sur les vêtements de ce personnage, on ne peut pas ne pas être frappé par la différence radicale entre le traitement du rose pourpré de son manteau et le rouge vermillon qui recouvre ses chausses et son chapeau. Alors que le rose pourpré est traité avec un modelé très prononcé, le rouge vermillon semble appliqué pratiquement *en à-plats* comme l'exprime le jargon des peintres modernes. Aucun rehaut ne module leurs surfaces. Cette différence pourrait être vue comme un défaut ou comme l'indice d'un état 'primitif' de l'art, car elle contredit l'unité de l'éclairage. Mais ce genre d'appréciation n'aide pas beaucoup à cueillir la spécificité du coloris de Fra Angelico et plus généralement des artistes de son époque. Il présuppose un idéal de la technique picturale vers

¹⁷ Notamment les traités assez nombreux sur l'arc-en-ciel proposent fréquemment une liste restreinte des couleurs principales (souvent: vert – jaune – rouge, parfois ils ajoutent le bleu) tout en établissant un rapport aux quatre éléments. Ces textes rencontrent facilement une pratique picturale qui en effet combine le vert, le rouge et le jaune comme couleur intermédiaire entre les deux premières pour représenter l'arc-en-ciel. En revanche, ils ne permettent pas de rendre compte d'autres aspects du chromatisme pictural. Le parallélisme avec les quatre éléments devient fallacieux dès qu'on le prend au pied de la lettre et en méconnaît le caractère allégorique. Pastoureau nous a bien mis en garde contre ce genre d'anachronismes (PASTOUREAU 2012, pp. 251-253). La liste des quatre couleurs «principales» d'Alberti (ALBERTI/GOSENNE-PRÉVOST 2004) rapportées aux éléments ne saurait être utilisée telle quelle comme contribution à la théorie des couleurs en peinture.

¹⁸ La couleur de Fra Angelico a fasciné depuis toujours, et nous ne manquons pas d'études sur la couleur chez ce maître. Simplement, ces études souffrent toutes d'un manque de rigueur philologique jusque dans la simple description et dénomination des couleurs, pour ne rien dire de l'usage sans distinction des sources écrites, pourvu qu'elles illustrent quelque vague point de théologie. On s'émerveille sur le bleu (par exemple MACIOCE 2008) ou sur l'or: par exemple GERBRON 2016 qui critique à juste titre (ivi, pp. 152-153) les anachronismes de Didi-Huberman dans son *Fra Angelico* (DIDI-HUBERMAN 1990), sans même aborder la question du système chromatique et de sa nomenclature historique. Sur les aspects techniques de la peinture de Fra Angelico voir récemment *IL GIUDIZIO UNIVERSALE 2022* et *LA PALA DI SAN MARCO DEL BEATO ANGELICO 2021*.

¹⁹ En effet, il s'agit de présenter un trait fondamental et très général de l'usage des couleurs à la fin du Moyen Âge (XIII^e au début du XVI^e siècle), et on a l'embarras du choix pour l'illustrer. Sur le plan de la théorie des couleurs, une certaine homogénéité ne saurait nous échapper, et notamment la présence du grand Albert comme autorité jusqu'au XVI^e siècle. Sur le plan de l'histoire de l'art, on est peut-être un peu plus étonné de constater des continuités aussi fortes entre le XIII^e et le XV^e siècle. Dans les analyses qui suivent, nous allons tenter de montrer à quel point un peintre 'moderne' comme Fra Angelico reste profondément ancré dans une vision des couleurs venant tout droit de l'aristotélisme albertien du XIII^e siècle et parfaitement établie dans la pratique picturale dès le XIII^e siècle, sans que cela ne représente la moindre entrave à sa 'modernité'. Toujours est-il que pour démontrer ce point, il est nécessaire d'entrer dans le détail, sans quoi on aurait du mal à accéder à l'évidence d'une expérience perceptive qui est radicalement inhabituelle pour nous. J'ai donc choisi ici d'étudier la chose d'abord exclusivement dans les œuvres de Fra Angelico pour ensuite donner quelques indications sur la tradition européenne plus lointaine dans laquelle Fra Angelico s'inscrit.

²⁰ Je remercie Magnolia Scudieri, ancienne directrice de ce musée, ainsi que Silvia Carrara et Natale Cerbara, pour m'avoir permis pendant des années d'étudier la peinture de Fra Angelico au Musée de Saint Marc pendant les heures de fermeture et dans des conditions extraordinaires.

lequel auraient tendu les peintres depuis les débuts et méconnaît la spécificité de chaque situation individuelle. Il importe donc avant tout d'accepter le tableau tel qu'il est et de décrire soigneusement quel type d'effet pictural il produit réellement. L'impression d'incohérence de l'éclairage interne du tableau disparaît aussitôt qu'on l'observe dans la pénombre de la salle où le tableau est actuellement exposé avec un éclairage latéral provenant de quelques fenêtres en ogive assez similaire de celui que le tableau devait recevoir dans la sacristie de Santa Trinita. Il est sans doute difficile d'expliquer cet effet fort saisissant, mais si on ne le constate même pas, on ensevelira un phénomène qui donne accès à tout un pan de l'histoire humaine, à savoir l'expérience et la théorie des couleurs, le lexique relatif et sa structure sémantique.

Les deux rouges ne sont manifestement pas faits du même pigment. Le manteau est peint à l'aide d'une laque rouge un peu pourprée qui ressemble fort à une laque de garance, colorant très répandu en Europe. Les laques sont des colorants transparents qui à force d'être appliqués en plusieurs couches deviennent de plus en plus foncés. Dans les ombres du manteau, on observe en effet un ton très foncé et intense de rouge pourpré, alors que dans les lumières, le blanc est à peine recouvert. En réalité, les différences d'intensité de la couleur ne sont pas obtenues exclusivement par des variations d'épaisseur de la couche de laque, mais aussi par le mélange avec du blanc. Ce qui compte pour le moment, c'est ce jeu entre une blancheur presque pure et des ombres rouge pourpre intense qui caractérise la couleur du manteau. Ce jeu produit un effet particulièrement saisissant dans un éclairage adéquat, à savoir l'impression d'une certaine transparence intrinsèque. En effet, le volume si savamment suggéré du manteau semble comme rempli de l'intérieur par un éclat rose pourpre qui le traverse plutôt que de le recouvrir. Il suffit de le comparer à la couleur verte qui appartient à l'intérieur du même manteau pour mieux saisir ce premier point. Le vert semble épouser la surface qu'il recouvre. Le rouge vermillon montre une façon encore différente d'appartenir aux chausses. Si nous voulions donner une typologie complète des façons comment les couleurs habitent les corps auxquels elles appartiennent, il faudrait sans doute commencer par assimiler les recherches de David Katz et de Wolfgang Schöne²¹, mais tel n'est pas notre but ici.

Notre but est plus modeste. Nous cherchons une entrée dans la sémantique du lexique des couleurs à la fin du Moyen Âge et pour ce faire, nous nous attachons d'abord à quelques spécificités techniques de la peinture de Fra Angelico qui nous sert ici de guide. Or, nous observons d'autres endroits sur ce même tableau où la même laque semble avoir été utilisée, notamment sur la robe de celui qui devrait représenter Joseph d'Arimatee, en haut de l'échelle à gauche du Christ, puis sur la robe du personnage sans nimbe qui tient les jambes du Christ. A chaque fois, l'usage de la laque produit les mêmes effets: l'impression d'une certaine transparence intrinsèque grâce à une forte différence entre les clairs et les obscurs, les premiers étant traités avec beaucoup de blanc, alors que dans l'ombre la laque est appliquée pure. Sur quelques autres vêtements, on voit apparaître une laque très similaire, mais l'impression globale est un peu différente. Il s'agit d'abord du personnage sans nimbe dans le compartiment droit du tableau qui tient dans ses mains la couronne d'épines²² et les trois clous pour convertir les cinq personnes à côté de lui. Ce rhéteur chrétien est habillé d'une robe rouge pourpre plus foncée que le manteau de Nicodème. En réalité, le pigment ne semble pas vraiment plus foncé que celui utilisé sur le manteau de Nicodème, simplement, les parties d'ombre sont plus étendues ici que là et les parties lumineuses sont plus exigües. La même chose s'observe sur la manche de la sainte femme qui se trouve immédiatement derrière la Madone agenouillée à gauche. La robe même de la Madone semble être faite du même pigment pourpré. C'est le seul vêtement rouge pourpre qui ne porte pas de rehauts franchement blancs. Cela n'empêche pas qu'intuitivement, nous le voyons intrinsèquement transparent comme les autres. On pourrait dire peut-être que

²¹ Voir notes 4 et 6.

²² L'identification de ce personnage (parfois comme Palla Strozzi) reste incertaine comme quelques autres identifications traditionnelles que je ne reprendrai pas ici.

même lorsque le rehaut manque, nous continuons à avoir l'intuition de sa possibilité (s'il y avait un peu moins d'ombre autour de lui).

On pourrait ajouter à cette liste deux autres couleurs, celle du vieillard tout à droite qui s'incline devant la démonstration du rhéteur, et celle de la femme sans nimbe derrière la Madone qui déroule une bande de tissu blanc. Ces deux couleurs, différentes d'ailleurs l'une de l'autre, présentent des teintes moins prononcées et plus 'neutres' que les précédentes. Nous allons pour l'instant les exclure de nos considérations, même si notamment le rose du vieillard se comporte d'une façon plutôt similaire. Nous excluons également le rouge pourpre de la coiffe du jeune homme à la mode tout à droite du tableau qui semble exécuté avec un liant plus huileux que les autres vêtements et qui montre des reflets plus dorés dans les rehauts. S'agit-il d'une reprise un peu plus tardive du tableau? Nous ne voulons pas trancher; même si ce rouge pourpre montre des caractéristiques assez proches des autres instances de la laque, il serait trop long d'approfondir ici sa description.

Passons à l'autre rouge, le rouge vermillon, celui qui peut s'appliquer sans aucun modelé. La même couleur réapparaît dans les chausses du rhéteur chrétien, encore dépourvu de rehauts. La même chose est vraie de sa coiffe. Ici pourtant, on peut observer à l'œil nu un problème de conservation concernant un pigment appliqué au bord supérieur. Sur le chapeau pointu du personnage probablement juif derrière le vieillard converti, on retrouve le même rouge vermillon cette fois-ci sans défaut visible et sans aucun modelé. Le rouge vermillon semble donc en principe exclure les rehauts blancs que le rouge pourpre semble demander. Or, si nous nous tournons enfin vers St^e Madeleine et le jeune adorant à droite qui est seul à porter un nimbe non pas plein mais formé de fins rayons, nous découvrons enfin un rouge vermillon doté de rehauts blancs et quelque peu jaunes²³.

Le traitement de la Madeleine est particulièrement instructif. Elle porte une robe rouge vermillon sans aucun modelé. Cette robe est ceinte d'un ruban rouge pourpre sous les seins qui au contraire montre les modulations habituelles entre blanc et rouge pourpre profond. Le décalage du traitement de la lumière entre robe et ceinture, loin de diminuer la plasticité de l'effet final, nous aide au contraire à saisir la plasticité très prononcée de la figure dans son ensemble grâce justement à la différence entre les deux couleurs qui fait se détacher la ceinture et dessiner avec d'autant plus de force le volume; la robe et le corps que le rouge vermillon recouvre acquièrent ce faisant une luminosité brûlante et pure qui semble bien caractériser le personnage de la Madeleine. Rappelons-le, la plasticité de l'effet final s'observe très facilement dans des conditions d'éclairage adéquates. Par-dessus la robe, la Madeleine porte encore un manteau rouge vermillon dont l'intérieur montre le même vert que le manteau de Nicodème. Contrairement au traitement de la robe, le manteau rouge vermillon de la Madeleine est rehaussé fortement. Dans les parties les plus claires, il y a du blanc; mais entre ce blanc et le rouge vermillon saturé, on discerne du jaune. Le jaune apparaît ici comme l'intermédiaire naturel entre rouge vermillon et blanc²⁴.

²³ Je ne traiterai pas ici du rouge vermillon couleur de sang; depuis le livre de Didi-Huberman sur Fra Angelico (DIDI-HUBERMAN 1990), on se targue de la coïncidence entre couleur et sang à toute occasion sans égard approfondi ni aux sources écrites, ni à l'évidence picturale, ni à aucune recherche d'anthropologie historique sérieuse. La question de la couleur du sang peut pourtant devenir l'objet d'une recherche, mais cela présuppose la maîtrise des connaissances auxquelles la présente étude propose une introduction.

²⁴ Dans nos nuanciers, on considère comme couleur intermédiaire entre une couleur donnée et le blanc celle qui naît de leur mélange. Or, si on mélange le rouge vermillon et le blanc, jamais, on ne verra apparaître du jaune. Ce sera au contraire un rouge de plus en plus laiteux, puis une sorte de 'couleur de peau' («fleur de pêche»), comme disait Rudolf Steiner, STEINER 1986). L'idée selon laquelle le passage du rouge vermillon au blanc se fait à travers quelque jaune chatoyant est très répandue jusqu'au début du XVII^e siècle et se trouve encore dans le livre de Louis Savot qui pour cette raison ne compte pas le jaune parmi les couleurs primaires (SAVOT 1609). Sur Savot, voir PARKHURST 1973.

Ce traitement du rouge vermillon constitue une exception, elle sert toujours à souligner quelque chose de singulier, à suggérer un caractère particulier. Très souvent, on le trouve réservé pour la représentation de la St^e Madeleine. C'est le cas, par exemple du grand tableau avec le *Couronnement de la Vierge* peint par Fra Angelico pour l'église de San Domenico près de Florence, et aujourd'hui conservé au Louvre. Dans ce tableau aussi, le rouge vermillon est utilisé à plusieurs endroits sans modelé, notamment dans la mitre de St Augustin, sur le col de St Marc (derrière St Augustin), sur la robe de St^e Ursule et à quelques autres endroits. Mais la robe de la Madeleine est peinte en rouge vermillon et rehaussée en blanc. Le même traitement se répète sur la robe de St^e Catherine d'Alexandrie. La position de St^e Madeleine est tout à fait exceptionnelle ici. C'est la seule figure que l'on voit complètement de dos et qui regarde droit dans la profondeur du tableau, position très rare à ce début du XV^e siècle et qui exprime ici un état de vision extatique. La reprise du même type de rouge vermillon sur la robe de St^e Catherine relie cette sainte tout particulièrement à la position extatique de la Madeleine. Nous ne pouvons pas suivre ce fil ici²⁵, et retournons à notre argument.

Notre argument concerne la distinction des deux types fondamentaux de rouge, le rouge vermillon et le rouge pourpre, telle qu'elle se montre d'abord dans les peintures de Fra Angelico, mais aussi, et plus généralement, dans la production picturale depuis le XIII^e siècle²⁶. Nous avons observé l'usage des laques rouge pourpre avec des lumières blanches très nettes et des ombres obtenues par la superposition de plusieurs couches de la laque pure. C'est donc dans l'ombre que le pigment apparaît dans sa plus grande intensité, ou, comme le disaient les peintres de l'époque, dans sa *beauté* majeure. Nous avons relevé une certaine transparence 'intrinsèque' des vêtements en rouge pourpre, c'est-à-dire une transparence à travers laquelle on ne voit pourtant rien d'autre, si ce n'est en quelque façon la profondeur immanente du volume auquel cette couleur appartient. Cette transparence semble toujours appartenir au rouge pourpre même lorsqu'il n'y a pas de modulation blanche comme c'est le cas sur la robe de la Madone dont l'exécution apparaît, dans ce sens, elliptique. Les rouges vermillon montraient un comportement nettement différent. Tantôt sans modelé aucun, tantôt légèrement modelés avec un peu de laque dans les ombres, les rehauts en blanc s'évitent. Lorsqu'ils interviennent, il s'agit d'un traitement exceptionnel dont l'effet dépend justement du fait qu'il va contre la règle. La 'nature' si l'on peut dire du rouge vermillon demande d'être appliqué pur. Dans la terminologie moderne on dirait que le pigment rouge vermillon (ressemblant, voire identique, au pigment à base de plomb du *minium* qui a donné son nom à la miniature) est *opaque*. Mais ce mot ne suffit pas pour décrire le comportement dans l'espace de ce rouge. Il ne suggère pas un volume précis comme le fait le rouge pourpre, mais il n'en est pas pour autant tout simplement plat et impénétrable. Je l'ai déjà dit, la description phénoménologique de ces différences n'est pas de notre ressort ici, et nous l'abordons dans le seul but de faciliter l'identification de ces deux types de rouge dans la peinture de la fin du Moyen Âge.

Dans les traités du XIII^e au XV^e siècle, on distingue très souvent entre *puniceum* et *purpureum* pour parler de ces deux types de rouge²⁷. Mais notre but n'est pas de dresser ici la liste des mots utilisés pour tel ou tel rouge; avant de dresser cette liste, nous essayons de pointer des

²⁵ Le *Noli me tangere* du couvent de Saint Marc montre un cas sensationnel par la simplicité des moyens de ce type de rouge porté encore par la Madeleine. Sur les fresques des cellules, voir en particulier SCUDIERI 2009.

²⁶ Dans le vitrail français depuis la fin du XII^e siècle, on voit apparaître la même distinction des rouges. En effet, à côté d'un rouge vif, on y rencontre un ton aux nuances variables, décrit dans la minéralogie d'Albert le Grand, qu'il importe de reconnaître comme du pourpre, malgré son apparence brunâtre. Cette couleur apparaît régulièrement sur les manteaux du sauveur combinée avec le vert, très couramment dans les représentations de l'arbre de Jessé. Rappelons encore que le nouveau système chromatique du XIII^e siècle comporte aussi une réinterprétation du bleu qui devient plus foncé.

²⁷ Le terme *paonazzo* (aussi *pavonazzo*) correspond à un rouge de type pourpre plutôt clair, «viola infiammata» selon Ludovico Dolce (DOLCE 1565, f. 15v). Dans ce livre, témoin tardif de la tradition que nous présentons ici, le *pavonazzo* est classé avec le «puniceo» (*ibidem*). La classification des rouges chez Dolce est particulièrement irrégulière.

distinctions essentielles dans la peinture, afin de donner une idée de ce à quoi le vocabulaire ancien a bien pu se référer. Ce faisant nous proposons l'hypothèse selon laquelle les choix des peintres correspondent à des distinctions fondamentales structurant l'expérience quotidienne de la couleur. Or, nous avons vu que ces différences pertinentes ne correspondent pas à de simples échantillons de couleurs homogènes, mais bien au contraire à des effets chromatiques plutôt complexes qui comportent des caractères spatiaux très précis quoique difficile à décrire. Avant de poursuivre notre enquête, je voudrais d'abord pointer ces types chromatiques dans quelques autres tableaux de Fra Angelico afin de documenter leur caractère récurrent.

Prenons d'abord les huit premières scènes de l'*Armadio degli argenti*, de l'*Annonciation* jusqu'à l'*Enfant Jésus enseignant les adultes au Temple*. Dans l'*Annonciation*, les robes de l'ange et de Marie représentent chacun un rouge du type pourpré. Seules quelques plumes de l'ange Gabriel portent un rouge vermillon. Dans la *Nativité*, la robe de Marie est rouge pourpre, la robe du premier ange sur la droite est rouge vermillon. Dans la *Circoncision*, Marie porte un rouge pourpre, la couverture de l'autel, les chaussures et la coiffe de l'assistant à droite sont d'un rouge vermillon. Sur l'*Adoration des Mages* l'usage du rouge est un peu plus complexe. Toujours est-il que la robe de Marie appartient au type rouge pourpre (rosé) tout comme le manteau du premier roi qui est en train de parler avec St Joseph, le vêtement du vieillard barbu derrière le second roi agenouillé, les manches et les chausses du troisième roi et le tissu sur le bras du jeune homme agenouillé tout à gauche, alors que Jésus lui-même est emmailloté dans un tissu en rouge vermillon sans aucun modelé, que l'on retrouve sur les chausses du serviteur tout à droite qui tient la couronne de son maître, sur le vêtement du jeune homme agenouillé à gauche et sur maint autre détail du fond. Seul le second roi qui est en train de rendre hommage à l'Enfant porte un manteau en rouge vermillon avec de forts rehauts en blanc. Le statut d'exception de la couleur permet d'accentuer la position exceptionnelle du roi qui s'humilie devant un Enfant, position si exceptionnelle qu'elle vaut épiphanie. Sur la *Présentation au Temple*, Marie porte encore une robe en rouge pourpre, alors que le prêtre Siméon porte un vêtement très particulier sur sa robe également rouge pourpre, visible seulement au sol. La couleur de ce survêtement n'appartient pas tout simplement à l'un des deux types ici signalés, elle ressemble en cela à la couleur de la femme qui déroule le ruban blanc sur la *Pala Strozzji*. Sur la *Fuite en Egypte*, Jésus est emmailloté dans un tissu rouge vermillon, alors que Marie porte une robe en pourpre, à peine visible sur sa poitrine. Malgré le fait que ce pourpre ne comporte à peine quelque reflet blanc, la différence des deux types chromatiques est très nette. Le *Massacre des Innocents* (Fig. 2) nous montre plusieurs exemples de rouge et de rosé pourpré (la femme tombée par terre à droite, le soldat debout derrière elle aux prises avec une femme habillée en rouge vermillon et sans aucun modelé, les chausses du soldat tout à droite etc.), alors que le rouge vermillon apparaît en outre sur d'autres chausses, sur les langes de deux bébés, les bras d'une mère (tout à droite), toujours sans aucun modelé. Une seule personne porte un rouge vermillon avec rehauts en blanc, et c'est la mère qui pleure son enfant tué cruellement étendu sur ses genoux dans une position qui rappelle évidemment celle de la Madone dans la Pietà. Le choix du rouge vermillon avec rehaut tombe donc à pic avec son caractère d'exception et sa charge émotionnelle particulière. Observons encore le ruban rosé pourpré autour de sa poitrine qui produit un contraste avec le vermillon qui ne laisse pas de rappeler la ceinture rouge pourpre de la Madeleine dans la *Pala Strozzji*. Sur le *Recouvrement de Jésus Enfant au Temple*, le rouge vermillon n'apparaît que sur le chapeau du prêtre assis à gauche du Christ et sur le vêtement du personnage à peine visible à gauche des parents du Christ. Tous les autres rouges appartiennent au type rouge pourpré. Il est vrai que deux des savants assis à droite du Christ portent un rouge nettement plus 'chaud' que la plupart des rouges pourpré que nous avons observés jusqu'ici. Ces deux vêtements n'appartiennent pas pour autant au groupe très restreint des rouges vermillon 'exceptionnels' avec un modelé blanc dans la lumière. Leur étude nous mènerait trop loin.

Ce tour rapide me semble suffisant pour établir que chez Fra Angelico le champ du rouge est nettement bipartite et qu'il y a donc au moins deux types de rouge fondamentaux ou *principaux*. Leur réduction à un seul rouge *primaire* comme on dit dans notre terminologie moderne serait une erreur et un anachronisme. La distinction des rouges structure la perception des couleurs d'une façon incisive. Elle est absente des systèmes chromatiques depuis le début du XVII^e siècle. Si notre démonstration se limite aux œuvres du seul Fra Angelico, la distinction des rouges est trop bien documentée dans les textes pour qu'on puisse hésiter à en admettre une présence bien au-delà de la peinture de ce grand maître.

Quelques listes des couleurs principales depuis Albert le Grand

C'est Roger Bacon qui dans le livre II de son *Opus majus* donne une interprétation latine du texte aristotélicien en traduisant les noms grecs des couleurs en latin. Pour Aristote, il y a sept couleurs principales, dit-il, mais on pourrait aussi bien ne compter que cinq, car deux de ces couleurs principales peuvent être considérées comme des sous-espèces. Roger distingue donc *albedo*, *glaucitas*, *rubedo*, *viriditas* et *nigredo*, mais il ajoute qu'avec Aristote on peut distinguer encore une couleur appelée *puniceum* et qui serait une sous-espèce de la *glaucitas*, alors que le bleu (*azurum*) serait une sous-espèce du noir²⁸. Ce texte témoigne de deux choses qui méritent d'être soulignées: premièrement du fait que le bleu n'est pas encore bien établi comme couleur *principale* à part entière; c'est une couleur *moderne* dont Pastoureau a montré qu'elle gagne en prestige tout au long du XIII^e siècle comme couleur héraldique²⁹. Deuxièmement, il témoigne du fait qu'il peut y avoir deux rouges dans cette liste unitaire, ici le *puniceum* à côté du *rubrum*. Si on se tourne du côté d'Albert le Grand, on trouvera une confirmation fort parlante de ce constat dans sa minéralogie. Les cinq livres *De mineralibus* contiennent en effet une description détaillée des couleurs principales une par une et de leur genèse³⁰. Albert y traite les termes suivants: *albus* et *niger*, puis *rubeus*, *flavus*, *ceruleus*, *viridis*, pour y ajouter encore une autre couleur *quasi fulvus et ceruleus*, comme il dit, ce qui revient à sept couleurs principales. L'interprétation des termes d'Albert le Grand n'est pas facile. Le terme *flavus* désigne un bleu (*blavus*), le terme *ceruleus* plutôt un jaune, couleur de cire. La couleur «quasi fulva et cerulea» est expliquée comme celle de la cornaline, un autre rouge³¹. Les listes d'Albert et de Roger concordent donc en ceci qu'ils incluent deux couleurs que nous serions enclins de classer comme des sous-espèces du rouge³².

Nous ne pouvons pas suivre ici les chemins méandres par lesquels ces éléments fondamentaux auront traversé les trois siècles concernés par notre enquête non sans une certaine continuité qui nous autorise, voire nous oblige à chercher des éléments de continuité aussi dans la pratique picturale³³. À la fin de cette période, au milieu du XVI^e siècle, Jérôme Cardan formulera l'une des versions les plus détaillées et informées de cette doctrine avec une liste des couleurs portée au nombre de neuf, à savoir: *album*, *flavum*, *viride*, *puniceum*, *herbaceum*, *rubiginosum*, *coeruleum*, *fuscum*, *nigrum*³⁴. L'introduction du terme *fuscus* ('gris' ou 'brun foncé') accuse l'arrivée des couleurs sans brillance. La distinction de deux types de vert est inhabituelle, Cardan

²⁸ BACON/BRIDGES 1897-1900, II (1900), p. 197.

²⁹ Voir M. Pastoureau, *La promotion de la couleur bleue au XIII^e siècle. Le témoignage de l'héraldique et de l'emblématique* (in PASTOUREAU 2012, pp. 271-280), et PASTOUREAU 2000.

³⁰ ALBERTUS MAGNUS/RYFF 1542, en particulier livre II.

³¹ Ivi, p. 143.

³² On consultera par ailleurs les commentaires du *De sensu* d'Albert et de Roger, tous deux parmi les textes les plus importants de l'histoire des couleurs (ALBERTUS MAGNUS/JAMMY 1651; BACON/STEELE 1937).

³³ Parmi les auteurs italiens du XV^e siècle, citons tout particulièrement Niccolo Tignosi (TIGNOSI 1551) et Camillo Leonardi (LEONARDI 1502) qui reprend la minéralogie d'Albert le Grand parfois littéralement.

³⁴ CARDANO 1562.

l'explique par une spéculation néo-pythagoricienne curieuse qui nécessiterait des explications plus circonstanciées. En supprimant ces deux ajouts, on retrouve la liste habituelle.

Pour achever notre propos, il faut souligner un point dont on ne saurait exagérer l'importance: dans la peinture, le jaune n'est jamais une couleur principale, malgré le fait qu'il est mentionné dans toutes les listes. Pour comprendre ce décalage apparent entre les théories et la pratique picturale, il convient de souligner un aspect qui aurait pu échapper, si nous nous étions contentés à étudier la seule tradition des commentaires du *De sensu* et du *De anima*. La minéralogie d'Albert nous apprend que le vrai *jaune*, le *jaune* par excellence, n'est pas la couleur du blé, ni celle des pissenlits, mais celle de l'or. Simplement, en tant que *métal*, l'or appartient à une toute autre catégorie que les autres couleurs *principales* intermédiaires entre le blanc et le noir, à savoir le vermillon, le vert, le pourpre et le bleu.

La distinction entre *métaux* et *couleurs* nous est connue de l'héraldique, elle émerge depuis la fin du XII^e siècle avec la formation des blasons et des règles de leur composition chromatique³⁵. Dans le blason, on distingue entre deux types d'*émaux*. On appelle *métaux* les émaux doré et argenté que l'on représente souvent par le jaune et le blanc. S'appellent *couleurs* tous les autres émaux, le noir (*sable*) inclus. Par ailleurs, noir et blanc ont un statut d'exception parmi les couleurs *principales* dans la mesure où ils en constituent les pôles 'extrêmes'. La liste des couleurs *principales* est donc composée plutôt de blanc, rouge vermillon, vert, pourpre, bleu et noir, l'or s'y ajoutant, mais avec un statut singulier. Le jaune apparaît dès lors comme le moindre or, et partant comme une couleur en surnombre³⁶. Une fois que nous commençons à noter cette asymétrie, d'autres asymétries émergent. Les textes ne traitent jamais le blanc et le noir au même titre, même si ces deux couleurs représentent les 'extrêmes' dont les 'intermédiaires' sont censés naître. Leur usage en peinture est très codifié et fort sophistiqué en vue de certains effets picturaux recherchés, pour ne rien dire des variations stylistiques souvent extrêmement intéressants. Je mentionne ces complications pour faire sentir à quel point le système chromatique des siècles sous examen comporte des inégalités. Pour se faire une idée approximative de la structuration de l'expérience chromatique à la fin du Moyen Âge, il convient donc de poser les couleurs 'extrêmes', blanc et noir, d'y ajouter les couleurs 'intermédiaires' jaune, rouge vermillon, vert, rouge pourpre, bleu, de relever le statut particulier des *métaux* or et argent qui correspondent aux couleurs principales jaune et blanc, et de noter que ces *couleurs* ne désignent pas les échantillons homogènes de nos nuanciers, mais plutôt des caractères chromatiques complexes³⁷.

Le jaune

Pour illustrer le statut particulier de la couleur jaune, nous observons son usage dans la *Pala Strozzi*. Cette couleur y apparaît exactement deux fois; c'est la couleur du ruban porté par un

³⁵ PASTOUREAU 1979.

³⁶ Notons en passant que la reconstruction des théories des couleurs et leur mise en relation avec la pratique picturale rencontre des difficultés importantes du fait que les textes abordent normalement des questions spécifiques et non une théorie générale des couleurs. Ainsi, les traités sur l'arc-en-ciel donnent un aperçu des couleurs bien plus réduit que les commentaires du *De sensu*, et la minéralogie apporte des éléments qu'on ne trouve pas ailleurs, pour ne rien dire de l'héraldique et de la médecine qui parle beaucoup sur les couleurs des humeurs, des urines, des yeux, des cheveux etc. La présente ébauche puise dans plus de sources qu'elle ne cite; son but consiste à souligner l'apport irremplaçable d'une étude sérieuse de la peinture.

³⁷ On pourrait prolonger cette enquête en abordant les traités de peinture qui ont l'avantage d'associer la nomenclature avec des indications sur les matières utilisées plus ou moins vérifiables grâce à des examens scientifiques dans le cadre de nos restaurations. Ainsi, des auteurs comme Cennino Cennini (*IL LIBRO DELL'ARTE DI CENNINO CENNINI* 2019) et l'Anonimo Bolognese (*ORIGINAL TREATISES* 1849, II) distinguent clairement entre les *rouges* et les *laques*, distinction que l'on retrouvera, mais sans indication des colorants, dans les fragments de Léonard de Vinci.

personnage qui vient d'être converti par la prédication du rhéteur chrétien à droite, puis la couleur de la face intérieure du manteau du personnage sans nimbe qui soutient les jambes du Christ. Le voisinage des dorures sur les nimbes et les bordures et ornements vestimentaires aide à en saisir le caractère alternatif et secondaire par rapport au *métal* proprement dit. L'iconographie du jaune est d'ailleurs pour le moins ambiguë: ici, la couleur indique que son porteur est juif. Le jaune à l'intérieur du manteau bleu pâle n'a pas la même fonction discriminatoire. Néanmoins, ce choix chromatique reste exquis par son caractère exceptionnel. Exception y est faite à une règle dont témoignent, entre autres, les vêtements de Nicodème. Celui-ci porte un manteau en rose pourpre sur une robe bleu pâle. Le revers du manteau n'est pas jaune, mais vert.

Pour mieux se rendre compte des conventions, nous allons faire passer revue les choix chromatiques dans la représentation de la Madone chez Fra Angelico. On verra très vite que la convention consiste à lui donner une robe en rouge pourpre, un manteau en bleu profond au revers vert. C'est le cas dans la *Pala d'Annalena*, dans le *Triptyque des Linaïoli*, dans la *Déploration* du Musée de Saint Marc, la *Pala di San Marco* et dans les scènes de l'*Armadio* où la Madone participe etc. Or, on notera que ce vert chaleureux du revers du manteau est réhaussé d'habitude avec du jaune safran (*croceo* dans les traités). D'une certaine façon, on peut donc dire que le jaune est un élément ou un moment du vert et qu'il en provient.

On pourrait revoir les huit scènes de l'*Armadio* pour mieux se convaincre du caractère marginal de la couleur jaune. On notera alors que dans l'*Annonciation* le jaune du revers du vêtement de l'ange ainsi que celui qui orne ses ailes fonctionne comme une prolongation de l'or, que dans le *Massacre des Innocents* il permet d'accentuer les événements les plus aigus (notamment tout à droite et au centre où l'on voit des soldats en train de transpercer leurs victimes au cou). Dans les autres scènes, le jaune intervient principalement comme la couleur iconographique de St Joseph, mais dans une version personnelle à Fra Angelico qui ne combine pas cette couleur avec le bleu clair habituel. L'analyse du rapport entre cet usage iconographique établi et son emploi dans le contexte d'un coloris très savant demanderait un peu plus de temps³⁸. On remarquera pourtant facilement que dans la *Fuite en Egypte* la Madone porte les couleurs habituelles avec un revers vert (et des langes rouge vermillon) produisant un effet majestueux malgré la douceur, alors que St Joseph avec sa robe jaune qui ne se confond pas ici avec l'or se distingue par une candide humilité. Cette différence est appuyée, soit dit en passant, par le coloris des rochers et de la terre: St Joseph se détache d'un pan de terre brune, alors que la Madone avec l'Enfant se détache d'un rocher roux (avec une couleur proche des rouges pourpre) entouré de quelques arbres. L'étude du coloris de la terre et des rochers nous mènerait trop loin ici. Le jaune de l'homme mûr de la *Pala Strozzi* constitue un écart par rapport au vert attendu, il fonctionne comme un vert allégé et plus serein, dont les implications iconographiques (notamment à côté de la Madeleine) mériteraient une étude approfondie.

³⁸ En effet, l'engouement pour la symbolique des couleurs nous fait méconnaître les aspects plus picturaux et techniques des choix chromatiques. Et pourtant, on n'ignore plus à quel point la symbolique des couleurs est ambivalente et à quel point il faut tenir compte des situations individuelles pour en rendre compte. Dans ce sens, les remarques de Marina Linares sur la sémiotique symbolique des couleurs au Moyen Âge et sur l'éloignement de cette symbolique à partir du XV^e siècle nous semblent réductrices. Cf. LINARES 2011, pp. 300-306.



Fig. 1: Fra Angelico, *Pala Strozzi*. Florence, Musée de Saint Marc



Fig. 2: Fra Angelico, *Massacre des Innocents* (*Armadio*). Florence, Musée de Saint Marc

BIBLIOGRAPHIE

Sources

AGUILON 1613

F. D'AGUILON, *Opticorum libri sex Philosophis juxta ac Mathematicis utiles*, Anvers 1613.

ALBERTI/GOLSENNE-PRÉVOST 2004

L.B. ALBERTI, *La peinture. Texte latin, traduction française, version italienne*, éd. par T. GOLSENNE, B. PRÉVOST, revue par Y. Hersant, Paris 2004.

ALBERTUS MAGNUS/JAMMY 1651

ALBERTUS MAGNUS, *De mineralibus et rebus metallicis libri quinque* (1260-1270 environ), in *Opera omnia*, éd. par P. JAMMY, II, Lyon 1651.

ALBERTUS MAGNUS/RYFF 1542

ALBERTUS MAGNUS, *De mineralibus & rebus metallicis libri quinque* (1260-1270 environ), éd. par W.H. RYFF, Venise 1542.

ARISTOTELIS OPERA 1960

Aristotelis Opera, ex recensione Immanuelis Bekkeri, éd. par O. Gigon, I-II, Berlin 1960.

BACON/BRIDGES 1897-1900

R. BACON, *The 'Opus majus'* (seconde moitié du XIII^e siècle), éd., avec introduction et index analytique, par J.H. BRIDGES, I-III, Oxford-Londres 1897-1900.

BACON/STEELE 1937

R. BACON, *Opera hactenus inedita*, XIV. *Liber de sensu et sensato. Summa de sophismatibus et distinctionibus* (milieu du XIII^e siècle), maintenant publié pour la première fois par R. STEELE, Oxford 1937.

BAROZZI DA VIGNOLA/DANTI 1583

J. BAROZZI DA VIGNOLA, *Le due regole della prospettiva pratica*, avec les commentaires de E. DANTI, Rome 1583.

CARDANO 1562

G. CARDANO, *Somniorum Synesiorum omnis generis insomnia explicantes Libri IIII [...] quibus accedunt [...] De Gemmis & Coloribus [...]*, Bâle 1562.

CENNINI/RICOTTA 2019

C. CENNINI, *Il libro dell'arte [...]* (fin du XIV^e siècle), édition critique et commentaire linguistique éd. par V. RICOTTA, présentation de G. Frosini, préface de S. Chiodo, Milan 2019.

DEL MONTE 1579

G. DEL MONTE, *Planisphaeriorum universalium theorica*, Pesaro 1579.

DOLCE 1565

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

LEONARDI 1502

C. LEONARDI, *Speculum lapidum*, Venise 1502.

MOCENIGO 1581

F. MOCENIGO, *Universales Institutiones ad hominum Perfectionem; quatenus Industria parari potest*, Venise 1581.

ORIGINAL TREATISES 1849

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, avec une introduction générale, des traductions, des préfaces et des notes par M.P. Merrifield, I-II, Londres 1849.

SAVOT 1609

L. SAVOT, *Nova, seu verius nova-antiqua de causis colorum sententia*, Paris 1609.

TIGNOSI 1551

N. TIGNOSI, *In Libros Aristotelis de Anima Commentarii. Ad Laurentium Medicem virum Praeclarissimum*, Florence 1551.

Etudes

BÄTSCHMANN 1978-1981(1982)

O. BÄTSCHMANN, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, numéro monographique de «Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Jahrbuch», 1978-1981(1982).

BAXANDALL 1982

M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1982 (première édition Oxford 1972).

BAXANDALL 1986

M. BAXANDALL, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven-Londres 1986.

BELLENDORF 2011

P. BELLENDORF, *Hoch aufgelöste 3D-Dokumentation mittelalterlicher Oberflächen*, in *FARBE IM MITTELALTER* 2011, I, pp. 95-101.

DIDI-HUBERMAN 1990

G. DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris 1990.

FARBE IM MITTELALTER 2011

Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik, actes du XIII^e symposium du Mediävistenverband (Bamberg 1^{er}-5 mars 2009), éd. par I. Bennewitz, A. Schindler, I-II, Berlin 2011.

GAGE 1993

J. GAGE, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres 1993.

GERBRON 2016

C. GERBRON, *Fra Angelico. Liturgie et mémoire*, Turnhout 2016.

HAAS 2015

B. HAAS, *Die ikonischen Situationen*, Paderborn 2015.

HAAS 2017

B. HAAS, *Die Farbe und ihre Systeme*, in *Gesprächsstoff Farbe. Beiträge aus Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft*, éd. par K. Scheurmann, A. Karliczek, Cologne 2017, pp. 72-83.

HALL 1992

M. HALL, *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge 1992.

HALL 2019

M. HALL, *The Power of Color. Five Centuries of European Painting*, New Haven-Londres 2019.

HUSSERL/BIEMEL 1954

E. HUSSERL, *Husserliana. Gesammelte Werke*, VI. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, éd. par W. BIEMEL, La Haye 1954.

IL GIUDIZIO UNIVERSALE 2022

Il Giudizio Universale restaurato, (*Quaderni del Museo di San Marco*; 3), éd. par M. Tamassia, Livourne 2022.

JAHN 2023

T. JAHN, *Die Eigenarten der Farben. Farbobjektivismus – Farbsubjektivismus – Phänomenologie*, Paderborn 2023.

JONES 2013

W.J. JONES, *German Colour Terms. A Study in Their Historical Evolution from Earliest Times to the Present*, Amsterdam-Philadelphie 2013.

KATZ 1930

D. KATZ, *Der Aufbau der Farbwelt*, Leipzig 1930.

KEMP 1990

M. KEMP, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven-Londres 1990.

LA PALA DI SAN MARCO DEL BEATO ANGELICO 2021

La Pala di San Marco del Beato Angelico: restauro e ricerche, éd. par C. Frosinini, Florence 2021.

LERSCH 1981

T. LERSCH, *Farbenlehre*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, VII. *Farbe, Farbmittel - Fensterladen*, Munich 1981, pp. 157-274.

LINARES 2011

M. LINARES, *Kunst und Kultur im Mittelalter. Farbschemata und Farbsymbole*, in *FARBE IM MITTELALTER* 2011, I, pp. 297-311.

MACIOCE 2008

S. MACIOCE, *I colori dell'Angelico tra esperienza mistica e consuetudini sociali*, in *Angelicus pictor. Ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico*, actes de la conférence (Rome 8-9 juin 2006), éd. par A. Zuccari, Milan 2008, pp. 91-105.

OSTWALD 1904

W. OSTWALD, *Malerbriefe. Beiträge zur Theorie und Praxis der Malerei*, Leipzig 1904.

OSTWALD 1917

W. OSTWALD, *Beiträge zur Farbenlehre. Erstes bis fünftes Stück*, Leipzig 1917.

PARKHURST 1961

C. PARKHURST, *Aguilonius' Optics and Rubens' Color*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», XII, 1961, pp. 35-49.

PARKHURST 1973

C. PARKHURST, *Louis Savot's Nova-antiqua Color Theory, 1609*, in *Album Amicorum J.G. van Gelder*, éd. par J. Bruyn, J.A. Emmens *et alii*, La Haye 1973, pp. 242-247.

PASTOUREAU 1979

M. PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, préface de J. Hubert, Paris 1979.

PASTOUREAU 2000

M. PASTOUREAU, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris 2000.

PASTOUREAU 2012

M. PASTOUREAU, *Symboles du Moyen Âge. Animaux, végétaux, couleurs, objets*, Paris 2012.

SCHÖNE 1954

W. SCHÖNE, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954.

SCUDIERI 2009

M. SCUDIERI, *Il ciclo affrescato nel convento di San Marco a Firenze*, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, catalogue de l'exposition, éd. par A. Zuccari, G. Morello, G. de Simone, Milan 2009, pp. 109-123.

STEINER 1986

R. STEINER, *Das Wesen der Farben*, actes de les conférences (Dornach 6-8 mai 1921; 1914-1924), Dornach 1986 (première édition Dornach 1929).

STRAUSS 1972

E. STRAUSS, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, Munich-Berlin 1972.

ABSTRACT

Après une introduction sur les problèmes de la sémantique des *qualia* (Shoemaker) et sur le statut de la peinture pour son étude historique du vocabulaire des couleurs et après une mise en garde contre les nombreux anachronismes dont les études souffrent encore aujourd'hui et contre les erreurs courantes dans la présentation des peintures anciennes dans nos musées, on démontre un groupe de différences essentielles entre le système chromatique tardo-médiéval et le nôtre en étudiant plus en détail un certain nombre de couleurs utilisées dans la *Pala Strozzi* de Fra Angelico. La différenciation catégorielle entre les deux types de rouge (*punicium* et *purpureum*) inclut non seulement l'étude du colorant et de sa nuance, mais encore celle de son rapport à l'espace (modèle, expression du volume, de la transparence, de la lumière etc.), particularités qu'il convient de décrire au-delà des lieux communs historiographiques sur l'avancement du «naturalisme» au XV^e siècle. Ces particularités sont ensuite mises en rapport aux textes, notamment aux commentaires du *de sensu* aristotélicien et à la minéralogie depuis Albert le Grand et Roger Bacon jusqu'à Jérôme Cardan, avec un regard rapide sur les couleurs des métaux et l'influence de l'héraldique. On aboutit à un «système» des couleurs très différent du système basé sur les trois couleurs *primaires* qui n'est saisissable qu'à partir de François d'Aguilon (1613), voire de Filippo Mocenigo (1581) dont la contribution importante avait échappé aux historiens. Les résultats sont repris ensuite et examinés sur les huit premières peintures de l'*Armadio* (en excluant la «roue»). Pour certaines couleurs, on arrive à ébaucher une approche de leur interprétation iconographique, notamment pour le jaune et le rouge vermillon dans leurs différents usages (iconographie de la Madeleine).

The article begins with an introduction on the semantics of *qualia* (Shoemaker), as well as on the singular status of painting for a historical study of colour vocabulary. This study can help avoiding numerous anachronisms current in modern studies of the topic as well as many fundamental errors in the presentation of the paintings in our modern museums. In order to demonstrate a group of fundamental differences between late mediaeval and modern colour systems, we then turn to the *Pala Strozzi* by Fra Angelico with a thorough description and categorization of a certain number of specific colours, and first of the two main red types *punicium* and *purpureum*. Their difference cannot be sufficiently grasped by identifying the exact colour hue; it is necessary moreover to describe their specific relation to space (modeling, the expression of volume, transparency, light etc.) beyond the current art historical *loci communes* on the growth of «naturalism» during the 15th century. The peculiarities observed in Fra Angelico are then confronted with the textual tradition on colour theory beginning with the commentaries on the aristotelian *de sensu* and with mineralogy since Albert the Great and Roger Bacon until Girolamo Cardano with a quick glance on metal colours and the heraldic tradition. All this allows us to define the general terms of a colour «system» quite different from the modern system based on *primary* colours which is not known before François d'Aguilon (1613) and Filippo Mocenigo (1581) whose important contribution to the history of colour theory has escaped hitherto to scientific attention. All these results are then reexamined and confirmed through a quick study of the first eight *Armadio* paintings. The study ends with some propositions about the iconographic interpretation of certain colours such as yellow and vermillion red, when used in a specific way, especially in respect to Mary Magdalen.

**«UN PINCEAU DORÉ ET BIEN AMANCHÉ»:
SOME OBSERVATIONS ON THE PAINTING TECHNIQUE OF NICOLAS POUSSIN
(1594-1665)**

When we read the words that have come down to us from painters and writers on art who had the privilege not only of listening to Nicolas Poussin discoursing, but also talking with him and seeing him paint – foremost among whom is Charles Le Brun who would become the first director of the Académie Royale de Peinture et Sculpture¹, and André Félibien who would be its first, and short lived, secretary –, the image that they convey is not an image of the artist as traditionally portrayed by the majority of scholarship. It is not one of the ‘classicist’ figure-head of the Poussiniste faction and the ‘intellectual’ painter divorced from the material aspects of his art. This is an image handed down to us by a later generation whose vision was no longer that of Poussin, nor of the cultural circles in which he moved in Rome, steeped as these were in the humanist tradition². A tradition originating with Pythagoras, the ‘father’ of philosophy, a philosophy in which theory and practice were indissolubly linked³ inherited by the Rome of Cassiano dal Pozzo and his circle⁴ via the Florentine humanists whose syncretism they also shared⁵.

Referring to his *Open Work*, Umberto Eco in his *Intellectual Autobiography* puts forward the concept that «the work of art is an *epistemological metaphor* in the sense that in every epoch works of art are conceived so that they reflect concepts proper to the knowledge of the period [...]»⁶. Poussin was an integral part of the culture of the Rome of his time, and it is in this context that he should be studied, rather than from the perspective of later generations imbued with Newton’s positivism and Descartes’ dualism. The Cartesian divorce between mind and hand – a tradition of which we are the inheritors – is anachronistic when discussing the works of this «veritable poète»⁷, in whose works all elements were directed to a single end.

The original spelling of the sources has been retained throughout the essay, and neither ‘brought up to date’ nor ‘corrected’. Poussin’s spelling is notoriously idiosyncratic, as are Richard Symonds’ notes on painting, written in a combination of abbreviated English and Italian.

¹ Charles Le Brun travelled with Poussin back to Rome in 1642 after Poussin’s brief spell in Paris (1640-1642). He would remain in the city, painting and in close contact with Poussin, until the end of 1645 when he returned to Paris.

² Evidence for this divorce from the humanist tradition of the Cassiano/Barberini circle can be gleaned as early as in Le Brun’s lifetime, for example from the almost mocking reception given by fellow Academicians to his symbolic interpretation of colour in his *Conférence on the Ecstasy of St Paul* (FÉLIBIEN/LICHTENSTEIN–MICHEL 2006, pp. 394-401, see below) which was however completely in line with humanist thought. Sébastien Bourdon (in Rome between 1634-1637) speaking on Annibale Carracci’s *Stoning of St Stephen* met with similar incomprehension and dismissal (FÉLIBIEN/LICHTENSTEIN–MICHEL 2006, pp. 239-247). That Poussin was aware of the incomprehension of a great number of his contemporaries, particularly in Paris, who did not share his own humanist ideals and learning, is also made perfectly clear in some of his letters, for instance when he refers in the famous letter on the ‘Modes’ to «ceux qui ne voyent que par les yeux d’autrui» (POUSSIN/JOUANNY 1911, p. 371).

³ De Piles in his notes to his translation of Du Fresnoy’s *De arte graphica* relates the statement back to Quintilian: «On voit dans Quintilien que Pythagore disoit, que la Théorie n’estoit rien sans la Pratique, & que la Pratique n’estoit rien sans la Théorie» (DU FRESNOY/[DE PILES] 1673, p. 109).

⁴ As is well known, Poussin’s circle centred on the figure of Cassiano dal Pozzo, in his *casa* and *museo*, which became an unofficial ‘academy’ after the demise of the Accademia dei Lincei with the death of Federico Cesi in 1630. As Francesco Solinas so perceptively wrote: «È proprio in questo tentativo di universalità indissolubilmente legato alla tradizione dell’umanesimo che risiedeva la sua straordinaria novità» (SOLINAS 1996, p. 218).

⁵ The shared belief that «the basic truth [...] runs through all forms of religion, whether Christian or pagan» and «the belief in religion as above sect and creed» (BLUNT 1966-1967, III, p. 187).

⁶ ECO 2017, p. 19.

⁷ «C’est en quoy ce sçavant Peintre a montré qu’il estoit un veritable Poète, ayant compose son Ouvrage dans les regles que l’Art de la Poésie veut qu’on observe aux pieces de Theatre» (Charles Le Brun’s *Conférence on the Israelites gathering manna in the wilderness*, in FÉLIBIEN/LICHTENSTEIN–MICHEL 2006, p. 174).

Words, their colour, disposition, harmonies and rhythm are the means of expression at the disposal of the poet. The painter's means of expression are not words, but paint and its materials. As the painter Charles-Alphonse Du Fresnoy wrote in his *De arte graphica*, probably begun in Rome in the 1640s⁸, Apelles did not paint with language: «non linguâ pinxit Apelles»⁹.

I am proposing here to use just two paintings as examples of how a study of the materials of a painting, the grammar of their use and the way they have been handled, can add to our understanding of the 'meaning' of Poussin's paintings, when these are read as visual metaphors, figurative embodiments in paint of the beliefs, interests and fields of knowledge and enquiry animating the cultural circle to which he belonged, centred around the figures of Cassiano dal Pozzo and Cardinal Francesco Barberini.

In a letter to his friend and patron Paul Fréart de Chantelou, in which the latter is chastised for being too precipitous in his judgement of the painting that the painter had just sent him which did not please him¹⁰ as he felt it compared unfavourably with the work sent to Jean Pointel, Poussin makes the point that it is the subject that will dictate the way the different elements are brought together¹¹, that different subjects will require different materials and handling¹² in order to transmit and induce the appropriate emotion in the person contemplating the work. The painting should be judged with intelligence, and not rapidly and simply with the physical eye, but with the eye of the understanding, of reason – «[les] apêtis n'en doivent point juger sellement mais la raison»¹³, and this requires time and attentive contemplation. To make the matter perfectly clear to Chantelou, Poussin draws the time-honoured parallel between poetry and painting and uses Virgil as an example; he speaks of how the very sound of Virgil's words create the image of the subject – the colour and texture of the words depending on the emotion to be transmitted, and that in this lies «tout l'artifice de la peinture»¹⁴.

Comme Virgile a observé par tout son poeme, parceque à toutes ses trois sortes de parler, il acomode le propre son du vers avec tel artifice que proprement il semble qu'il mette devant les yeus avec le son des paroles les choses desquelles il traicte, de sorte que où il parle d'amour l'on voit qu'il a artificieusement choisi aucunes parolles douces plaisantes et grandement gratieuses à ouïr, de là où il a chanté un fet d'Arme ou décrit une bataille navale ou une fortune de mer il a choisi des parolles dures aspres et déplaisantes¹⁵.

⁸ See THUILLIER 1965, HECK 2015. Du Fresnoy was in Rome in the 1640s, and also part of Cassiano dal Pozzo's select circle.

⁹ Du Fresnoy's *De arte graphica* in De Piles' translation: «ce n'eût pas avec la langue qu'Apelle a produit de si beaux Ouvrages» (DU FRESNOY/[DE PILES] 1673, pp. 10-11, l. 59).

¹⁰ The *Baptism of Christ* from the second series of *Sacraments* that Poussin was painting for him.

¹¹ As Tasso observed in his *Arte Poetica*, «le parole devono pendere da' concetti, e prender leggi da quelli» (TASSO 1637, *Discorso terzo*, p. 29v). Tasso was shown by Anthony Blunt (BLUNT 1966-1967, III, p. 361) to have been one of the sources used by Poussin in his *Osservazioni*, published by Bellori as an appendix to his life of the painter (BELLORI/BOREA 1976, pp. 478-481).

¹² «Le Poussin avait de grands égards à traiter differemment tous les sujets qu'il representoit, non seulement par les differentes expressions, mais encore par les diverses manieres de peindre les unes plus délicates, les autres plus fortes: c'est pourquoi il étoit bien aise qu'on connut dans ses ouvrages le soin qu'il prenoit» (POUSSIN/JOUANNY 1911, p. 4), as transmitted to us by Félibien. Letter to his friend the painter Jacques Stella, written circa 1637, well in advance of the so-called letter on the Greek 'Modes' of 1647. See notes 13 and 15 below.

¹³ POUSSIN/JOUANNY 1911, p. 372. Letter to Chantelou, November 24, 1647. This famous letter is often referred to as the letter on the 'Modes'. «Si le tableau de Moïse trouvé dans les Eaux du Nil que possède M. Pointel vous a donné dans l'amour. esse un témoignage pour cela que je l'aye fet avec plus d'amour que les vostres. Voyés vous pas bien que c'est la nature du subiec qui est cause de cet effet, et votre disposition. et que les subiect que je vous traite doivent estre représentés par une autre manière [...] C'est en cela que consiste tout l'artifice de la peinture. pardonnés à ma liberté si je dis que vous vous estes monstré précipiteus dans le jugement que vous avés fet de mes ouvrages. Le bien juger est très difficile si l'on n'a en cet art grande Théorie et pratique jointes ensemble. Nos apêtis n'en doivent point juger sellement mais la raison».

¹⁴ POUSSIN/JOUANNY 1911, p. 372. See quotation in note 13 above.

¹⁵ Ivi, p. 374.

As the poet paints with words, so the painter will deliver his message, express his *pensée*¹⁶, through the brush, with colour; on prolonged contemplation its different levels of meaning will unfold – for, as Poussin tells us, you need to study the painting with as much time and attention as it took to paint: «il faut user des mesme moyens à les bien juger comme à les bien faire»¹⁷. Bernini in 1664, visiting Chantelou's unparalleled collection of works by Poussin, unlike his host spent long before Poussin's *Extreme Unction*¹⁸, studying it, and absorbing its beauty and 'reading' it, its message disclosed through its material substance, as though a sermon which spoke wordlessly, directly to his soul:

[il] l'a [regardé] debout quelque temps, puis il s'est mis à genoux, pour la mieux voir, changeant de fois à autres de lunettes et montrant son étonnement sans rien dire. A la fin il s'est relevé et a dit que cela faisait le même [effet] qu'une belle prédication qu'on écoute avec attention fort grande et dont on sort après sans rien dire... mais que l'effet s'en ressent au-dedans¹⁹.

«Grande Théorie et pratique jointes ensemble»²⁰

With the aid of a few examples, I hope to demonstrate that Poussin was not a 'classicist' in the academic sense of the word, but a painter in the classical and humanist tradition, that is a painter for whom theory and practice were bound together as they had been for artists in antiquity and the Renaissance.

That colour is an essential part of meaning in a painting is stated quite explicitly by Charles Le Brun when he introduces his *Conférence on the Israelites gathering manna in the wilderness*²¹. Addressing his fellow painters, he tells them that he has chosen a painting by Poussin rather than a work by Raphael, as they had, because the latter works have altered with time, and no longer have the appearance intended by Raphael, while he could be sure of his interpretations of Poussin's painting because the colours in the painting before him (the *Conférences* took place in front of the work to be discussed) were as they had been when the artist had painted them. Of this he could be sure because he had observed Poussin at work:

quand l'on a examiné les Peintures de Raphaël & des Peintres de son siescle, chacun a donné beaucoup à ses conjectures & déferé à ses propres sentimens, parce que les couleurs dont ils se sont servis, n'ayant pas conservé leur premier éclat ny leurs véritables teintes, l'on ne voit pas bien tout ce que ces grans hommes ont représenté, & l'on ne peut plus juger de tout ce qu'ils ont mis de beau dans leurs Ouvrages. Mais comme il a eü l'avantage de converser souvent avec ce grand homme dont il entreprend de parler, & que les Tableaux, ont encore le mesme lustre, & la mesme

¹⁶ «Je lui ei trouvé la pensée. Je veus dire la conception de l'idée et l'ouvrage de l'esprit est conclu» (letter to Chantelou, December 22, 1647, POUSSIN/JOUANNY 1911, p. 376).

¹⁷ From a letter to Chantelou, March 14, 1642, in which he writes, responding to Chantelou who had looked at many pictures on his travels down to Rome, telling him that this time «vous aurés cueilli avec plus de plaisir la fleur des beaux ouvrages qu'autrefois vous n'aués vues qu'en passant sans les bien lire. Les choses esquelles il i a de la perfection ne se doivent pas voir à la haste mais avec temp jugement et intelligence, il faut user des mesme moyens à les bien juger comme à les bien faire» (POUSSIN/JOUANNY 1911, pp. 121-122).

¹⁸ Second series, painted for Chantelou, now on loan from the Duke of Sunderland to the National Galleries of Scotland, Edinburgh.

¹⁹ CHANTELOU/STANIĆ 2001, p. 89.

²⁰ «Le bien juger est très difficile si l'on n'a en cet art grande Théorie et pratique jointes ensemble» (POUSSIN/JOUANNY 1911, p. 372. See note 13 above).

²¹ FÉLIBIEN/LICHTENSTEIN-MICHEL 2006, pp. 156-174. For the first edition which includes Félibien's important preface and engraving, see FÉLIBIEN 1669.

vivacité des couleurs qu'ils avoient lors qu'ils donnaient les derniers traits, il en pourra dire son sentiment avec plus de connoissance & de certitude que les autres²².

André Félibien tells us that during his time in Rome (1647-1649) he also had the privilege of watching the artist at work when Poussin would put into paint (giving «une sensible démonstration»²³) the abstract and theoretical teachings that he had imparted through the spoken word: «et c'estoit pour lors que joignant la pratique aux enseignemens, il me faisoit remarquer en travaillant, & par une sensible démonstration, la vérité des choses qu'il m'apprenoit par ses discours»²⁴. Attempting to put into practice – and paint – what he had learnt from Poussin's «doctes leçons»²⁵, led Félibien to realise that «quelque theorie qu'on ait de la Peinture, on est incapable de rien exécuter de parfait sans une grande pratique; & c'est en travaillant que je me suis bien aperceû qu'il se rencontre mille difficultez dans l'exécution d'un Ouvrage que tous les préceptes ne scauroient apprendre à surmonter»²⁶. An echo of Galileo's wry comment «altri posseggono tutti i precetti del Vinci, e non saprebber poi dipignere uno sgabello»²⁷.

In his fifth *Entretien*, devoted largely to the subject of light and colour, Félibien again aligns theory alongside practice, the art of the orator (citing Hermogenes) alongside the necessity of the artist's complete mastery of the materials at his disposal; of the latter he gives a very precise example, that of the bluish-grey tint – *berrettino* – which results if you mix charcoal black with white. Mixing another type of black pigment, such as bone black or soot black, would result in a dullish ashen colour²⁸.

Car comme les Sciences & les Arts ont quelque ressemblance les uns avec les autres; les Peintres ont cela de commun avec les Orateurs, que de même qu'il n'est pas possible, selon le témoignage d'Hermogenes, de bien faire une Oraison, & de sçavoir comment elle doit être composée, si l'on ne sçait auparavant quelles sont les choses qui doivent y entrer, aussi est-il difficile à un Peintre de bien colorier les corps qu'il veut représenter, s'il ne sçait la force des couleurs qu'il veut employer,

²² Ivi, p. 157. As we have observed above, the importance of colour to the meaning of the painting is also stressed by Le Brun in a later *Conférence* on the *Ecstasy of St Paul* where he interprets each of the colours of the vestments of the angels and of St Paul in a symbolic vein. Cf. ivi, pp. 394-401.

²³ FÉLIBIEN 1685-1688, I, *Préface*, n.p.

²⁴ «Bien qu'il affectast d'être fort retiré quand il travailloit, afin de ne pas estre obligé de donner entrée chez luy à plusieurs personnes qui l'auroient interrompu par leur visites trop fréquentes je vivois néanmoins de telle sorte avec luy, que j'avais toujours la liberté de le voir peindre; et c'estoit pour lors que joignant la pratique aux enseignemens, il me faisoit remarquer en travaillant, & par une sensible démonstration, la vérité des choses qu'il m'apprenoit par ses discours» (*ibidem*).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ «sí come ci son molti che sanno per lo senno a mente tutta la poetica, e poi sono infelici nel compor Quattro versi solamente; altri posseggono tutti i precetti del Vinci, e non saprebber poi dipignere uno sgabello» (GALILEO/FAVARO 1890-1909, VII (1897), p. 60).

²⁸ This property of charcoal black was well-known at the time. Richard Symonds, for instance, in his notes taken between 1649-1651 at the feet of Poussin's colleague and friend, the painter Giovan Angelo Canini, writes: «Negro carbone da un Turchino p.che s'usa nella aria, & nelli panni. Blewish» (SYMONDS/BEAL 1984, p. 226, fol. 25). This blue-grey colour referred to as the «color berrettino dilettevole all'occhio», much prized, was in this instance the optical mixing in the eye of woven threads – black and white (ZACCOLINI 1618 ca, I, fols 32v-33). Father Matteo Zaccolini was a lay Theatine monk and painter, author of a treatise on colour, light and shadow, linear and aerial perspective in four volumes, and an influence of inestimable importance to Poussin's practice, and thought. As Félibien tells us, what he learnt is not to be looked for in Poussin's writings, but in his paintings: «il s'est contenté d'avoir montré par ses propres Peintures, ce qu'il avait appris du Père Zaccolini» of whom Félibien had further noted «Il n'y a point eu de Peintre qui ait mieux sçû que ce Père, les regles de la Perspective, & qui ait mieux compris les raisons des lumieres & des ombres. Ses écrits sont dans la Bibliothèque Barberine & le Poussin qui en avait fait copier une bonne partie, en faisoit son étude» (FÉLIBIEN/PACE 1981, p. 113, fol. 16/2). For the figure of Zaccolini see Janis Bell's many excellent publications.

& l'effet qu'elles produiront quand elles seront mêlées ensemble: comme quand le noir de charbon est mêlé avec le blanc, le Peintre doit sçavoir qu'il en naîtra une couleur d'un gris bleuâtre²⁹.

It is also of interest to note that in this passage Félibien not only links together all the different arts and sciences, emphasizing what they have in common rather than their divergence (in line with Vitruvius and classical thought), but that he also chooses to cite Hermogenes' *On Types of Style*. This work, from the Renaissance onwards, became a standard text and is cited by Franciscus Junius³⁰ (to whom Poussin refers in one of his last letters³¹) among others. The particularity of the text is that its author goes even further than Cicero for whom style had to be appropriate to content. For Hermogenes, as for Virgil in the treatment of words in poetry – and as for Poussin, I maintain –, content and its expression are one³².

Absorbent and reflectant grounds

The paintings illustrated in Figs 1a-d-e are examples of how Poussin has consciously chosen and manipulated his materials to a desired effect, and this already in what is considered the most 'mechanical', preliminary, level of the painting process, that is the choice and application of the ground – layers often applied by the 'apprentices' in the painter's studio. By this date, canvas could also already be bought 'ready primed', as we know from Richard Symonds³³.

Two of the paintings in question have unanimously been recognised as owing a debt to Raphael and Domenichino, the two artists that Poussin most revered: *Apollo and the Muses on Parnassus* (Museo del Prado, Madrid) (Fig. 1d) which bows to Raphael's fresco of the same name in the Vatican *Stanza*, and the *Triumph of David* (Dulwich Picture Gallery, London) (Fig. 1e) which looks to Domenichino's fresco in San Gregorio Magno al Celio (*Flagellation of St Andrew*), which Poussin greatly admired³⁴. All scholars have remarked on the 'blond' palette of these works as well as their compositional debt to the frescos.

The third work illustrated, and the one to have been analysed by the author, is one of Poussin's last figurative works, the *Eliezer and Rebecca at the Well* in the Fitzwilliam Museum, Cambridge (Fig. 1a). When micro-samples from the painting were analysed, the analyses indicated the presence of an initial ground layer consisting of calcium sulphate, that is gesso, bound in a water-based glue medium (Fig. 1b)³⁵, tinted with a few earth-pigment particles. Such an initial layer would be very absorbent, leaching out the oil medium from subsequent layers and resulting in a final 'rough' surface scattering white light which would mix with the coloured reflected light from the pigment particles (see Fig. 1c) resulting in the desaturated, 'blond', tonalities associated with fresco painting. The visual properties deriving from such an application were well understood at the time, as were its drawbacks as can be seen from this

²⁹ FÉLIBIEN 1725, III, n. 5, pp. 13-14.

³⁰ JUNIUS 1638, Book III, pp. 271-272.

³¹ «Après auoir considéré la Division que fait le Seigneur Franc. Junius des Parties de ce bel art Jay osé mettre icy brièvement ce que j'en ay appris». Letter of March 1, 1665, to Roland Fréart de Chambray, translator of Leonardo's 1651, *editio princeps*, *Trattato della pittura* for which Poussin had drawn the original illustrations. Poussin was acknowledging receipt of his book *Idée de la perfection de la peinture* (POUSSIN/JOUANNY 1911, p. 462).

³² For further discussion of this aspect, I refer you to my PhD thesis (GLANVILLE 2021-2022, p. 54 ff.).

³³ Symonds complained that the «imprimers» – who prepared canvases for artists commercially in mid-seventeenth-century Rome – left out the lead white (presumably for questions of profit): «Terra Rossa, biacca da Corpo a little & Creta un tantino negro Carbone. He complayned the ordinary imprimers putt in no biacca. Creta is usually sifted & grind in oyle»; all of Titian's paintings have also been found to have an initial very thin layer of gesso beneath their oil-bound grounds.

³⁴ BELLORI/BOREA 1976, p. 427.

³⁵ GLANVILLE-ROUSSELIÈRE ET ALII 2014.



Fig. 1a: Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca*, 1660-1665, 96,5x138 cm, oil on canvas. Cambridge, The Fitzwilliam Museum (PD.38-1984). © The Hamilton Kerr Institute (Chris Titmus) and The Fitzwilliam Museum, Cambridge

Fig. 1b: Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca*, cross-section from the bottom edge of the painting. The arrow indicates the lowest layer of ground which is calcium sulphate (gesso) tinted with earth pigment particles bound with animal glue. Author's photograph in collaboration with the Hamilton Kerr Institute, Fitzwilliam Museum

Fig. 1c: Diagrammatic representation of the behaviour of light, according to different media. Author's drawing

Fig. 1d: Nicolas Poussin, *Parnassus*, 1630-1631, 145x197 cm, oil on canvas. Madrid, Museo del Prado (P002313). © Photographic Archive Museo Nacional del Prado

Fig. 1e: Nicolas Poussin, *The Triumph of David*, 1631-1633 ca, 118,4x 148,3 cm, oil on canvas. London, Dulwich Picture Gallery (DPG236)

note by Richard Symonds, recording the words of Giovan Angelo Canini (pupil of Domenichino, who knew Poussin, shared his interests, and moved in the same cultural circle):

Those clothes that have gesso in the impr[imitura] the gesso makes the colour fresher & does drink up the malitia of the oyle but they crack sooner & that is the worst of the gesso. Dopoi [sic] si fa la 2da mano d'imprimatura della medesima roba - piu macinate, piu sode con olio ancora di lino³⁶.

³⁶ SYMONDS/BEAL 1984, p. 219, fol. 12.

Gesso is brittle by nature, and becomes increasingly so with age; in addition, because it is bound with animal glue which is an aqueous medium, it also remains susceptible to humidity which makes the layer swell, the combination of the two can result in substantial loss in the paint layers³⁷. This is what has occurred in *Eliezer and Rebecca* which is covered with a myriad of tiny losses resulting in a slightly 'blurred' appearance that has led some art historians to consider it unfinished³⁸.

With the results of this analysis in mind, analytical and conservation reports on the paintings in Dulwich Picture Gallery and the Prado were re-examined. The ground in the *Triumph of David* consists of calcium sulphate (gesso), iron oxides, lead white and charcoal black, and the surface of the painting was described by the restorer, Sophia Plender, as having a very matt appearance resulting from a «rough, leanly-bound surface»³⁹. This simulates – with an oil medium – the appearance of Domenichino's fresco, the *Flagellation of St Andrew*, which scholarship acknowledges as a primary influence on the composition. A similar effect was noted by the restorer of the *Parnassus* in the Prado, a painting in dialogue with Raphael's treatment of the subject in his fresco in the *Stanza della Segnatura*. Unlike the two other Poussin paintings which have this fresco-like finish and palette, and have been found to have an absorbent initial tinted gesso ground (and therefore one that is relatively pale), the ground in *Parnassus* is red, applied in two layers. A characteristic of red earth pigments and clays is – as Symonds was informed by Giovan Angelo Canini – their absorbency, «they doe prosciugare»⁴⁰, and indeed it is described by the restorer of the *Parnassus*, Rafael Alonso Alonso, as having a very absorbent ground⁴¹. He also felt that Poussin had made deliberate use of the texture of the twill canvas, to achieve an effect that was not that of a traditional oil painting «que Poussin acentuò intencionalmente [...] Es como si el pintor hubies etratado de busca rexpresamente un efecto estetico diferente de lo que es un oléo tradicional»; he continues «la calidad dura, apretada y seca dela pintura, ne propia de un oléo». Alonso Alonso had previously restored Poussin's *Triumph of David* (also in the Prado), considered by many to be roughly contemporary, and remarks «La calidad pictórica es diferente» and most interestingly «el Parnaso parece una pintura mural»⁴².

Further, and contrasting, evidence of Poussin's manipulation or interest in the materials and application of what is – as I observed above – generally considered the most 'mechanical' aspect of painting (that is the ground) is to be found in perhaps the most moving of the series of seven sacraments painted by Poussin at the end of the 1630s for his friend and patron Cassiano dal Pozzo – the *Extreme Unction* in the Fitzwilliam Museum, Cambridge (Fig. 2). Scholarship is undivided in its appreciation of its luminous qualities, as well as seeing in it an example of both the artist's and the patron's interest in the Early Church⁴³, a Church that recognised the continuity between the religious rites – the mysteries – of antiquity and the

³⁷ «Con il gesso si gioca di fortuna, perché si vede assai pitture antiche sconcerti per il gesso, e molte ancora si conservono» (*VOLPATO MANUSCRIPT* 1967, p. 731). The «Volpato manuscript» is thought to be of Northern Italian/Venetian origin and to date to the latter part of the 17th century as it refers to Padre Lana's text, published in 1670.

³⁸ NICOLAS POUSSIN 1994, p. 510.

³⁹ PLENDER–BURNSTOCK 2014, p. 56.

⁴⁰ *Prosciugare* means to 'dry matt', as a result of the ground being so porous and absorbent. Cf. SYMONDS/BEAL 1984, p. 218, fol. 10.

⁴¹ The painting was restored in 1982-1983; all the following material is derived from the restorer's report. I am grateful to the European IPERION - ARCHLAB programme that enabled me to travel to the Prado and consult the archival material, to Lola Gayo and Maité Javier for all their generosity in sharing material and carrying out analyses, and to Ana González Mozo and Laura Alba for all their help in accessing reports and archival material.

⁴² Conservation report, and my translation: «It is as if the painter had expressly sought an aesthetic effect different from that of a traditional oil painting», commenting on the «the hard, tight, dry quality of the paint, not typical of an oil painting». «The quality of the paint is different [...] the *Parnassus* looks like a mural painting».

⁴³ GLANVILLE 2023.

sacraments of the Christian Church, the word *sacramentum* being the Latin equivalent of the Greek *mysterion*⁴⁴.

As in the paintings discussed above, in this work too Poussin has adapted the ground layers to the desired final effect. In contrast to the works above, in *Extreme Unction* an additional third layer of ground is present which completely masks the weave of the canvas, resulting in a smooth and therefore reflectant surface (Figs 3a-c). Two further elements contribute to the luminous qualities of the painting: the colour of the ground, which is what Giovanni Battista Armenini described as «fiammeggiante»⁴⁵, and the surprising inclusion of glass shards⁴⁶ which will further enhance the luminous and specular qualities of the ground and paint, and which further indicate a desire for luminosity.



Fig. 2: Nicolas Poussin, *Extreme Unction*, 1638-1640, 95,5x138 cm, oil on canvas. Cambridge, The Fitzwilliam Museum (PD.11-2012). © The Hamilton Kerr Institute (Chris Titmus) and The Fitzwilliam Museum, Cambridge

⁴⁴ BLUNT 1966-1967, III, p. 187. Blunt makes the point that the early Fathers of the church «made considerable play with the parallels between the Mysteries of Greek religion and the Sacraments of Christianity». See also GENDLE 1981.

⁴⁵ A «color di carne, con un non so che di fiammeggiante» that 'helps' the colours (ARMENINI/GORRERI 1988, p. 143).

⁴⁶ GLANVILLE 2021-2022, p. 394.

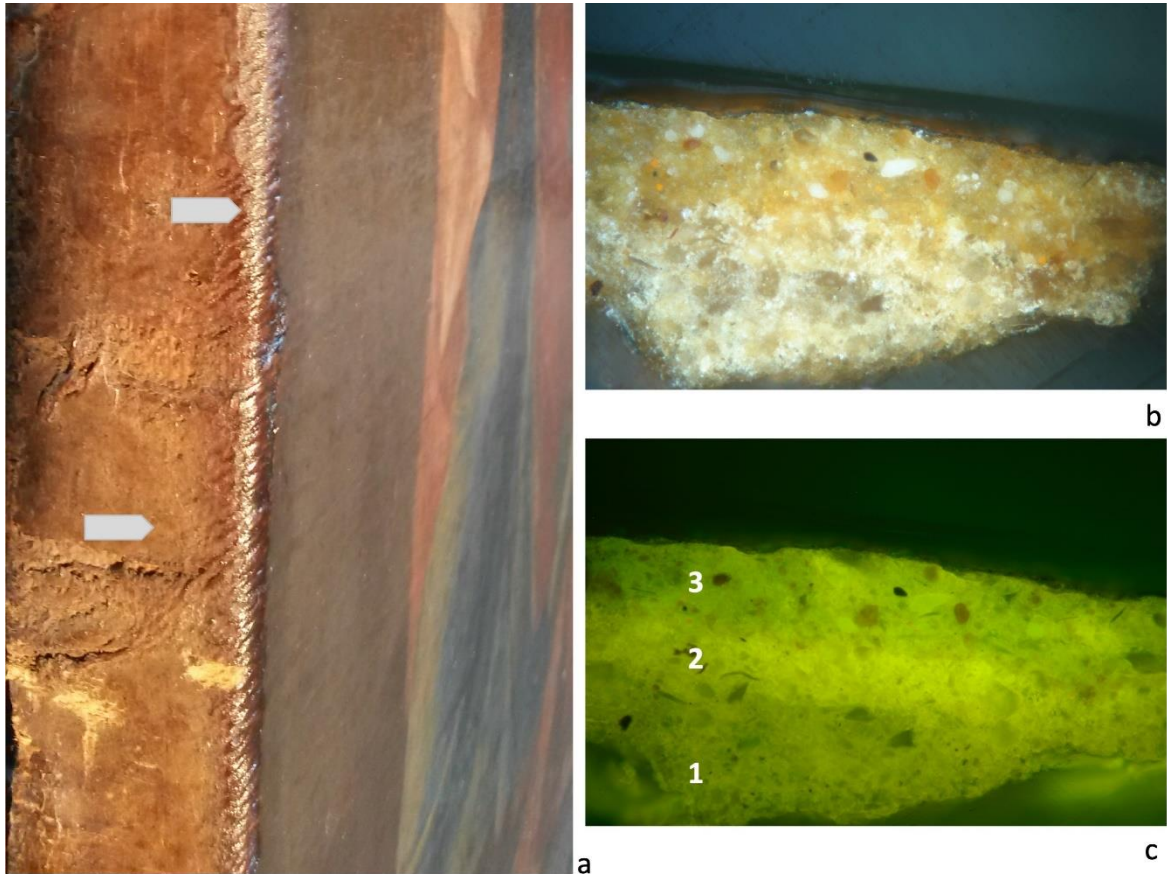


Fig. 3a: Left tacking edge of *Extreme Unction* (Fig. 2). The top arrow indicates where the twill weave of the canvas is visible at the turn-over edge. The lower arrow indicates how this is hidden by the ground layers, an unusual application of three layers. Author's photograph

Fig. 3b: Cross-section of a sample taken from the left tacking edge of *Extreme Unction* (x200, photograph taken in reflected light). Author's photograph in collaboration with the Hamilton Kerr Institute, Fitzwilliam Museum

Fig. 3c: Cross-section of a sample taken from the left tacking edge of *Extreme Unction* (x200, photograph taken in UV light). The three layers of ground which are thick enough to mask the canvas weave are more clearly distinguishable in UV light. Author's photograph in collaboration with the Hamilton Kerr Institute, Fitzwilliam Museum



Fig. 4: Nicolas Poussin, *Extreme Unction*, detail of the figure of the smiling girl exiting to the right. © The Hamilton Kerr Institute (Chris Titmus) and The Fitzwilliam Museum, Cambridge

The subject of the painting is the moment of transition between life and death. Writing in 1644 to Chantelou, his friend and patron, for whom he was about to paint a second version of the *Extreme Unction*, Poussin spoke to him of «le transis» – literally ‘the passage’, the passing over, the crossing of the threshold from life into death – as a subject worthy of an Apelles, adding «Car il [Apelles] se plaisoit fort à représenter des transis»⁴⁷. In the Christian religion and in the course of human life, this is the last sacrament administered; consecrated oil (a symbol of the spirit as is light) is symbolically placed on the parts of the body that denote the senses that are no longer active. This rite conferred divine grace and illumination, in the painting depicted

⁴⁷ POUSSIN/JOUANNY 1911, p. 266. Letter to Chantelou, April 25, 1644.

and incorporated – literally – in the light of the ‘Sun’ («simulacrum»⁴⁸ of God) which floods the entire composition from the window in the top left-hand of the painting, and to the luminosity of which the materials and application of the preparatory layers contribute. The scene – set on a stage⁴⁹ – represents a man on the point of death, surrounded by those he loves and who love him, about to receive the gift of divine grace – the consecrated oil, but also represented by the light entering from on high on the left, as has been observed above. It is not by chance that it is the infant who is first touched by the light – symbol of the soul that enters the body on birth, and on the point of death – at the end of man’s little life played out on the worldly stage – leaving the body to return whence she came: the smiling, dancing figure exiting to the right, clad in the colours of light – white and yellow⁵⁰ (Fig. 4). Blaise de Vigenère, whose fulsomely annotated translation of Philostratus’ *Eikones* (*Les images ou tableaux de platte peinture*), has been shown by scholars to have been one of Poussin’s favoured sources, amplifies Socrates’ words in the *Timaeus*, on the departure of the soul from the earthly prison of the body to return to its divine origins «Que si nosz sens pouvoient appercevoir l’ame en son allegresse combien elle est joyeuse & contente d’estre delivree de cette orde & infecte chartre, nous aurions certes si grand desir de laisser cette vie, que personne n’y voudroit demeurer»⁵¹.

*Colour and pigments: «Pulchritudo ut divinae bonitatis vestibulum»*⁵²

«Li colori nella pittura sono quasi lusinghe per persuadere gli occhi, come la venustà de’ versi nella poesia»⁵³. These are Poussin’s words in his *Osservazioni* as relayed to us by Bellori. They are not to be understood to mean, in my opinion, that colours in a painting are merely superficial enticements for the physical eye⁵⁴. Sight, since antiquity, has been considered the most noble of senses because it allows us to perceive the beauty of nature and the heavens, that «gran veridico libro della natura»⁵⁵, a reflection of the beauty, order and harmony of the divine. Colour is the «sweet honey of the Muses» referred to by classical authors (Lucretius in the *De rerum natura* for instance), with which to render palatable the at times indigestible kernels of truth.

«In the same way our doctrine often seems unpalatable to those who have not sampled it, and the multitude shrink from it. That is why I have tried to administer it to you in the dulcet strains of poesy, coated with the sweet honey of the Muses»⁵⁶. Like Lucretius, with colour and pigments rather than verse, Poussin might have said: «My object has been to engage your mind

⁴⁸ «O Sole [...] per fine simulacro immortale & incorrotibile dello stesso Iddio». Marino also cites, in parallel, Psalm 18:6 «Posuit in Sole tabernaculum suum» (MARINO 1622, *Pittura*, p. 14v).

⁴⁹ Both a *theatrum mundi* of the ancients, and as also referred to by Poussin in his correspondence (POUSSIN/JOUANNY 1911, p. 235, for example, letter to Chantelou, December 21, 1643). Félibien, in *L’idée du peintre parfait* refers to painting as a piece of theatre, with each character playing his or her role. «On doit considérer un Tableau comme une Scène, où chaque Figure jouë son role» (FÉLIBIEN 1707, p. 34). It is well known that Poussin first created his compositions with small wax figurines set on a stage within an enclosed ‘theatre’ box.

⁵⁰ «Comme le blanc & le jaune participant le plus de la lumiere», Sébastien Bourdon’s *Conférence*, December 3, 1667 – *Christ healing the blind men* (FÉLIBIEN/LICHTENSTEIN–MICHEL 2006, pp. 175-184).

⁵¹ PHILOSTRATE DE LEMNOS 1597, p. 53; «when the bonds no longer hold, and are parted by the strain of existence, they in turn loosen the bonds of the soul, and she, obtaining natural release, flies away with joy» (PLATO/JOWETT 1961, l. 81d).

⁵² Deriving from Proclus originally (see also Plato’s *Philebus*), and a commonly held belief amongst artists and humanists of the Neoplatonic bent, beauty is perceived as the «vestibule to the divine» that is, giving access to the divine (cited by ROWLAND 1994, p. 96).

⁵³ BELLORI/BOREA 1976, p. 481.

⁵⁴ Although, paradoxically, colours do ‘belong’ only to the surface of objects observed in the visible world; even in a rainbow, as there is no colour not only without ‘light’, but also without ‘matter’ (moisture droplets in the instance of the rainbow) (see the *De lumine et umbra* that Bellori has inserted as the frontispiece of his *Vita* of the painter).

⁵⁵ CESI/ALTIERI BIAGI–BASILE 1980, p. 44.

⁵⁶ LUCRETIVS/ROUSE–SMITH 1924, ll. 933-935.

with my verses while you gain insight into the nature of the universe and the pattern of its architecture»⁵⁷.

Using as an example the handling and disposition of three pigments in particular – vermilion, green earth and lapis lazuli – in two works painted for the Dal Pozzo brothers – the *Extreme Unction* (Fig. 2) painted for Cassiano at the end of the 1630s, and one of his last works, the *Eliezer and Rebecca at the Well* probably painted in the 1660s for Carlo Antonio, I hope to demonstrate how Poussin's use of pigments contributes to the deeper, spiritual and cosmological meanings of the paintings, common both to the *prisca theologia* of the ancients and the Christianity of the Early Church.



Fig. 5: (left) Nicolas Poussin, *Extreme Unction*, detail of the central group of the *transis*. © The Hamilton Kerr Institute (Chris Titmus) and The Fitzwilliam Museum, Cambridge; (middle) XRF map for mercury (Hg) indicating the presence of vermilion; (right) XRF map for potassium (K) indicating the presence of green earth

The illustration above (Fig. 5) is a detail of the central action of the painting – alongside which are the corresponding XRF maps⁵⁸ for mercury (Hg), which denotes the presence of the pigment vermilion, and potassium (K), which is the characteristic element present in addition to iron in green earth pigments, and also present in lapis lazuli.

From the XRF map, we can see that Poussin has used vermilion to give touches of light to the tips of the ears of the deacon and the women on the left, linking them together and across to the young woman mourning on the right, who is fully lit by the sun. Vermilion as well as a red earth is used in the deacon's garment, and has also been mixed into the pallium of the anointing priest to give the golden hue we see. This is deliberate on the part of Poussin, because such a tonality could have been achieved with existing yellow pigments⁵⁹, but the use of a pigment in different areas of colour and mixtures 'unites' a composition in the same way as light does in the natural world, in which there are no «colori schietti» – all the colours we perceive are mixtures because light is present even in the darkest recesses, as they are in *Extreme Unction*. Poussin is creating his work in emulation of that of the Creator, the *summum artifex*⁶⁰.

⁵⁷ Ivi, ll. 948-950.

⁵⁸ XRF mapping provides information on the distribution of individual elements (through their characteristic X-ray fluorescence) and therefore pigments, mapping their presence on the surface of the painting.

⁵⁹ These curious 'mixed' oranges and golden colours were also found in the Richelieu *Bacchanals*, painted shortly before the Dal Pozzo series of *Sacraments*, and they play a similar role uniting the figures within the 'closed' world of the composition as a whole.

⁶⁰ I would refer you to GRAND-CLÉMENT 2010 and 2015 for an excellent discussion of the cosmological aspects of artistic creation in antiquity.

The potassium (K) map shows the strong presence of green earth in the robe of the second weeping woman on the left, and this columnar green then sweeps across, around the red of the deacon's pallium to the sleeve of the mother cradling the dying man's head, down to the blanket covering the dying man – with the weak red and green, of his seeping life-force⁶¹. Potassium in the head-dress of the woman carrying the infant relates to the presence of lapis lazuli, not used pure but mixed and dulled, tonally true for the position of the woman in relation to the source of light and the composition as a whole. We find both green earth and lapis (distinguishable through their respective hues) in the veil and drapery of the woman to the right, again a link in the chain that binds all the figures together; the colours flow one into another, as they do in the natural world, bound together by light, symbol of divine love and its earthly counterpart.

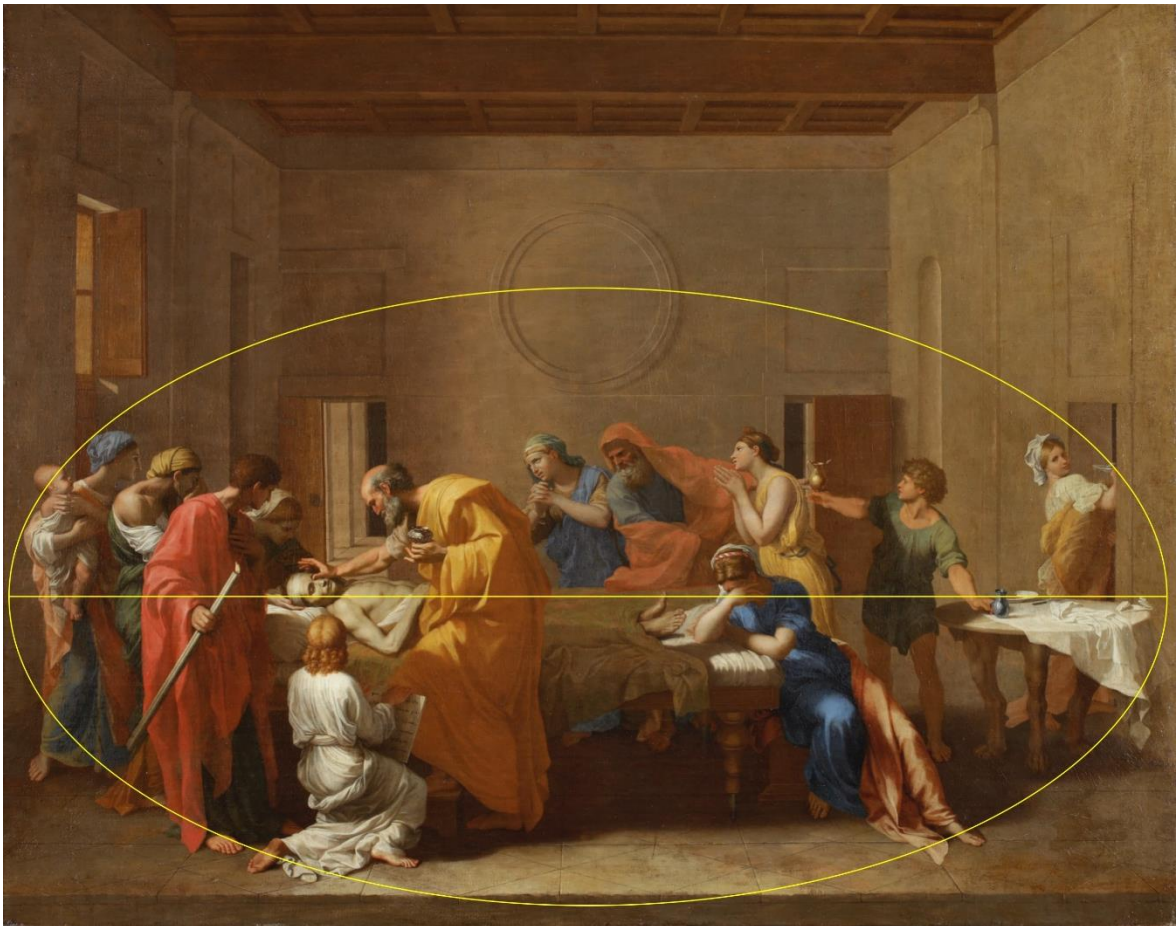


Fig. 6: Nicolas Poussin, *Extreme Unction*, 1638-1640, 95,5x138 cm, oil on canvas. Cambridge, The Fitzwilliam Museum (PD.11-2012). © The Hamilton Kerr Institute (Chris Titmus) and The Fitzwilliam Museum, Cambridge. Author's diagrammatic representation of the co-existence of man's linear progress through life, and the never-ending cycle of generation and dissolution in nature

⁶¹ PHILOSTRATE DE LEMNOS 1597, pp. 433-434, cites Empedocles for red as the colour of life, of the «esprit de la vie». «For when moisture and heat unite, life is conceived, and from these two sources all living things spring» (OVID/MILLER-GOOLD 1916, Book I, l. 431); «veri colori solo essere, quanto li elementi, quattro, da i quali più e più altre spezie di colori nascono. Sia colore di fuoco il rosso [...] dell'acqua il verde» (ALBERTI/BERTOLINI 2011, p. 221 (Book I, ll. 199-206)).

The linear representation of the existence of man – from the moment the soul enters his body at birth to the moment the soul joyously leaves the bonds of its earthly prison – as conceived by the Stoics in the wake of Plato co-exists with the circular flow of Stoic cosmology (Fig. 6), where death is not an end, but part of the endless and dynamic circle⁶² of dissolution and generation, in which «everything which seems to perish merely changes»⁶³, and as Montaigne writes:

La mort est l'origine d'une autre vie [...] C'est la condition de votre création, c'est une partie de vous que la mort: vous vous fuyez vous-mêmes [...]. Le premier jour de votre naissance vous achemine à mourir comme à vivre [...]. Votre mort est une des pièces de l'ordre de l'univers; c'est une pièce de la vie du monde⁶⁴.



Fig. 7: Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca*, 1660-1665, 96,5x138 cm, oil on canvas. Cambridge, The Fitzwilliam Museum (PD.38-1984). © The Hamilton Kerr Institute (Chris Titmus) and The Fitzwilliam Museum, Cambridge

⁶² As symbolised by the architectural circle on the back wall. See GLANVILLE 2023 for a discussion of this circular form as the *ouroboros* on the back wall.

⁶³ SENECA/GUMMERE 1917, Epistle XXXVI, p. 253.

⁶⁴ MONTAIGNE/THIBAUDET 1946, p. 105. Montaigne, citing Seneca; and citing Heraclitus: «Et puis nous autres sottement craignons une espece de mort, là où nous en avons desjà passé et en passons tant d'autres. Car non seulement, comme disoit Heraclitus, la mort du feu est generation de l'air, et la mort de l'air generation de l'eau mais encor plus manifestement le pouvons nous voir en nous mesmes [...] [he proceeds to go through the ages of man] et le jour d'hier meurt en celuy du jour d'huy, et le jour d'huy mourra en celuy de demain; et n'y a rien qui demeure ne qui soit tousjours un» (ivi, p. 590).

Another example of Poussin's use of a pigment to bind together a composition, also giving material form to a what is essentially a metaphysical and religious concept in the broadest sense of the terms, is Poussin's use of lapis lazuli in the late *Eliezer and Rebecca* (Fig. 7). Natural ultramarine, lapis lazuli, is the only blue pigment employed in the painting and its use is not confined to the blue drapery and sky as one might have expected, but is present in all the blues and greys whatever their tonality, as well as in the green drapery of the kneeling woman and the foliage of the landscape, where it is mixed with a little lead antimony yellow and perhaps some glauconite (one of the two types of green earth) (Figs 8a-d). The use of ultramarine throughout the composition again brings a harmonic unity to the work, but also underlines, in material terms, the 'unity' of all creation, a subject much at the fore in philosophical debates of the day, and at the core of both Virgilian verse and that of Lucretius, as we have seen above.

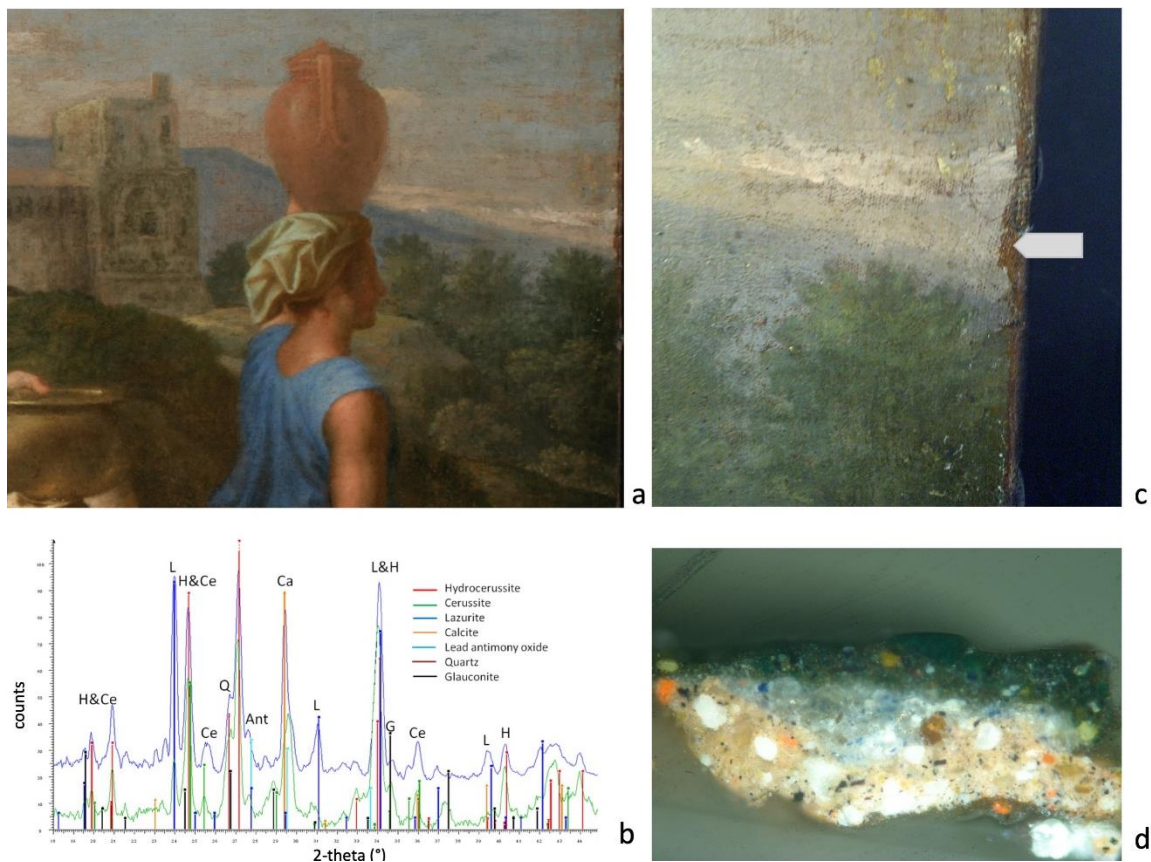


Fig. 8a: Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca*, detail. Analysis has shown the presence of lapis lazuli not only in the azure gown and in the sky, but also in the foliage and landscape and head-dress. © The Hamilton Kerr Institute (Chris Titmus) and The Fitzwilliam Museum, Cambridge

Fig. 8b: Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca*, X-Ray diffraction diagram corresponding to two areas analysed in the painting: blue drapery (blue line) and green foliage (green line). As might be expected, one notes much lapis lazuli (lazurite) used in the blue, but only a little less in association with lead antimony oxide (yellow), and a little glauconite, in the green

Fig. 8c: Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca*, detail of the right-hand edge of the painting. The arrow indicates location of the micro-sample

Fig. 8d: Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca*, cross-section sample, showing the thin tinted gesso ground covered by two priming layers, the uppermost one of a pinkish hue. The following layer is that of the

sky containing mostly lead white and lapis lazuli, the final layer a ‘mixed’ green of the hills of the landscape, also containing lapis lazuli among other pigments

That lapis lazuli should be used to paint landscape and foliage when it is perhaps the most expensive of pigments, even when not of the highest quality, indicates that there are other thought processes at play in its use than simply its cost, which is what is commonly emphasized.

Padre Lana (who had been closely involved with Athanasius Kircher and the Cassiano dal Pozzo circle of which Poussin was part in the early 1650s in Rome) gave similar information for the ubiquitous use of ultramarine:

ma prima faccio una tinta di azzurro oltremarino, pigliando del meno perfetto, [this would be ultramarine ashes] con un poco di biacca, della quale mi servo per unire con quasi tutte le altre tinte [...] ed in altre porrò alquanto di azzurro oltremarino, il quale cagiona un mirabile effetto in tutti i colori, ed in particolare usato moderatamente nella carnagione, poichè le da una certa aria, e lume celeste, che la rende suave, e dolce. In oltre, perchè in ciascun corpo reale oltre li quattro elementi de’ quali è composto, evvi mescolata la luce, e dove questa manca, resta il corpo oscuro, e tenebroso⁶⁵.

Lapis lazuli’s association with the divine was two-fold – the highest quality pigment, of the purest colour, originated in the mines of Afghanistan, and analyses showed that this was indeed the origin for the pigment used⁶⁶ for the celestial blue worn by the figure exiting to the right. She is reminiscent of Raphael’s figure in the *Incendio di Borgo*, celestial beauty bearing water, symbol of the spiritual – the water that Rebecca offers Eliezer in contrast to the gilded baubles and jewels that he offers her, brought to the well on a laden camel. Afghanistan since the earliest Middle Ages was identified as the location of the Garden of Eden. Father Matteo Zaccolini gives us a further insight into the symbolic value of the stone, speaking of it as though it were the heavens that had entered the bowels of the earth: «[...] ed il lapis lazuli quasi che quaggiù basso fra le Viscere della terra volesse formare un’altro cielo di color Azzurro [...]»⁶⁷, going on to write that its purest form was found in the propinquity of gold – the terrestrial incarnations of the Sun and the heavens⁶⁸.

Some thoughts in conclusion

What letters and words are to the poet, pigments and colours are to the painter. The ‘colour’ and meaning of a word will depend on the choice and order of the letters, and its meaning on its context in the verse. Lucretius makes the parallel between the letters and words of his verses, and the elements in nature, which will alter in appearance and meaning according to their order, ‘mixture’ and context: «Moreover, it is important in my own verses with what and in what order the various elements are placed. For the same letters denote sky, sea, earth, rivers, sun, the same denote crops, trees, animals»⁶⁹.

⁶⁵ LANA DE TERZI 1670, pp. 151-152. The possible presence of lapis lazuli in the flesh – referred to by Padre Lana above – has at present proved impossible to confirm.

⁶⁶ Inferior quality lapis was used in the different mixtures throughout the painting.

⁶⁷ «ed il lapis lazuli quasi che quaggiù basso fra le Viscere della terra volesse formare un’altro cielo di color azzurro» (ZACCOLINI 1618 ca, I, fol. 51v).

⁶⁸ «Il più perfetto è l’oro, generandosi nella più perfetta parte della terra, essendo posto in quella, come il sole sia [per]le sfere Celesti, poichè si come quello solo sta circondato in tutto di color celeste apparente, così anche a guisa di questo sta posto l’oro puro nelle miniere della Terra di color celeste, e questa pietra si chiama Lapis Lazuli, e gli scrittori dicono, che i più fino oro è quello, la cui vena sia frà la pietra azzurra, e per questo alcuni dissero che quello era una luce condensata fra la Terra» (ivi, fols 30v-31).

⁶⁹ LUCRETIVS/ROUSE-SMITH 1924, II, ll. 1015-1016.

The «veritable poète» such as Lucretius or Poussin will emulate «la Real Pittura fatta dall'istessa Natura» by understanding the *ragioni* behind appearances, and following the same processes in «la finta pittura»⁷⁰. Painting, as practiced by Poussin with «un pinceau doré et bien amanché»⁷¹, is the emulation of a dynamic process, and not the imitation of a product.

⁷⁰ «Dimostrando la real Pittura fatta dall'istessa Natura, la quale essendo quella che haverà à esser tuttavia posta avanti all'occhio del Pittore, essendo il vivo esemplare della finta Pittura, fatta dall'istesso Pittore» (ZACCOLINI 1618 ca, II, fol. 3v).

⁷¹ POUSSIN/JOUANNY 1911, p. 266. Letter to Chantelou, April 25, 1644.

BIBLIOGRAPHY

Fonti manoscritte

ZACCOLINI 1618 ca

M. ZACCOLINI, Ms. Ashburnham 1212.1, *De Colori diviso in tredici trattati composti da Matteo Zaccolini da Cesena*; Ms. Ashburnham 1212.2, *Prospettiva del Colore*, 1618 ca, Biblioteca Laurenziana, Florence.

Studi e pubblicazioni

ALBERTI/BERTOLINI 2011

L.B. ALBERTI, *De pictura (Redazione volgare)*, ed. by L. BERTOLINI, Florence 2011.

ARMENINI/GORRERI 1988

G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura (1586)*, ed. by M. GORRERI, preface by E. Castelnuovo, Turin 1988.

BELLORI/BOREA 1976

G.P. BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni (1672)*, ed. by E. BOREA, introduction by G. Previtali, Turin 1976.

BLUNT 1966-1967

A. BLUNT, *The Paintings of Nicolas Poussin*, I-III, London 1966-1967.

CESI/ALTIERI BIAGI–BASILE 1980

F. CESI, *Del natural desiderio di sapere et institutione de' Lincei per adempimento di esso (1616)*, in *Scienziati del Seicento*, ed. by M.L. ALTIERI BIAGI, B. BASILE, Milano-Napoli 1980, pp. 39-76.

CHANTELOU/STANIĆ 2001

P.F. DE CHANTELOU, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France (ms. 1665)*, ed. by M. STANIĆ, Paris 2001 (first print edition Paris 1885).

DU FRESNOY/[DE PILES] 1673

C.-A. DU FRESNOY, *L'art de peinture (1668)*, [ed. by R. DE PILES], Paris 1673.

ECO 2017

U. ECO, *Intellectual Autobiography*, in *The Philosophy of Umberto Eco*, ed. by S.G. Beardsworth, R.E. Auxier, Chicago 2017, pp. 3-66.

FÉLIBIEN 1669

A. FÉLIBIEN, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris 1669.

FÉLIBIEN 1685-1688

A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, I-II, Paris 1685-1688 (first edition Paris 1666-1685).

FÉLIBIEN 1707

A. FÉLIBIEN, *L'idée du peintre parfait, pour servir de règle aux jugemens que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres* (1690), London 1707 (reprint Geneva 1970).

FÉLIBIEN 1725

A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (1666-1685), I-VI, Paris 1725 (facsimile 1725 edition BNF-Gallica).

FÉLIBIEN/LICHTENSTEIN–MICHEL 2006

A. FÉLIBIEN, *Les conférences de mai 1667 à janvier 1672*, in *Conférences de l'Académie Royale Peinture et de Sculpture (1648-1793)*, I. *Les Conférences au temps d'Henry Testelin 1648-1681*, complete critical edition under the direction of J. LICHTENSTEIN, C. MICHEL, text established by B. Gady, J. Blanc *et alii*, preface by H.-C. Cousseau, introduction by T.W. Gaehtgens, parts 1-2, Paris 2006, part 1, pp. 111-456.

FÉLIBIEN/PACE 1981

A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, VIII (facsimile of 1725 edition), in C. PACE, *Félibien's Life of Poussin*, London 1981, pp. 109-149.

GALILEO/FAVARO 1890-1909

G. GALILEO, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632), in *Le opere di Galileo Galilei*, directed by A. FAVARO, I-XX, parts 21, Florence 1890-1909.

GENDLE 1981

N. GENDLE, *The Iconography of Poussin's Sacraments*, in *Poussin. Sacraments and Bacchanals. Paintings and Drawings on Sacred and Profane Themes by Nicolas Poussin 1594-1665*, exhibition catalogue, Edinburgh 1981, pp. 63-67.

GLANVILLE 2021-2022

H. GLANVILLE, «*De lumine et umbra*». *Philosophy, practice and the 'Eye of the Understanding' in the paintings of Nicolas Poussin (1594-1665)*, PhD thesis in History of Art, University La Sapienza, Rome, Academic Year 2021-2022.

GLANVILLE 2023

H. GLANVILLE, *L'Estrema Unzione di Nicolas Poussin dipinta per Cassiano dal Pozzo: alcuni spunti per una lettura sincretica*, in *In corso d'opera 4*, conference days proceedings (Rome June 24-25, 2021), ed. by E. Albanesi, D. Di Bonito *et alii*, Rome 2023, pp. 109-118 (being printed).

GLANVILLE–ROUSSELIÈRE ET ALII 2014

H. GLANVILLE, H. ROUSSELIÈRE ET ALII, «*Mens agitat molem*»: *New Insights into Nicolas Poussin's Painting Technique by X-ray Diffraction and Fluorescence Analyses*, in *Science and Art. The Painted Surface*, ed. by A. Sgamellotti, B.G. Brunetti, C. Miliani, London 2014, pp. 314-335.

GRAND-CLÉMENT 2010

A. GRAND-CLÉMENT, *Mettre en couleurs, un acte cosmogonique: quand tissus, métaux et chants s'entrelacent. Autour du poikilon*, in *Texte du monde, Monde du texte*, ed. by I. Milliat-Pilot, preface by C. Calame, Grenoble 2010, pp. 69-88.

GRAND-CLÉMENT 2015

A. GRAND-CLÉMENT, *Poikilia*, in *A Companion to Ancient Aesthetics*, ed. by P. Destrée, P. Murray, Oxford 2015, pp. 406-421.

HECK 2015

M.-C. HECK, *Des Observations sur la peinture de Charles-Alphonse Dufresnoy aux Remarques de Roger De Piles: continuité ou rupture?*, article published as part of the LexArt research project, funded by the European Council of Research (ERC AdG n° 323761) and directed by M.-C. Heck, 2015 (<https://hal.science/hal-01234312>).

JUNIUS 1638

F. JUNIUS, *The Painting of the Ancients in three Bookes* [...], London 1638 (original edition *De pictura veterum libri tres*, Amsterdam 1637).

LANA DE TERZI 1670

F. LANA DE TERZI, *L'Arte Maestra discorre sopra l'Arte della Pittura, mostrando il modo di perfettionarla con varie inventioni, e regole, pratiche appartenenti a questa materia*, Brescia 1670.

LUCRETIUS/ROUSE–SMITH 1924

LUCRETIUS, *On the Nature of Things* (1st century B.C.), translated by W.H.D. ROUSE, revised by M.F. SMITH, Cambridge (MA) 1924.

MARINO 1622

G.B. MARINO, *Dicerie sacre*, Vicenza 1622 (original edition Turin 1614).

MONTAIGNE/THIBAUDET 1946

M. DE MONTAIGNE, *Essais* (1580-1595), ed. by A. THIBAUDET, Paris 1946.

NICOLAS POUSSIN 1994

Nicolas Poussin 1594-1665, exhibition catalogue, ed. by P. Rosenberg, L.A. Prat, Paris 1994.

OVID/MILLER–GOOLD 1916

OVID, *Metamorphoses* (early 1st century A.D.), I. *Books 1-8*, translated by F.J. MILLER, revised by G.P. GOOLD, Cambridge (MA) 1916.

PHILOSTRATE DE LEMNOS 1597

PHILOSTRATE DE LEMNOS, *Les images ou tableaux de platte peinture*, translated by B. De Vigenère, Paris 1597 (first edition Paris 1578).

PLATO/JOWETT 1961

PLATO, *Timaëus* (4th century B.C.), translated by B. JOWETT, in *The Collected Dialogues of Plato. Including the Letters*, ed. by E. Hamilton, H. Cairns, Princeton 1961, pp. 1151-1211.

PLENDER–BURNSTOCK 2014

S. PLENDER, A. BURNSTOCK, *Technical Examination and Conservation of The Triumph of David by Nicolas Poussin*, in *Nicolas Poussin. Technique Practice Conservation*, ed. by H. Glanville, C. Seccaroni, special issue of «Kermes», 94-95, 2014, pp. 55-60, 130.

POUSSIN/JOUANNY 1911

N. POUSSIN, *Correspondance*, ed. by C. JOUANNY, Paris 1911.

ROWLAND 1994

I.D. ROWLAND, *Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders*, «The Art Bulletin», 1, 1994, pp. 81-104.

SENECA/GUMMERE 1917

SENECA, *Epistles*, I. *Epistles 1-65* (1st century B.C.), translated by R.M. GUMMERE, Cambridge (MA) 1917.

SOLINAS 1996

F. SOLINAS, «*Giovani ben intendenti del disegno*». *Poussin e il Museo Cartaceo*, in *Poussin et Rome*, actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana (16-18 November 1994), ed. by O. Bonfait, Rome 1996, pp. 215-230.

SYMONDS/BEAL 1984

R. SYMONDS, *Italian Notebooks* (1648-1649), in *A Study of Richard Symonds. His Italian Notebooks and Their Relevance to Seventeenth-Century Painting Techniques*, transcription and critical edition by M. BEAL, New York-London 1984, pp. 212-313.

TASSO 1637

T. TASSO, *Discorsi dell'Arte Poetica* (1587), Venice 1637.

THUILLIER 1965

J. THUILLIER, *Les «Observations sur la peinture» de Charles-Alphonse Du Fresnoy*, in *Walter Friedländer zum 90. Geburtstag. Eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer*, ed. by G. Kauffmann, W. Sauerländer, Berlin 1965, pp. 193-210.

VOLPATO MANUSCRIPT 1967

Volpato manuscript, in M.P. Merrifield, *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting. Original Texts with English Translations*, Mineola 1967 (originally published under the title *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, London 1849), pp. 721-758.

ABSTRACT

Umberto Eco in his *Intellectual Autobiography* referred to the concept that he had introduced in *Opera aperta*, the work of art as an ‘epistemological metaphor’, in the sense that «in every epoch works of art are conceived so that they reflect concepts proper to the knowledge of the period».

It is from this perspective, from the cultural context of his own times and the humanist milieu of the circle of Cassiano dal Pozzo – and not from the Cartesian perspective of the next generation –, that, with the help of a few examples from the works of Nicolas Poussin, I shall consider the central role played by colour in transmitting the artist’s *pensée* and the deeper ‘meaning’ of the subject matter.

I shall be discussing the role played by the physical nature and by his choice of materials in the significance of the work; how his practice reflects his understanding of ‘natural philosophy’ in terms of the nature of light, colour and perception and how he uses these to express his *pensée* in the very smallest detail, in the manner of poets and musicians.

Like Virgil who, to quote from Poussin’s well-known letter to his friend and patron Chantelou, «il accomode le propre son du vers avec tel artifice que proprement il semble qu’il mette devant les yeus avec le son des paroles les choses desquelles il traicte, de sorte que où il parle d’amour l’on voit qu’il a artificieusement choisi aucunes parolles douces plaisantes et grandement gratieuses à ouir, de là où il a chanté un fet d’Arme ou descrit une bataille navale ou une fortune de mer il a choisi des parolles dures aspres et déplaisantes».

Umberto Eco nella sua *Autobiografia intellettuale* fa riferimento al concetto – già introdotto nell’*Opera aperta* – dell’opera d’arte come ‘metafora epistemologica’, nel senso che «in ogni epoca le opere d’arte sono concepite in modo da riflettere concetti propri della conoscenza dell’epoca».

È secondo questa prospettiva, nel contesto culturale del suo tempo e dell’ambiente umanistico della cerchia di Cassiano dal Pozzo – e non nella prospettiva cartesiana della generazione successiva –, che, con l’aiuto di alcuni esempi tratti dalle opere di Nicolas Poussin, prendo in esame il ruolo centrale del colore nella trasmissione del pensiero dell’artista e del ‘significato’ più profondo del soggetto rappresentato.

Discuterò del ruolo svolto dalla natura e dalla manipolazione dei materiali scelti dall’artista, del loro apporto al significato dell’opera; del modo in cui la pratica dell’artista riflette la sua comprensione della ‘filosofia naturale’ in termini di natura della luce, del colore e della percezione, usati per esprimere il pensiero nei minimi dettagli, alla maniera di poeti e musicisti.

Come fa Virgilio che, per citare la nota lettera di Poussin al suo amico e mecenate Chantelou, «il accomode le propre son du vers avec tel artifice que proprement il semble qu’il mette devant les yeus avec le son des paroles les choses desquelles il traicte, de sorte que où il parle d’amour l’on voit qu’il a artificieusement choisi aucunes parolles douces plaisantes et grandement gratieuses à ouir, de là où il a chanté un fet d’Arme ou descrit une bataille navale ou une fortune de mer il a choisi des parolles dures aspres et déplaisantes».

**«EFFETTI MARAVIGLIOSI [...] SEGRETI BELLISSIMI»:
FRAMMENTI DI VETRO NEI DIPINTI DAL MEDIOEVO AL XIX SECOLO**

La presenza di polvere di vetro macinato, aggiunta intenzionalmente alle preparazioni e agli strati pittorici dei dipinti dei secoli passati, ha iniziato a porsi come un aspetto molto significativo delle tecniche pittoriche a partire dagli atti dei convegni dedicati a Perugino (Perugia 2003) e a Raffaello (Londra 2004)¹. Successivamente si sono avuti i contributi di Lutzenberger, Stege e Tilenschi, nel 2010, sui materiali vetrosi rilevati in quadri di varie scuole europee di musei tedeschi, e di Spring nel 2012, impostato in modo analogo per opere della National Gallery di Londra; in entrambi gli studi tecniche analitiche avanzate sono state utilizzate per stabilire la composizione chimica degli additivi vetrosi. Recentemente Indra Kneepkens ha reso note una serie di sperimentazioni compiute su provini di lacche di robbia in olio di lino, caricate con polveri di vetro di diverso tipo, di cui parleremo più avanti².

Passiamo innanzitutto in rassegna le principali fonti dove compaiono indicazioni sull'impiego di materiali in oggetto, in particolar modo quando forniscono indizi sulle ragioni di tale scelta. Allo stato attuale delle conoscenze sembra che la priorità cronologica spetti al *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, quasi sicuramente redatto a Padova all'inizio del XV secolo. Cennini, pittore toscano trapiantato al Nord, suggerisce l'uso del vetro da aggiungere all'orpimento (solfuro di arsenico) al momento della macinazione, piuttosto difficile, «mischolandovi un po' di vetro di migliuolo rotto», ossia vetro ricavato da un bicchiere frantumato: dato che la macinazione doveva protrarsi a lungo, possiamo presumere che le particelle vetrose alla fine dovevano essere piuttosto fini³. Troviamo indicazioni simili nel cosiddetto Ms. Bolognese, quattrocentesco, sempre allo scopo di migliorare il rendimento della macinazione dell'orpimento; il realgar invece, un solfuro di arsenico molto simile all'orpimento, ma più arancione, si riduce in polvere facilmente, senza aggiunte di vetro⁴.

Nella seconda parte del Cinquecento cominciamo a trovare delle ricette in cui le polveri vetrose esplicano una delle loro funzioni fondamentali, quella di siccativi degli impasti oleosi, ossia di coadiuvanti, mediante azioni chimico-fisiche, delle reazioni di polimerizzazione degli oli, che portano alla formazione di pellicole pittoriche solide stabili. Abbiamo ad esempio un manoscritto francese dove si consiglia di aggiungere vetro cristallino incolore alle lacche (in genere rosse), che asciugano lentamente in olio⁵.

Nell'ambito della doratura già nella seconda metà del XV secolo emerge, anche se limitata alla miniatura, un'altra caratteristica del nostro materiale, ossia quella di modificare la tessitura superficiale del supporto. Infatti nel ricettario Diotaiuti, come in altri ricettari coevi esaminati da Claudio Seccaroni, troviamo indicazioni per un tipo singolare di applicazione di metalli, la cosiddetta doratura per attrito o sfregamento, in cui sulla pergamena si pone un impasto di «christallo macinato», pietra pomice e pietra di paragone (diaspro nero) con gomma arabica e bianco d'uovo: su questa superficie ruvida si sfrega dell'oro o dell'argento, che lasciano una traccia laddove è stata applicata la miscela granulosa⁶.

A partire dal Seicento abbiamo una fitta serie di testimonianze più precise riguardanti l'azione di velocizzazione dell'essiccamento degli oli: la loro presenza risulta strettamente legata alla tecnica con leganti oleosi. De Mayerne, un medico svizzero che opera in Inghilterra all'inizio

¹ La citazione nel titolo è tratta dal frontespizio de *L'arte vetraria* di Antonio Neri (1612). Cfr. NERI/ABBRI 2001, p. 27. *THE PAINTING TECHNIQUE OF PIETRO VANNUCCI* 2004; *RAPHAEL'S PAINTING TECHNIQUE* 2007.

² LUTZENBERGER–STEGE–TILENSCHI 2010; SPRING 2012; KNEEPKENS 2021.

³ CENNINI/FREZZATO 2003, pp. 96-97, 264.

⁴ MERRIFIELD 1999, p. 503.

⁵ Bibliothèque Nationale de France, Ms. Fr. 640. Cfr. SPRING 2017, p. 3.

⁶ LASKARIS 2008, pp. 59, 137; SECCARONI 2010.

del secolo, consiglia la polvere vetrosa nel caso delle lacche rosse, per tutti i colori che hanno difficoltà ad asciugare, e nel caso di uso dell'olio di papavero. I materiali che essicano lentamente sono quelli di origine organica, come l'azzurro di indaco (vegetale) e i neri carboniosi; anche le lacche, pur contenendo sali di alluminio oltre alla componente animale o vegetale, rientrano in questa categoria: saranno costantemente presenti nelle ricette dei successivi trattati; l'autore consiglia di macinare il vetro impalpabilmente, e in un caso parla esplicitamente di «verre de Venise»⁷. L'olio di semi di papavero era stato introdotto da poco tempo nel Nord Europa, affiancando i tradizionali leganti oleosi di lino e di noce: di colore chiaro, aveva il difetto di asciugare con difficoltà, richiedendo l'utilizzo di siccativi.

Anche nei trattati spagnoli troviamo indicazioni simili, a partire da Felipe Nunes (1615), per le lacche rosse; Francisco Pacheco (1649), per l'orpimento; Antonio Palomino y Velasco (1715-1724), come siccativo in genere e in particolare per l'indaco⁸.

Il panorama italiano delle fonti appare piuttosto ricco, a partire dal Ms. Padovano (primi del Seicento), dove il vetro «ben pesto» è consigliato per velocizzare l'essiccamento della lacca, dell'indaco e del nerofumo, che sarebbe dovuto avvenire entro ventiquattro ore⁹. Filippo Baldinucci nel 1681, con la consueta precisione, spiega come i pittori si servano dell'olio di noce e di lino cotti, mescolati con «litargirio d'oro» o con vetro «sottilissimamente macinato con acqua», per stemperare i colori «i quali in gran lunghezza di tempo, e con difficoltà seccerebbero, come sono la lacca, la terra nera, il nero di osso, il nero di fumo, e altri». È interessante notare come il vetro venga posto come alternativa al litargirio, ossido di piombo giallo (PbO), sostanza con forti proprietà siccative, e che quindi venga a esso equiparato quanto a efficacia operativa. Cuocere gli oli ad alta temperatura significava già accelerarne l'essiccamento, dato che il calore, come la luce solare, innesca le reazioni di polimerizzazione dei materiali¹⁰. Le funzioni siccative del «cristal broyé» sono sottolineate nel 1635 anche dal Ms. di Bruxelles di Pierre Lebrun¹¹.

Con il *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese* del gesuita Filippo Bonanni (1720) entriamo nel settore delle vernici, dove per chiarificare e aumentare la siccatività dell'olio di lino, destinato a formare con resine vegetali le «vernici grasse», viene impiegato il «cristallo macinato sottilmente», da solo o con litargirio e biacca¹².

Le ricerche compiute da Gabriella Incerpi negli archivi fiorentini hanno portato alla luce un documento del 1733, in cui vengono fornite per il restauro di quadri nelle Gallerie Medicee tre diversi tipi di «mestiche» – rossa, nera di terra d'ombra e verderame, nera di verderame e vetro macinato. Quest'ultima quindi è presentata come una tipologia niente affatto stravagante, considerata alla pari delle imprimiture più diffuse¹³.

Il *Saggio analitico-chimico* di Lorenzo Marcucci, vera enciclopedia dei materiali pittorici dell'inizio dell'Ottocento, cita il vetro, come alternativa alla sabbia, nelle operazioni di depurazione dell'olio di noce, e di preparazione delle «vernici a spirito», formate da resine vegetali sciolte in alcol, e delle «vernici ad essenza», a base di resine sciolte in essenza di trementina o di spigo. In queste operazioni, però, il ruolo del nostro materiale sembra essere soprattutto quello di trattenere le impurezze e quindi, essendo previste anche delle filtrazioni, non sembra verosimile che significative quantità di particelle di vetro potessero raggiungere gli strati pittorici; altra cosa era invece aggiungere direttamente la polvere ai colori, come si è visto in precedenza¹⁴. Nel 1817 il raro ma utile trattatello di Giuseppe Errante fornisce un importante tassello alle nostre ricerche,

⁷ MAYERNE/RINALDI 1995, pp. 52-53, 93, 104, 108.

⁸ *ARTISTS' TECHNIQUES* 1986, pp. 4, 72, 157, 167.

⁹ MERRIFIELD 1999, p. 667.

¹⁰ BALDINUCCI/PARODI 1975, pp. 110-111, 180.

¹¹ MERRIFIELD 1999, p. 819.

¹² BONANNI 1720, pp. 61-62.

¹³ INCERPI 2011, p. 28.

¹⁴ MARCUCCI 1816, pp. 155-156, 160-161.

consigliando di aggiungere alla biacca «cristallo usuale macinato» nella proporzione di un terzo, per ottenere un maggiore «splendore». Qui l'aspetto che viene sottolineato non è tanto l'aiuto alla siccatività, che la biacca (carbonato basico di piombo) possiede di per sé in alto grado, quanto quello ottico ed estetico, finalmente proposto in modo esplicito¹⁵.

Negli anni Quaranta del XIX secolo due grandi ricercatori inglesi perlustrarono gli archivi europei alla ricerca di dati sulle tecniche pittoriche medievali e rinascimentali, Mary Philadelphia Merrifield e Charles Locke Eastlake. Entrambi hanno riscontrato nei testi antichi indicazioni sull'uso di frammenti di vetro, alcune delle quali sono citate in questo contributo. Merrifield nota come i vetri veneziani contengano composti del piombo e del manganese, in grado di svolgere funzioni siccative: si tratta di una delle ipotesi ancora oggi accreditata sui meccanismi d'azione delle particelle vetrose. La studiosa riteneva che il cristallo citato da Errante fosse cristallo di rocca, quarzo naturale, ma in verità nulla nel testo autorizza questa interpretazione. Comunque i restauratori da lei interpellati nel corso del suo viaggio in Italia del 1845-1846 non conoscevano l'impiego di polvere di vetro nei dipinti¹⁶.

Successivamente le indicazioni delle fonti sembrano scomparire, salvo tornare, abbastanza sorprendentemente, in testi della prima parte del secolo scorso. Nel 1905 Gaetano Previati scrive «Certi vetri, pei sali di piombo che contengono, agiscono come essiccanti»¹⁷. In un manuale sulla pittura a olio dell'artista napoletano Califano Mundo del 1910, si suggerisce «per aumentare la forza di luce rifrangente delle velature s'incorpora in esse un poco di cristallo bianco o colorato in polvere»¹⁸. Anche in questo caso, quindi, viene posto in primo piano il ruolo delle aggiunte vetrose soprattutto di natura estetica, mediante l'aumento della luminosità e della brillantezza delle stesure pittoriche a velatura. Ancora nel 1937 il testo, poco noto ma molto interessante, di Rosa dedica un certo spazio a pratiche di questo tipo. Nella fabbricazione delle vernici grasse annota come la presenza del «vetro pesto» mescolato a caldo «per via dei sali metallici contenuti nel vetro [...] amalgamandosi con la vernice gli conferiranno la facoltà di essiccare, soprattutto se sono dei sali di piombo»: si ipotizza quindi una azione catalizzatrice anche nei confronti delle resine naturali. Critica l'abitudine di alcuni artisti di preparare i supporti con vetro polverizzato o sabbia, fissati con colla o vernice, per catturare meglio il colore, pratica che imponeva di utilizzare la spatola al posto del pennello. Sono osservazioni interessanti su procedimenti poco noti, in cui il materiale agisce sulla *texture* superficiale della preparazione; potrebbero forse collegarsi alle notizie sulle imprimiture contenenti vetro in uso a Firenze, di cui si è parlato in precedenza. Una tecnica simile è descritta da Rosa per i pastelli su tela, impostati con materiali granulosi, come sabbia, vetro o pomice, fissati con colla, a formare uno «strato asprigno», che permetteva di lavorare a pastello anche con una certa insistenza nei tratti¹⁹. Come si vede, le polveri vetrose compaiono nelle fonti novecentesche più tardi di quanto non ci saremmo aspettati.

Le funzioni che le particelle di vetro potevano svolgere erano quindi plurime: possiamo cercare di riassumerle, utilizzando sia le fonti sia i risultati delle indagini scientifiche sinora rese note.

Miglioramento della macinazione, ma anche dell'essiccazione, dell'orpimento: in due cicli di dipinti di Tintoretto in Germania, frammenti vetrosi sono stati rilevati in effetti solo mescolati a orpimento o realgar²⁰.

Presenza nelle preparazioni o imprimiture: sembra essere una caratteristica tipica della pittura italiana. In questo caso l'azione siccativa è senz'altro importante, anche se gli strati di preparazione potevano molto spesso contare su pigmenti a base di piombo – come biacca, minio, giallo di piombo e stagno –, di per sé facili ad asciugare, o a base di rame, come il verderame del

¹⁵ ERRANTE 1817, p. 2.

¹⁶ MERRIFIELD 1999, pp. CXXV, CXXX, CCXL-CCXLII; EASTLAKE/CAROFANO 1999, pp. 246, 278, 283.

¹⁷ PREVIATI/BAJ 1990, p. 194.

¹⁸ CALIFANO-MUNDO 1910, p. 22.

¹⁹ ROSA 1937, pp. 182, 194, 318.

²⁰ LUTZENBERGER-STEGER-TILENSCHI 2010, pp. 368-369.

documento fiorentino del 1733, abbastanza siccativo. Tuttavia le sperimentazioni di ricostruzione di impasti con biacca, giallorino e vetro di Riitano e Seccaroni, collegate agli studi sulla *Madonna del cardellino* di Raffaello, mostrano, oltre a un incremento della siccatività e una traslucidità piuttosto differente, un aumento della ruvidità della superficie. Se la trasparenza è un fattore secondario per basi destinate a essere coperte da plurimi strati di pittura, la resa più scabra della superficie poteva essere utile, ad esempio per trattenere meglio le pennellate successive²¹.

Nei mordenti per lamine metalliche: già nel 1970 era stata segnalata la presenza di vetro in un dipinto di Lucas Moser del 1431; compare anche nell'*Angelo* (Parigi, Louvre, 1501) e nella *Pala Ansidei* di Raffaello (Londra, National Gallery, 1505)²².

Negli strati pittorici: i ritrovamenti analitici da una ventina di anni a oggi sono molto numerosi, con un'alta frequenza nelle lacche ma anche in presenza di pigmenti inorganici opachi, come il rosso cinabro. Ormai appare chiaro che gli artisti non perseguivano solo finalità pratiche, legate all'essiccazione degli impasti oleosi, ma si proponevano di ottenere anche particolari effetti ottici ed estetici, come indicato dalle testimonianze di Errante e Califano Mundo. Uno studio effettuato in Messico su due tele seicentesche attribuite a Murillo, che contengono particelle vetrose, ha previsto anche una fase sperimentale, con prove su mescolanze preparate con vari tipi di lacche rosse e vetro: tali aggiunte hanno effettivamente portato negli strati di lacca a un aumento di brillantezza, di spessore e di saturazione di colore; possiamo anche aggiungere che si otteneva una maggiore granulosità della *texture* superficiale²³.

Si discute sui meccanismi chimico-fisici di catalisi che possono essere alla base dell'azione del vetro sui materiali coloranti e sugli oli. Le possibilità di analisi sempre più raffinate hanno permesso di stabilire la composizione delle minuscole particelle presenti negli strati pittorici; prima di commentarle mi sia consentito di riassumere brevemente le caratteristiche dei materiali vetrosi.

Il vetro nasce dall'incontro tramite fusione ad alta temperatura di tre componenti fondamentali: vetrificanti, fondenti, agenti stabilizzanti, a cui si aggiungono materiali opacizzanti e coloranti. Il vetrificante per eccellenza è la silice (SiO₂), lo scheletro del vetro, disponibile in natura sotto forma di quarzo in molte rocce e nelle sabbie. Per realizzare la fusione della silice a temperature non troppo elevate venivano introdotte nel passato sostanze fondenti alcaline, a base di composti di sodio e di potassio. Tuttavia abbassando la temperatura di fusione si otteneva un vetro meno stabile, più facilmente alterabile: era necessario quindi aggiungere dei composti di calcio, di magnesio, di alluminio e di piombo come agenti stabilizzanti²⁴.

A partire dall'Alto Medioevo i fondenti erano costituiti nei paesi mediterranei da ceneri di piante, che crescono lungo le coste, ricche di carbonati di sodio. Le migliori erano considerate quelle provenienti dalla Siria, chiamate 'ceneri di levante' o 'allume catina', che a Venezia dal 1306 erano le uniche consentite dagli statuti vetrari. Nell'Europa del Nord si faceva invece ricorso a ceneri di faggio o di felce, ricche di carbonati di potassio; la distinzione tra i due tipi di fondenti è possibile attraverso un'analisi quantitativa dei vetri. Era necessario decolorare il vetro, che, a causa delle impurezze di ferro presenti nei vetrificanti, tendeva ad assumere una tonalità verdastra, ossidando il ferro con biossido di manganese, chiamato per queste sue proprietà sbiancanti 'sapone dei vetrai': era utilizzato a Murano almeno dal 1290. I vetri utilizzati nei dipinti erano quasi sempre incolori.

Il cristallo, citato in alcune delle fonti, era un vetro di alta qualità, più trasparente possibile, ottenuto a Venezia intorno alla metà del Quattrocento: a causa della temperatura non

²¹ RIITANO–SECCARONI 2008, p. 96.

²² ROY–SPRING–PLAZZOTTA 2004, p. 24; MOTTIN–MARTIN–LAVAL 2007, p. 17; LUTZENBERGER–STEGE–TILENSCHI 2010, p. 365.

²³ MARTIN–RIOUX 2004; LUTZENBERGER–STEGE–TILENSCHI 2010; ARROYO–CRUZ LARA *ET ALII* 2012; BORGHESE–FREZZATO *ET ALII* 2014, pp. 43, 46.

²⁴ BENSI 2011, pp. 87-89. Per maggiori approfondimenti rimando alle pubblicazioni di Marco Verità citate nel saggio, nonché a VERITÀ 2014.

sufficientemente elevata che si poteva raggiungere nei forni antichi, inferiore a 1200 °C, era necessario produrlo con due fasi di cottura. Nella prima, dalla miscela di ceneri e minerali quarzosi si otteneva la ‘fritta’, un aggregato di silicati calcinati, a cui nella seconda fase si aggiungevano gli altri ingredienti necessari per procedere alla fusione definitiva. Si producevano anche vetri a base di piombo, piuttosto stabili, preparati fondendo i ciottoli quarzosi del Ticino o dell’Arno con litargirio (PbO); puri o con aggiunta di fritta o vetro cristallino, venivano impiegati per fabbricare, già nel Tre-Quattrocento, gioielli falsi, smalti e tessere per mosaico.

Le analisi eseguite nei laboratori della National Gallery di Londra e del Doerner Institut di Monaco di Baviera, con particolare riferimento ai dipinti di area italiana, hanno rilevato nei frammenti vetrosi quantità di ossido di manganese piuttosto basse, quasi sempre inferiori al 2%; il piombo è assente e i fondenti sono di tipo sodico, come previsto in base alle fonti; i vetri dei dipinti del Nord Europa hanno invece prevalentemente fondenti potassici. Marika Spring ritiene che tali piccole quantità di manganese non siano sufficienti a giustificare l’effetto siccativo del vetro²⁵. Marco Verità, uno dei massimi esperti a livello internazionale delle proprietà del vetro, aveva suggerito a Simona Rinaldi l’ipotesi che il materiale finemente macinato, come diversi testi riportano, agisse come assorbente degli oli, con meccanismo più fisico che chimico²⁶. Tuttavia le sperimentazioni di vari ricercatori, ultime delle quali quelle di Kneepkens, hanno rilevato incrementi della velocità di essiccazione nelle lacche rosse, con una efficacia maggiore dei vetri potassici rispetto a quelli sodici²⁷.

Comunque sia, i pittori avevano fiducia nell’azione essiccante delle polveri vetrose, tanto da raccomandarne l’uso numerose volte in varie epoche. Ci sono aspetti che probabilmente ancora ci sfuggono, però teniamo conto di due dati importanti: la polvere di vetro viene spesso equiparata al litargirio, che ha una decisa azione di propulsione delle reazioni di solidificazione degli oli, tanto che il Ms. Padovano garantiva una asciugatura addirittura entro ventiquattro ore dei colori mescolati con vetro; inoltre essa è praticamente sempre collegata all’uso dell’olio, non alle tempere, sin da quando la tecnica con leganti oleosi si diffonde pienamente, nelle Fiandre e in Italia, come tra poco vedremo.

Nel caso delle lacche, come si è verificato sperimentalmente nei laboratori messicani prima citati, certamente aveva la sua importanza l’incremento di corposità e di lucentezza, una funzione su cui stranamente le fonti tacciono, almeno sino all’inizio dell’Ottocento, come avevano notato Lutzenberger e le sue colleghe²⁸.

Vediamo ora quali risultano essere sinora la cronologia dell’uso e la diffusione geografica degli additivi vetrosi in ambito italiano. Bisogna tenere conto che il saggio di Lutzenberger e colleghe è basato essenzialmente sui dipinti presenti in collezioni e chiese tedesche, così come quello di Spring fa riferimento alle opere della National Gallery londinese, anche se quest’ultimo ha raccolto dati di confronto da diverse pubblicazioni, in particolare dai lavori di Seccaroni e del suo gruppo di ricerca all’ENEA. Introduremo i risultati posteriori al 2012, data del testo di Spring, o non noti all’autrice, che hanno mutato, soprattutto per i dipinti italiani, i termini cronologici dei materiali in esame.

Le indagini più probanti sono quelle che prevedono l’utilizzo della sonda elettronica accoppiata al SEM (microscopio elettronico a scansione) su prelievi dalle opere; tuttavia risultano efficaci anche le analisi mediante fluorescenza indotta da raggi X (XRF), un metodo che non prevede campionamenti, individua gli elementi e non i composti: l’elemento caratterizzante è il manganese, che indica la quasi sicura presenza di vetro dove abitualmente i pigmenti che contengono manganese (terre d’ombra, neri minerali) non sono presenti, ossia nelle lacche gialle e rosse, negli azzurri e nei verdi.

²⁵ LUTZENBERGER–STEGE–TILENSCHI 2010, p. 367; SPRING 2012, p. 18.

²⁶ MAYERNE/RINALDI 1995, pp. 54-55.

²⁷ DIETZ–KREKEL *ET ALII* 2016; KNEEPKENS 2021, p. 155.

²⁸ LUTZENBERGER–STEGE–TILENSCHI 2010, p. 372.

Il primo dipinto in assoluto dove sono state rilevate particelle vetrose è l'*Altare di Tiefenbronn* di Lucas Moser, del 1432, a cui segue il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck, del 1434: nel giro di pochi anni troviamo vari altri esempi in area fiamminga. Fabio Frezzato le ha individuate pochi anni fa nella capigliatura del *Crocifisso* ligneo di Donatello, del 1440-1450 (Padova, chiesa di Santa Maria dei Servi): si tratta del ritrovamento sinora più antico in area italiana²⁹.

Nella *Pala d'Annalena* di Filippo Lippi, del 1453-1455 (Firenze, Uffizi), sono presenti nelle lacche: è la prima data nota per un quadro italiano e una delle prime in Europa³⁰.

La *Madonna con il Bambino* (Catania, Museo di Castello Ursino, 1497) di Antonello da Saliba, nipote di Antonello da Messina, ne contiene nelle lacche rosse e nell'oltremare, pigmento notoriamente lento ad asciugare. Anche nel *Parnaso* di Andrea Mantegna, eseguito nello stesso anno (Parigi, Musée du Louvre), ne incontriamo, in zone di diverse tonalità³¹.

Abbiamo diversi dipinti di Giovanni Santi, databili alla fine del Quattrocento, dove la polvere di vetro compare negli strati di preparazione e negli impasti pittorici: è possibile che il procedimento, attraverso la sua bottega, sia arrivato a influenzare il figlio, Raffaello Sanzio. Un punto di collegamento può essere stata la *Pala di S. Nicola da Tolentino* (1501), ora frammentata in vari musei, la cui commissione fu assunta da Raffaello assieme a Evangelista di Pian di Meleto, il principale collaboratore del padre. In effetti nel frammento della pala che è al Louvre la polvere di vetro è presente³². Alle numerose opere già pubblicate di Raffaello, che utilizza sistematicamente gli additivi vetroso, possiamo aggiungere: *S. Sebastiano* (Bergamo, Pinacoteca Carrara, 1502), *Lo Sposalizio della Vergine* (Milano, Pinacoteca di Brera, 1504), *Ritratto di papa Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* (Firenze, Uffizi, 1518); in alcuni casi le stesure cromatiche sono prevalentemente a base di vetro³³.

Il materiale è stato individuato nella *Madonna con il Bambino e S. Anna* di Leonardo da Vinci (Parigi, Musée du Louvre), iniziata nel 1503 a Firenze. Alti valori di manganese sono stati notati anche nelle velature della *Monna Lisa* e del *S. Giovanni Battista* del Louvre. Interessante che nel *Salvator Mundi* (collezione privata), oggetto di forti polemiche sulla attribuzione al maestro, sia presente la polvere vetroso³⁴. Scelte analoghe sono state riscontrate in opere di seguaci di Leonardo, come si è osservato nella *Testa di Cristo* dell'Ambrosiana attribuita a Salai; alte percentuali di manganese sono state rilevate nelle lacche, e attribuite senz'altro ad aggiunte di polvere di vetro, in prelievi dall'*Angelo* attribuito a Francesco Napoletano, già facente parte dell'ancona della *Vergine delle rocce* (entrambi a Londra, National Gallery), e dalla *Pala Casio* di Boltraffio (Parigi, Museo del Louvre, 1500)³⁵.

Segnaliamo poi la *Madonna con il Bambino* attribuita a Martino Piazza (Walsingham, Our Lady, 1510 circa), nelle velature azzurre, e la *Pala di Paciano* di Luca Signorelli, 1517 (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria)³⁶.

Se facciamo il punto per il periodo 1450-1520 tenendo conto dei dati londinesi, tedeschi e dei risultati aggiunti sopra elencati, vediamo nettamente prevalere opere di artisti dell'Italia Centrale, con una presenza veramente massiccia in Perugino e bottega (30 dipinti) e Raffaello (18 dipinti). Il Nord Italia è rappresentato soprattutto da pittori bolognesi e ferraresi, come il Costa e il Francia; il Sud da un solo caso. Naturalmente dobbiamo considerare che i dipinti di certe zone sono stati studiati più di altri, la presenza maggioritaria di determinate scuole pittoriche nella National Gallery di Londra e nei musei bavaresi, e che per Perugino e Raffaello

²⁹ SPRING 2017, p. 2; FREZZATO 2016, p. 93.

³⁰ LALLI-INNOCENTI 2014, pp. 133-134; BENSI 2016(2018).

³¹ DOS SANTOS-CALIRI ET ALII 2018; MOIOLI-SECCARONI 2009, p. 44.

³² AMADORI-POLDI 2018; MOTTIN-MARTIN-LAVAL 2007, pp. 14-17.

³³ BORGHESE-FREZZATO ET ALII 2014, pp. 41-46; BORGHESE-CARINI-SCATRAGLI 2009, p. 43; CASTELLI-CIATTI ET ALII 2020, p. 504.

³⁴ EVENO-MOTTIN-RAVAUD 2012, pp. 375-377; GUTMAN RIEPPI-PRICE ET ALII 2020, p. 5; BENSI 2022, p. 331.

³⁵ BENSI 2022, pp. 331-332.

³⁶ BOYCE 2013; DE CHIRICO-ZALABRA ET ALII 2014.

gli studi sono stati incrementati dallo stimolo dei convegni già citati. Colpisce comunque la scarsità di esempi in area veneta – oltre a Mantegna (7 opere), di Marco Marziale, Gerolamo dei Libri, Antonio da Vendri e Lorenzo Lotto (con 3 dipinti), già nel 1506.

Nel periodo tra il 1520 e la fine del secolo, riunendo nuovamente i diversi dati disponibili, si nota una generale diminuzione dei casi. Le scuole dell'Italia Centrale hanno ancora la prevalenza: ad esempio, nell'ambito di una mostra allestita nel 1997 dalla Soprintendenza di Pisa, Corrado Gratzu presentò i risultati delle analisi compiute su due tavole di Domenico Beccafumi, eseguite per il duomo di Pisa nel 1538-1539, che presentavano frammenti vetrosi nell'imprimitura e nei colori: purtroppo la mostra non fu dotata di un catalogo. Beccafumi ha utilizzato il materiale anche in tre dipinti della National Gallery di Londra; in ambito toscano abbiamo ancora, di Giorgio Vasari, le tavole per la sagrestia di San Giovanni a Carbonara a Napoli (1545)³⁷.

Nella *Madonna con il Bambino, i SS. Geronzio e Maria Maddalena e donatori* della scuola di Federico Barocci, 1590 circa (Roma, Pio Sodalizio dei Piceni), sono presenti imprimiture formate praticamente di solo vetro in polvere, che compare anche nelle stesure pittoriche: sembra di trovarsi di fronte a un'anticipazione delle preparazioni settecentesche diffuse a Firenze³⁸.

I risultati relativi all'area veneta aumentano invece con l'avanzare del Cinquecento. Vetro nelle imprimiture e negli strati pittorici è stato rilevato, anche mescolato al cinabro, in diversi dipinti di Lorenzo Lotto, eseguiti sia nel Veneto che nelle Marche, sino al 1542: nella *Madonna delle Grazie* (San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage) è stato individuato piombo nelle particelle³⁹. Frammenti vetrosi compaiono nelle lacche rosse della *Pala di Pesaro* (Milano, Pinacoteca di Brera, 1524-1526) di Giovan Gerolamo Savoldo, che ha rivelato nel 2008 un'imprimitura piuttosto granulosa, dovuta alla presenza, secondo Paola Borghese e colleghi, di particelle di sabbia – forse, alla luce delle ricerche più recenti, si potrebbe pensare all'utilizzo di vetro macinato⁴⁰. Nelle lacche rosse del *Ritratto di Jacopo Strada* di Tiziano (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1567-1568) sono presenti silicati inerti, che dovrebbero corrispondere a frammenti vetrosi, mentre *La Bella* (Firenze, Galleria Palatina, 1560 circa), dello stesso autore, li contiene sicuramente, nei blu e nelle lacche. Anche nella versione di *Venere e Adone* del J. Paul Getty Museum di Malibu sono stati rilevati⁴¹.

Rimane comunque difficile da spiegare la presenza piuttosto ridotta di dipinti eseguiti in Veneto con il procedimento sinora descritto, tenendo conto della presenza delle officine vetrarie a Murano; del fatto che diverse fonti citino esplicitamente i cristalli veneziani come componenti delle aggiunte vetrose; che il Ms. Padovano li consigli caldamente. Sappiamo però che in alcuni casi nella città lagunare alle stesure di oltremare e di lacca veniva aggiunto dello smalto o smaltino, vetro azzurro contenente cobalto, anche per aiutare i materiali ad asciugare: è possibile quindi che talvolta i vetri incolori siano stati surrogati nelle loro funzioni dallo smalto⁴².

Nel saggio di Kirby il dipinto più recente è di Annibale Carracci, datato intorno al 1604, ma le indagini successive hanno aggiunto alla lista altri quadri seicenteschi, come si poteva prevedere in base alle indicazioni delle fonti del XVII secolo. Si tratta di tele di Antiveduto Grammatica (1620 circa) e di Jusepe de Ribera (1628-1630), di diversi dipinti di Mattia Preti, databili tra gli anni Quaranta e gli anni Settanta, nonché di alcuni quadri di Nicolas Poussin, attivo a Roma tra gli anni Venti del Seicento e il 1664. Nel caso di Grammatica il materiale si trova in corrispondenza di stesure di orpimento, con funzioni quasi sicuramente di facilitazione

³⁷ Notizie tratte dai tabelloni didattici della mostra *La Scienza del Restauro. Metodologie e tecniche*, nell'ambito della Settimana della cultura scientifica (marzo 1997); si vedano poi MOIOLI–SECCARONI 2006, pp. 220-221, 223; SPRING 2012; FALCUCCI–IZZI 2010.

³⁸ BARCELLI–DE LUCA–TRIOLO 2020(2021).

³⁹ POLDI 2011, pp. 284, 287; KALININA–BONADUCE ET ALII 2012, p. 264.

⁴⁰ BORGHESE–CARINI–SCATRAGLI 2008, p. 49.

⁴¹ S. Ferino Padgen, scheda n. 37. Tiziano, *Jacopo Strada (1515-1588)*, in *RESTAURIERTE GEMÄLDE* 1996, pp. 175-183, in particolare p. 179; LALLI–LANTERNA ET ALII 2011, p. 90; BIRKMEIER–WALLERT–ROTHER 1995, p. 123.

⁴² BIRKMEIER–WALLERT–ROTHER 1995, p. 124.

nella macinazione, dato che in quel caso ci troviamo di fronte a leganti a tempera, come in Cennini, e non a olio, che avrebbero richiesto un aiuto all'essiccazione. Va notato che si tratta di opere eseguite tutte a Roma o nell'Italia meridionale, in precedenza quasi assente nei rilevamenti analitici⁴³.

A livello europeo va segnalato che particelle vetrose sono state rilevate in quadri giovanili di Gainsborough (prima metà del Settecento), in un dipinto di Alexander Cozens del 1759-1765 circa, nel quadro di Goya *Juan de Villanueva* (Madrid, Academia de San Fernando, 1805 circa) e in sette opere di Johann Füssli eseguite tra il 1785 e il 1806: salvo il caso di Goya si tratta di dipinti tutti realizzati in Gran Bretagna⁴⁴. Nei quadri di Füssli la loro presenza sembra, in parte, legata all'utilizzo dell'orpimento, qui in effetti nel duplice ruolo di miglioramento della macinazione e dell'essiccamento, dato che il legante è oleoso; in un caso però il vetro è presente anche se non compare l'orpimento: *Almansaris visita Huon in carcere* (Zurigo, Kunsthaus, 1804-1805)⁴⁵.

Sinora nell'Ottocento più avanzato e nel Novecento il materiale non è stato rilevato, con l'eccezione delle sperimentazioni di Antonio Mancini, che poneva frammenti di specchi negli impasti pittorici, ansioso di catturare in ogni modo la luce⁴⁶. Nel pastello su tela di Giovanni Boldini *Ritratto di Emiliana Concha de Ossa* detto *Pastello bianco* (Milano, Pinacoteca di Brera, 1888) non risultano presenti le particelle vetrose che ci si poteva aspettare in base alla descrizione di Leone Rosa⁴⁷. Comunque, in base alle indicazioni dei testi di Previati, Califano Mundo e Rosa, è possibile che tali aggiunte siano proseguite, almeno in Italia, forse sino alla Seconda guerra mondiale.

⁴³ NEGRI-VENTURA-CAVALERI 2014; BENSI 2016(2018). Devo la segnalazione della presenza di vetri nelle opere di Poussin alla cortesia di Helen Glanville.

⁴⁴ GOMEZ 2015; SPRING 2012, p. 24; SECCARONI 2017; RAE 2018.

⁴⁵ RAE 2018, pp. 196-197.

⁴⁶ BENSI 2007, pp. 80-81.

⁴⁷ BORGHESE 2005, pp. 42-47.

BIBLIOGRAFIA

AMADORI–POLDI 2018

M.L. AMADORI, G. POLDI, *La tecnica pittorica di Giovanni Santi*, in *Giovanni Santi “Da poi... me dette alla mirabil arte de pictura”*, catalogo della mostra, a cura di M.R. Valazzi, Cinisello Balsamo 2018, pp. 259-277.

ARROYO–CRUZ LARA ET ALII 2012

E. ARROYO, A. CRUZ LARA ET ALII, *The Influence of Glass in the Color of Red Lakes Layers in Oil Painting: A Case Study in a Pictorial Series Attributed to Murillo Located in Guadalajara, Mexico*, in *Cultural Heritage and Archaeological Issues in Materials Science*, atti del simposio (Città del Messico 2011), a cura di J.L. Ruvalcaba Sil, J. Reyes Trujeque et alii, New York 2012, pp. 61-72.

ARTISTS' TECHNIQUES 1986

Artists' Techniques in Golden Age Spain. Six Treatises, a cura di Z. Veliz, Cambridge 1986.

BALDINUCCI/PARODI 1975

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, & architettura; ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno [...] (1681)*, nota critica di S. PARODI, Firenze 1975 (riproduzione anastatica).

BARCELLI–DE LUCA–TRIOLO 2020(2021)

S. BARCELLI, D. DE LUCA, P. TRIOLO, *La pala barocca conservata presso il Pio Sodalizio dei Piceni in Roma. Indagini scientifiche e intervento di restauro*, «Kermes», 118, 2020(2021), pp. 35-43.

BENSI 2007

P. BENSI, *Materiali e tecniche pittoriche nella pittura meridionale tra Otto e Novecento*, in *Il Colore dei Divisionisti. Tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, atti del convegno internazionale di studio (Tortona-Volpedo 30 settembre - 1° ottobre 2005), a cura di A. Scotti, Volpedo 2007, pp. 69-82.

BENSI 2011

P. BENSI, *Materiali costitutivi e procedimenti esecutivi degli smalti italiani del XIV e XV secolo*, in *Oro dai Visconti agli Sforza. Smalti e oreficeria nel Ducato di Milano*, catalogo della mostra, a cura di P. Venturelli, Cinisello Balsamo 2011, pp. 87-96.

BENSI 2016(2018)

P. BENSI, *Schegge di vetro nei dipinti: alla ricerca della luce*, in *Éclat. Brilliance and Its Erasure in Societies, Past and Present: Vocabulary, Operations, Scenographies, Meanings*, a cura di P. Jockey, H. Glanville, C. Seccaroni, «Kermes», 101-102, 2016(2018), p. 147.

BENSI 2022

P. BENSI, *Leonardo e i leonardeschi tra Milano e Venezia: confronti tra le tecniche pittoriche*, in *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, atti del convegno internazionale di studi (Parigi 4-5 aprile; Torino 27-29 novembre 2019), a cura di M. Quaglino, A. Sconza, Firenze 2022, pp. 321-332.

BIRKMAIER–WALLERT–ROTHER 1995

U. BIRKMAIER, A. WALLERT, A. ROTHE, *Technical Examinations of Titian's Venus and Adonis: A Note on Early Italian Oil Painting Technique*, in *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio*

Practice, atti del simposio (Leida 26-29 giugno 1995), a cura di A. Wallert, E. Hermens, M. Peek, Lawrence 1995, pp. 117-126 (intero volume disponibile on-line <https://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/0892363223.html>).

BONANNI 1720

F. BONANNI, *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese*, Roma 1720.

BORGHESE 2005

P. BORGHESE, *Osservazioni preliminari al restauro e appunti per una ricerca sulla tecnica del pastello su tela*, in "Guardare ma non toccare". *Il Pastello bianco di Giovanni Boldini. Tecnica esecutiva e restauro di un pastello su tela*, a cura di P. Borghese, B. Ferriani, dossier «Kermes», 57, 2005, pp. 41-56.

BORGHESE–CARINI–SCATRAGLI 2008

P. BORGHESE, A. CARINI, S. SCATRAGLI, *La grande pala di Savoldo: dal progetto al restauro*, in *Brera. Giovan Gerolamo Savoldo. La pala di Pesaro*, a cura di M. Olivari, Milano 2008, pp. 40-82.

BORGHESE–CARINI–SCATRAGLI 2009

P. BORGHESE, A. CARINI, S. SCATRAGLI, *Il restauro dello Sposalizio della Vergine*, in *Raffaello. Lo Sposalizio della Vergine restaurato*, a cura di M. Ceriana, E. Daffra, Milano 2009, pp. 41-65.

BORGHESE–FREZZATO ET ALII 2014

P. BORGHESE, F. FREZZATO ET ALII, *Restauro all'Accademia Carrara di Bergamo. Il San Sebastiano di Raffaello restaurato. Un modello di conoscenza*, «Kermes», 93, 2014, pp. 35-50.

BOYCE 2013

E.R. BOYCE, *Lombardy, Leonardo and a Long-Lost Piazza: Conservation, Technical Study and an Alternative Attribution for a Sixteenth-Century Virgin and Child*, «Hamilton Kerr Institute Bulletin», 4, 2013, pp. 77-94.

CALIFANO-MUNDO 1910

R.A. CALIFANO-MUNDO, *Manuale della pittura ad olio*, Napoli 1910.

CASTELLI–CIATTI ET ALII 2020

C. CASTELLI, M. CIATTI ET ALII, *Il "Ritratto di papa Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi"*, in *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra, a cura di M. Faietti, M. Lanfranconi et alii, Milano 2020, pp. 501-511.

CENNINI/FREZZATO 2003

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

DE CHIRICO–ZALABRA ET ALII 2014

F. DE CHIRICO, F. ZALABRA ET ALII, *Perugia – Galleria Nazionale dell'Umbria. La pala dei francescani di Paciano, firmata Luca Signorelli e datata 1517*, in *LO STATO DELL'ARTE* 2014, pp. 21-29.

DIETZ–KREKEL ET ALII 2016

S. DIETZ, C. KREKEL ET ALII, *Ground Glass in Holbein the Elder's Work*, in *Painting Techniques, History, Materials and Studio Practice*, atti del V simposio internazionale (Amsterdam 18-20 dicembre 2013), a cura di A. Wallert, Amsterdam 2016, pp. 43-47.

DOS SANTOS–CALIRI ET ALII 2018

H.C. DOS SANTOS, C. CALIRI ET ALII, *Real-Time MA-XRF Imaging Spectroscopy of the Virgin with the Child Painted by Antonello de Saliba in 1497*, «Microchemical Journal», 140, 2018, pp. 96-104.

EASTLAKE/CAROFANO 1999

C.L. EASTLAKE, *Pittura a olio. Fonti e materiali per una storia*, a cura di P. CAROFANO, traduzione di P. Carofano, S. Greenup, Vicenza 1999 (edizione originale *Materials for a History of Oil Painting*, I, Londra 1847).

ERRANTE 1817

G. ERRANTE, *Saggio sui colori*, Roma 1817.

EVENO–MOTTIN–RAVAUD 2012

M. EVENO, B. MOTTIN, E. RAVAUD, *La mise en œuvre de la Sainte Anne*, in *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre del Léonard de Vinci*, catalogo della mostra, a cura di V. Delieuvin, Milano 2012, pp. 366-380.

FALCUCCI–IZZI 2010

C. FALCUCCI, E. IZZI, «Come si fanno e si conoscono le buone pitture». *La tecnica pittorica tra pratica e teoria*, in *Vasari a Napoli. I dipinti della sacrestia di San Giovanni a Carbonara: il restauro, gli studi, le indagini*, catalogo della mostra, a cura di I. Maietta, Napoli 2010, pp. 43-59.

FREZZATO 2016

F. FREZZATO, *Donatello: materiali e tecniche esecutive alla luce delle analisi microstratigrafiche preliminari e in corso di restauro*, in *Il restauro del Crocifisso ligneo di Donatello nella chiesa dei Servi di Padova. Diagnostica, intervento, approfondimenti*, atti della giornata di studio (Udine 15 maggio 2015), a cura di E. Francescutti, con la collaborazione di F. Meneghetti, Padova 2016, pp. 89-109.

GOMEZ 2015

M. GOMEZ, *Retrato de Juan de Villanueva – Goya*, *Real Academia de Bellas Artes*, rapporto dell'Archivio Generale dell'IPCE, Madrid 2015 (disponibile on-line https://www.academiacoleccion.com/pinturas/informes/0678_quimico.pdf).

GUTMAN RIEPPI–PRICE ET ALII 2020

N. GUTMAN RIEPPI, B.A. PRICE ET ALII, *Salvator Mundi: An Investigation of the Painting's Materials and Techniques*, «Heritage Science», VIII, 2020 (disponibile on-line con errata corrige <https://heritagesciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/s40494-020-00382-3>).

INCERPI 2011

G. INCERPI, *Semplici e continue diligenze. Conservazione e restauro dei dipinti nelle Gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*, Firenze 2011.

KALININA–BONADUCE ET ALII 2012

K.B. KALININA, I. BONADUCE ET ALII, *An Analytical Investigation of the Painting Technique of Italian Renaissance Master Lorenzo Lotto*, «Journal of Cultural Heritage», 3, 2012, pp. 259-274.

KNEEPKENS 2021

I. KNEEPKENS, *The Function of Colourless Powdered Glass as an Additive to Fifteenth and Sixteenth Century Oil Paints*, in *Imaging Utopia: New Perspectives on Northern Renaissance Art*, atti del XX simposio per lo studio dell'*underdrawing* e della tecnologia in pittura (Malines-Lovanio 11-13

gennaio 2017) e catalogo della mostra, a cura di J. Beckers, A. Vogels *et alii*, Parigi-Lovanio-Bristol 2021, pp. 150-162.

LALLI-INNOCENTI 2014

C. LALLI, F. INNOCENTI, *Le indagini del Laboratorio Scientifico dell'O.P.D. su alcuni dipinti su tavola di Filippo Lippi. Studio dello stato di conservazione e della tecnica di esecuzione. L'evoluzione della pittura di Filippo Lippi*, in *Officina Pratese. Tecnica, stile, storia*, atti del convegno (Prato 6-7 dicembre 2013), a cura di P. Benassai, M. Ciatti *et alii*, Firenze 2014, pp. 127-136.

LALLI-LANTERNA ET ALII 2011

C. LALLI, G. LANTERNA ET ALII, *Le analisi del Laboratorio Scientifico dell'Opificio delle Pietre Dure su La Bella di Tiziano*, in «*Quella Donna che ha la veste azzura*». *La Bella di Tiziano restaurata*, catalogo della mostra, a cura di M. Ciatti, F. Navarro, P. Riitano, Firenze 2011, pp. 89-93.

LASKARIS 2008

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

LO STATO DELL'ARTE 2014

Lo Stato dell'Arte 12, atti del XII congresso nazionale IGIIC (Milano 23-25 ottobre 2014), Firenze 2014.

LUTZENBERGER-STEGER-TILENSCHI 2010

K. LUTZENBERGER, H. STEGER, C. TILENSCHI, *A Note on Glass and Silica in Oil Paintings from the 15th to the 17th Century*, «*Journal of Cultural Heritage*», 4, 2010, pp. 365-372.

MARCUCCI 1816

L. MARCUCCI, *Saggio analitico-chimico sopra i colori minerali e mezzi di procurarsi gli artefatti, gli smalti e le vernici [...]. Ed osservazioni [...] sopra la pratica del dipingere ad olio tenuta ne' loro migliori tempi dalle Scuole fiorentina, veneziana e fiamminga*, con le note di P. Palmaroli, Roma 1816 (seconda edizione corretta e aumentata).

MARTIN-RIOUX 2004

É. MARTIN, J.-P. RIOUX, *Comments on the Technique and the Materials Used by Perugino, through the Study of a Few Paintings in French Collections*, in *THE PAINTING TECHNIQUE OF PIETRO VANNUCCI 2004*, pp. 43-56.

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 1999

M.P. MERRIFIELD, *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting. Original Texts with English Translations*, Mineola 1999 (riproduzione anastatica dell'edizione 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).

MOIOLI–SECCARONI 2006

P. MOIOLI, C. SECCARONI, *Le analisi XRF*, in *Angeli, santi e demoni: otto capolavori restaurati per Santa Croce. Santa Croce quarant'anni dopo (1966-2006)*, catalogo della mostra, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, C. Rossi Scarzanella, Firenze 2006, pp. 213-224.

MOIOLI–SECCARONI 2009

P. MOIOLI, C. SECCARONI, *XRF Analysis on Paintings by Mantegna*, in *La technique picturale d'Andrea Mantegna / Andrea Mantegna Painting Technique*, atti della tavola rotonda (Parigi 19 dicembre 2008), a cura di M. Menu, E. Ravaud, numero speciale di «Technè», 2009, pp. 41-45.

MOTTIN–MARTIN–LAVAL 2007

B. MOTTIN, E. MARTIN, E. LAVAL, *Raphael's Paintings in French Museums: Some New Results from Recent Technical Investigations*, in *RAPHAEL'S PAINTING TECHNIQUE* 2007, pp. 13-24.

NEGRI–VENTURA–CAVALERI 2014

I. NEGRI, B. VENTURA, T. CAVALERI, *Ridipinture ottocentesche su un'opera di Antiveduto Gramatica. Studio dei restauri storici e riflessioni sull'opportunità della loro rimozione*, in *LO STATO DELL'ARTE* 2014, pp. 581-588.

NERI/ABBRI 2001

A. NERI, *L'arte vetraria (1612)*, introduzione e cura di F. ABBRI, Firenze 2001.

POLDI 2011

G. POLDI, *Di lapis, di vetro, di lacche e di gialli. Sulla tecnica pittorica di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra, a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2011, pp. 281-291.

PREVIATI/BAJ 1990

G. PREVIATI, *La tecnica della pittura (1905)*, prefazione di E. BAJ, Milano 1990.

RAE 2018

C. RAE, *Johann Heinrich Füssli's Gemälde: Materialien, Techniken und Erhaltungszustand*, in *Füssli. Drama und Theater*, catalogo della mostra, a cura di E. Reifert, C. Blank, Monaco 2018, pp. 187-198.

RAPHAEL'S PAINTING TECHNIQUE 2007

Raphael's Painting Technique: Working Practices Before Rome, atti dell'Eu-Artech Workshop (Londra 11 novembre 2004), a cura di A. Roy, M. Spring, Firenze 2007.

RESTAURIERTE GEMÄLDE 1996

Restaurierte Gemälde. Die Restaurierwerkstätte der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums 1986-1996, catalogo della mostra, a cura di W. Seipel, Milano 1996.

RIITANO–SECCARONI 2008

P. RIITANO, C. SECCARONI, *Attorno all'imprimitura*, in *Raffaello: la rivelazione del colore. Il restauro della Madonna del Cardellino della Galleria degli Uffizi*, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini et alii, Firenze 2008, pp. 95-103.

ROSA 1937

L.A. ROSA, *La tecnica della pittura dai primordi ai nostri giorni*, Milano 1937.

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>).

SECCARONI 2010

C. SECCARONI, *Polvere di vetro per dorare*, «Kermes», 77, 2010, p. 77.

SECCARONI 2017

C. SECCARONI, *Conservazione, tecnica pittorica e tecnologie merceologiche*, in *Il restauro del patrimonio storico della Grande Guerra*, dossier «Kermes», 108, 2017, pp. 76-77.

SPRING 2012

M. SPRING, *Colourless Powdered Glass as an Additive in Fifteenth- and Sixteenth-Century European Paintings*, «National Gallery Technical Bulletin», XXX, 2012, pp. 4-26 (disponibile on-line <https://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/spring2012>).

SPRING 2017

M. SPRING, *New Insights into the Materials of Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Paintings in the National Gallery, London*, «Heritage Science», V, 2017 (disponibile on-line <https://heritagesciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/s40494-017-0152-3>).

THE PAINTING TECHNIQUE OF PIETRO VANNUCCI 2004

The Painting Technique of Pietro Vannucci, Called Il Perugino, atti del LabS TECH Workshop (Perugia 14-15 aprile 2003), a cura di B.G. Brunetti, C. Seccaroni, A. Sgamelotti, (supplemento a «Kermes», 53), Firenze 2004.

VERITÀ 2014

M. VERITÀ, *Secrets and Innovations of Venetian Glass between the 15th and the 17th Centuries: Raw Materials, Glass Melting and Artefacts*, in *Study Days on Venetian Glass. Approximately 1600's*, atti delle giornate di studio (Venezia 27 febbraio - 1° marzo 2013), a cura di R. Barovier, C. Tonini, numero monografico di «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali», 1, 2013-2014, pp. 53-68.

ABSTRACT

La scoperta di particelle di vetro nei dipinti è diventata negli ultimi anni un tema importante nella storia delle tecniche della pittura. La loro presenza non può essere considerata una sorpresa, dato che nelle fonti scritte dal XV al XX secolo le aggiunte di polvere di vetro sono spesso citate; esse compaiono nelle preparazioni, negli strati pittorici e nei mordenti per le dorature. In questo saggio saranno messi a confronto le indicazioni dei testi tecnici del passato con i dati ottenuti dalle analisi, soprattutto per i dipinti italiani. Verranno passate in rassegna le diverse ipotesi sulle ragioni che spingevano gli artisti ad aggiungere i vetri macinati ai materiali pittorici più consueti.

The discovery of glass particles in paintings became a significant subject inside pictorial techniques history during these last years. Their presence is not surprising, given that glass powder additives are often mentioned in 15th-20th century written sources; they appear in grounds, paint layers and gold mordants. In this paper instructions from past technical manuals will be compared with data-sourced analysis, particularly from Italian paintings, and the different theories about the reasons for artists to add pulverised glass in the most usual painting materials shall be reviewed.

POSTILLA SULLE EDIZIONI E TRADUZIONI DELLE FONTI STORICO-ARTISTICHE NELL'OTTOCENTO E NEL PRIMO NOVECENTO

Alla memoria di Paola Barocchi

Questo contributo non ha l'ambizione di proporre un quadro sintetico delle edizioni e traduzioni delle fonti storico-artistiche nell'Ottocento e nel primo Novecento. Ci proponiamo, più modestamente, di cogliere alcune logiche che sono all'origine dell'interesse per questi testi, nonché di definire qualche conseguenza che ne deriva, per lo sviluppo dell'arte e per l'emergere delle nuove discipline come la storia dell'arte e il restauro.

L'ignoranza da parte degli artisti della tecnica pittorica, non insegnata nelle accademie, era uno dei *topoi* della letteratura artistica nell'Ottocento. A questa consapevolezza era legata la nostalgia per le botteghe d'arte medievali e il desiderio degli artisti di avvicinarsi alla tecnica dei maestri del passato.

La prima opera importante che trattava questi argomenti, *De la peinture à l'huile* del pittore francese Léonor Mérimée, fu pubblicata a Parigi nel 1830¹. Dopo aver abbandonato la pittura, egli si era concentrato sulle ricerche chimiche, per studiare i procedimenti usati nella pittura a olio, dall'epoca dei fratelli Van Eyck fino ai tempi recenti, convincendosi che i «vecchi pittori della scuola fiamminga e veneziana non dipingevano con i colori ad olio puri, come li usiamo noi, ma diluivano i loro colori con delle vernici, alle quali bisogna attribuire la conservazione dei loro quadri»². Nel suo libro, diventato un punto di riferimento obbligatorio, veniva descritta la preparazione di queste vernici e si trattava, in generale, dei modi di procedere propri a quella che egli definiva una scuola pittorica iniziata da Jan van Eyck, sulla scorta della tradizione vasariana che indicava in quell'artista l'inventore della tecnica della pittura a olio.

Nell'adesione esplicita alla vulgata vasariana, Léonor Mérimée dimostrava di non tenere in alcun conto i dubbi sul ruolo di Jan van Eyck in quanto inventore della pittura a olio avanzati sia dal primo editore di Teofilo monaco, Gotthold Ephraim Lessing fino dal 1774, con la pubblicazione, alquanto frammentaria, del *De diversis artibus* (*Diversarum artium schedula*), sia dal cavalier Giuseppe Tambroni, con la prima edizione nel 1821 del *Trattato della pittura* di Cennino Cennini³. La sua posizione rigida non poteva non irritare Quatremère de Quincy, che trovava questa parte del suo libro «press'a poco inutile»⁴. Ciò non di meno, l'autorità di Vasari nella prima metà del XIX secolo rimaneva ancora a lungo irremovibile, e l'apparizione del *Trattato* di Cennini in Inghilterra nel 1844, a opera di Mary Philadelphia Merrifield, e in Francia nel 1858⁵, a cura di Victor Mottez, oltre che le traduzioni di Cennini eseguite sulla *editio princeps* di Tambroni, non erano in grado di cambiare la situazione in modo netto.

Nell'Ottocento all'avanguardia delle ricerche sul colore si trovava l'Inghilterra dove le diatribe retoriche sul colore e disegno, sviluppatasi nelle accademie, erano bilanciate da un approccio nel quale la pratica e la teoria non erano disgiunte, grazie tra l'altro all'avvicinamento tra scienziati e pittori⁶. In Francia, l'importanza capitale per la teoria e la

Ci tengo a ringraziare Barbara Cinelli e Helen Glanville, che sono state le prime a leggere questo testo e discutere con me le problematiche sul colore, il restauro e la storia dell'arte.

¹ MÉRIMÉE 1830.

² Ivi, p. XX. Qui e *infra*, tutte le citazioni sono tradotte da noi, a eccezione dei casi segnalati.

³ LESSING 1774; CENNINI/TAMBRONI 1821.

⁴ Ivi, p. II.

⁵ CENNINI 1844 e 1858.

⁶ Si veda GAGE 1969, p. 11.

pratica del colore, dalla miscela sulla tavolozza fino alla «miscela nell'occhio», era stata codificata da Michel Eugène Chevreul nella legge del contrasto simultaneo, ma i contatti diretti tra lo scienziato e gli artisti erano comunque piuttosto rari⁷. In Inghilterra, la situazione era ben diversa. La *Chromatography* del chimico e produttore dei colori George Field pubblicata nel 1835 era diventata una guida indispensabile per gli artisti tra cui John Constable o William Turner⁸; già nel 1841 essa fu riproposta in un'edizione rivisitata⁹.

Nello stesso periodo, in Inghilterra, nelle cerchie artistiche, veniva molto diffusa la *Farbenlehre* di Goethe, la cui traduzione inglese uscì nel 1840, a opera dell'allora presidente della Royal Academy nonché primo direttore della National Gallery, sir Charles Locke Eastlake¹⁰. L'interesse di Turner verso Goethe si cristallizzava soprattutto attorno alle questioni del chiaroscuro, un tema che per ambedue poteva risolversi con richiami alle teorie scientifiche precedenti a Newton e risalire fino alla tradizione rinascimentale della teoria artistica. L'interesse per la trasparenza dei colori e delle lacche che portava in effetti Goethe verso Jan van Eyck e Tiziano¹¹ poteva coincidere con l'attenzione dei pittori inglesi per il cosiddetto segreto veneziano che motivava le loro attente ricerche sui quadri di Tiziano e Veronese¹². Eastlake fece uscire nel 1847 un libro che conteneva sia testi dei trattati dei secoli XVI e XVII sia le sue osservazioni personali su alcuni effetti coloristici ottenuti dai maestri del passato. L'opera di Eastlake ebbe continuazione, appena dopo due anni, nel libro di Merrifield¹³.

Nella letteratura sulle tecniche pittoriche, l'Ottocento francese viene comunemente descritto come un periodo di massima decadenza, e l'ultimo detentore dei segreti tecnici viene solitamente indicato in Jean-Louis David¹⁴. Consapevole delle proprie mancanze tecniche, Eugène Delacroix non avrebbe fatto molto per migliorare questo aspetto, e la sua pittura ne avrebbe subito gravi conseguenze dal punto di vista della conservazione, come veniva lamentato già dai suoi contemporanei. L'impoverimento della materia pittorica proseguirà nell'opera degli impressionisti, con il loro uso dei colori 'così come escono dai tubetti', nonostante che per questi artisti il tema colore fosse la priorità assoluta delle ricerche che conducevano. Questo dimostra che il lavoro sul colore in quanto elemento della composizione formale poteva fatalmente entrare in contraddizione con la pratica del colore come materia. Sia la stesura pittorica accelerata di un Delacroix sia la lenta tessitura cromatica di un Cézanne, che perfezionava incessantemente la composizione coloristico-spaziale dei suoi quadri attraverso continui ripensamenti e ritocchi, portavano al medesimo risultato: la loro pittura invecchiava male. Così i pittori che nell'Ottocento sono universalmente ritenuti coloristi *par excellence* appaiono paradossalmente i meno interessati al colore in quanto tecnica.

Sarà proprio il principale antagonista di Delacroix, Jean-Auguste-Dominique Ingres, entrato nella storia dell'arte soprattutto come un virtuosissimo disegnatore, a impegnarsi per approfondire le basi della tecnica pittorica apprese dal suo maestro David di fronte ai primitivi frequentati in Italia. Dalla stessa scuola di David e Ingres viene il traduttore francese di Cennino Cennini, Victor Mottez. Intraprendendo quel lavoro perché appassionato alla tecnica dell'affresco, egli seppe mettere la propria conoscenza di Cennini a profitto dell'opera personale. Negli anni 1840-1850, egli eseguì infatti degli affreschi in alcune chiese parigine, tra cui quelli nelle chiese Saint-Germain-l'Auxerrois et Saint-Séverin, «con Cennino Cennini solo,

⁷ Sulle conferenze di Chevreul alla Manifattura di Gobelins e sull'impatto del suo libro (CHEVREUL 1839) sugli artisti, si veda lo studio fondamentale di Georges Roque (ROQUE 1997).

⁸ Si veda nella lista di libri che ha posseduto oppure citato Turner (GAGE 1969, p. 215) la prima edizione della *Chromatography* (FIELD 1835).

⁹ FIELD 1841.

¹⁰ GOETHE 1840.

¹¹ Sulla lettura di Goethe da parte di Turner, si veda GAGE 1969, pp. 173-188, in particolare p. 180.

¹² Si rimanda a GLANVILLE 1999.

¹³ EASTLAKE 1847-1869; *ORIGINAL TREATISES* 1849.

¹⁴ Si rimanda a LANGLAIS 2011, pp. 87 e sgg.

senza altra guida», come specificato nella sua postilla al testo cenniniano, dedicata alla tecnica e storia dell'affresco¹⁵.

Nel 1830 Mérimée aveva molto esitato prima di aggiungere al suo libro un breve capitolo sull'affresco, affermando poi che l'aveva fatto solo per le sollecitazioni ricevute al riguardo poiché egli stesso non aveva nessuna conoscenza pratica di questa tecnica; e che infine la sua decisione era stata motivata anche dalla necessità di spiegare, con una breve storia di questa antica tecnica, perché gli affreschi recenti fossero talmente diversi dai begli affreschi antichi¹⁶.

Sulla questione della tecnica dell'affresco dobbiamo ricordare la posizione di Delacroix. Egli preferiva decisamente l'olio all'affresco¹⁷, che aveva anche il difetto di sbiadire con il tempo¹⁸, e, nella relativa voce per il *Dictionnaire*, argomentava contro l'idea diffusa negli ambienti accademici che l'affresco fosse una tecnica più difficile dell'olio, spiegando questa opinione con il fatto che lo spettatore aveva, riguardo all'affresco, attese minori. Ma soprattutto, per Delacroix, l'affresco era un simbolo del gusto dell'arcaico da lui severamente criticato¹⁹. Relegato all'ambito accademico, l'affresco si trovava in effetti ai margini delle più avanzate ricerche pittoriche dell'Ottocento francese, che si concentravano sulla pittura a olio, ritenuta una tecnica moderna *par excellence*.

Non c'è da meravigliarsi se la Francia, dove i compromessi tra il modernismo e il conservatorismo accademico venivano accettati male, ha prodotto poche ricerche sulla tecnica della tempera, che si trovava invece al centro delle discussioni in Germania, dove i passaggi tra le correnti moderniste e accademiche erano più fluide. Quando infatti in Inghilterra fu istituita la Royal Commission on Fine Arts per la ricostruzione del Palazzo di Westminster bruciato nel 1835, essa, cercando di procurare delle informazioni tecniche necessarie per l'esecuzione delle pitture murali e impegnando nei lavori sia Merrifield che Estlake²⁰, decise anche, per disporre di un giudizio illuminato sulla questione, di far venire a Londra Peter von Cornelius, che trasmise alla Commissione un testo sulla tecnica alla tempera che fu poi pubblicato nel *Report Parliamentary Papers* nel 1841.

Il fatto che gli inglesi si siano rivolti a uno dei maggiori esponenti dei Nazareni è più che significativo, perché è proprio nella cerchia di quei pittori romantici tedeschi, nell'ambito della *Dekorationsmalerei* da loro sviluppata, che aveva avuto inizio, sullo sfondo del revival dell'affresco, sia religioso che contenutistico e stilistico, anche l'aspirazione per il ritorno alle tecniche del passato. Troviamo lo stesso connubio dell'interesse per l'arte religiosa e per la trasmissione tecnica in una lettera del 1911 scritta da Auguste Renoir al figlio di Victor Mottez, Henri Paul, pubblicata da quest'ultimo in prefazione a una nuova edizione francese del trattato di Cennini²¹. In modo significativo, Renoir si sarebbe espresso a favore del ritorno alle tecniche in questi ultimi anni e non all'apogeo del suo primo periodo impressionista.

La pittura murale era l'ambito più propizio per il ritorno verso le tecniche del passato, poiché in essa sopravviveva ancora la traccia durevole di una tradizione artigianale trasmessa direttamente dal Settecento, mentre per la pittura da cavalletto insegnata nelle accademie il

¹⁵ CENNINI/DOYON-FENECH 2009, p. 153. Dagli affreschi di Mottez, solo quello con San Martino che si taglia il mantello in Saint-Germain-l'Auxerrois è conservato fino a oggi.

¹⁶ MÉRIMÉE 1830, p. XXII.

¹⁷ Entrata del 5 gennaio 1857, in DELACROIX/HANNOOSH 2009, p. 1061.

¹⁸ Entrata del 25-26 gennaio 1857, «Fresque», ivi, pp. 1086-1087.

¹⁹ Entrata del [1859], «De l'art ancien et de l'art moderne», ivi, p. 1780.

²⁰ Ricordiamo la pubblicazione, nel 1846, del libro di Merrifield dedicato all'arte dell'affresco: MERRIFIELD/SEWTER 1952.

²¹ Si veda CENNINI/DOYON-FENECH 2009, p. 9. Indichiamo l'edizione recente che riprende quella fatta a opera di Henri Paul Mottez (CENNINI/MOTTEZ 1911), il quale completò la traduzione di suo padre (CENNINI 1858) con dei frammenti tradotti sull'edizione di Milanesi (CENNINI/G.-C. MILANESI 1859). Ci sembra importante, in questo contesto, ricordare anche una nuova traduzione tedesca del trattato di Cennini fatta in quegli stessi anni dal pittore simbolista e monaco Jan Verkade: CENNINI/VERKADE 1916.

legame con il *savoir-faire* del passato era interrotto²². Consapevoli di questo vantaggio della *Dekorationsmalerei*, i Nazareni la fecero diventare un campo prediletto per la sperimentazione tecnica, che si legava in un doppio senso alle ricerche filologiche sulle fonti storico-artistiche cui aveva dato avvio Lessing con la scoperta di Teofilo monaco: da quelle ricerche i Nazareni prendevano spunto, e allo stesso tempo ne ricevevano una legittimazione.

Iniziava così quell'allontanamento dal racconto vasariano, che caratterizzerà i lavori degli studiosi tedeschi nel primo Ottocento. Questo avveniva in primo luogo a opera dei pittori tra cui Johann Dominicus Fiorillo, uno dei fondatori della storia dell'arte in quanto disciplina autonoma. Il suo allievo Carl Friedrich von Rumohr, insieme con Gustav Friedrich Waagen, primo direttore della Gemäldegalerie a Berlino e studioso della pittura fiamminga in generale e in particolare di Jan van Eyck e Rubens, sono all'origine della scuola che ha elaborato lo strumentario scientifico per la lettura critica e la contestualizzazione delle fonti storico-artistiche.

L'intreccio della prassi artistica con le ricerche storico-filologiche, che ha stimolato la nascita e la rapida crescita delle discipline della storia dell'arte e del restauro, distingueva nel XIX secolo la Germania e, più in generale, i paesi di lingua tedesca. In questo contesto, l'edizione della trattatistica italiana diventava un elemento essenziale nel sistema artistico, formato dalle istituzioni accademiche, dai meccanismi della formazione e della produzione, basato su una collaborazione interdisciplinare fortemente colorata dalla componente storico-filologica, e da una presenza importante degli scienziati, il cui ruolo veniva unanimemente auspicato.

Senza parlare della diffusione che ebbe in Germania durante tutto il secolo la *Farbenlehre* di Goethe, fino all'edizione commentata curata da Rudolf Steiner alla fine del secolo; senza parlare di Field, la cui *Chromatography* uscì in traduzione tedesca nel 1836²³; si devono ricordare, nel secondo Ottocento, almeno due presenze di scienziati decisive per lo spessore del discorso sul colore negli ambienti pittorici: a Monaco di Baviera il fisico Wilhelm Bezold, autore di *Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe* e importante interlocutore di Arnold Böcklin²⁴; e a Vienna il fisiologo Ernst Wilhelm von Brücke, amico di Rudolf Eitelberger von Edelberg, fondatore della scuola di storia dell'arte viennese e uno dei primi professori universitari di storia dell'arte.

Consultato sulle questioni del corso di anatomia alle accademie, Brücke confidava a Eitelberger che l'artista non sa, di regola, per che cosa gli può essere utile l'anatomia, e il professore di anatomia non sa che cosa si aspetta l'artista dalla sua scienza²⁵. Ma, come per acquistare una comprensione profonda del modello vivente l'artista deve studiare le proporzioni e l'anatomia non come uno schema morto, con lo stesso spirito, per capire il funzionamento della percezione visiva, egli deve studiare l'anatomia dell'occhio e la fisiologia della vista. Brücke intendeva offrire agli artisti le basi teoriche per i procedimenti pratici, e destinò agli studenti della Kunstgewerbeschule (Scuola di artigianato artistico) il suo libro sulla *Farbenphysiologie*, un'opera che secondo Heinrich Ludwig, pittore, traduttore e editore di Leonardo da Vinci, doveva essere in mano di ogni pittore²⁶. Non è dunque un caso che l'edizione tedesca del *Libro di pittura* di Leonardo, pubblicata a Vienna nel 1882, rechi una dedica a Ernst Brücke firmata da Eitelberger e Ludwig²⁷.

L'edizione di Leonardo fa parte della famosa collana di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit / Renaissance*, ambizioso programma di edizioni in lingua tedesca di fonti per la storia e la tecnica dell'arte nel Medioevo e nell'epoca moderna.

²² Si veda REINKOWSKI-HÄFNER 2014, pp. 71-90.

²³ FIELD 1836.

²⁴ Si veda BEZOLD 1874. Su Böcklin e Bezold, ci riferiamo a BERGER 1906, pp. 103-104.

²⁵ Si veda la lettera di Brücke a Eitelberger del 29 ottobre 1850, in DOBSLAW 2009, pp. 189-191.

²⁶ BRÜCKE 1866. In quanto all'opinione di Ludwig, si veda il testo sulla sua vita che introduce una raccolta dei suoi scritti pedagogici, testo steso dal suo amico Paul Knapp, filologo insegnante al ginnasio di Tubinga, il quale aveva trascritto per lui il *Codex Urbinas*. Cfr. KNAPP 1907, p. 15.

²⁷ Si veda il volume primo (XV) dell'edizione LEONARDO DA VINCI/LUDWIG 1882a.

Concepita e avviata da Eitelberger e pubblicata in diciotto volumi a Vienna tra 1871 e 1908, la collana segnava l'ingresso definitivo della letteratura artistica medievale e rinascimentale nel dibattito storico-artistico dell'Ottocento. Vi erano incluse le opere che non esistevano ancora in lingua tedesca, come i trattati di Teofilo, Eraclio, Alberti, Leonardo, Cennini, o che erano difficilmente accessibili, come gli scritti di Dürer. Esse erano pubblicate nelle traduzioni tedesche, alle quali, in alcuni casi (come per Leonardo, Teofilo monaco, Eraclio, Alberti), venivano accostate anche i testi in lingua originale. Attorno al progetto, Eitelberger riunì il fiore degli studiosi dell'epoca: Hubert Janitschek si occupò di Alberti, Friedrich Wilhelm Unger pubblicò le fonti bizantine, il direttore dell'Albertina Moriz Thausing le lettere, i quaderni e le poesie di Dürer; Wilhelm Bode doveva pubblicare le lettere di Rubens²⁸. Ma la gran parte del lavoro era svolto da Albert Ilg, germanista e discepolo di Eitelberger, che non solo pubblicò Cennini, Teofilo ed Eraclio, ma, dopo la morte del suo maestro, prese in mano la *Neue Folge* della collana fino al 1889²⁹.

Come era consueto all'epoca per gli studiosi dell'arte (*Kunstgelehrten*), chiamati spesso «filologi dell'arte» (*Kunstphilologen*), Eitelberger ha insegnato pure la filologia classica. Egli era convinto che non c'era niente di più appropriato per introdurre gli studenti universitari nell'ambito della storia dell'arte che la lettura delle fonti³⁰. Ma non si trattava solo di futuri studiosi. Dai materiali pubblicati di recente sulla storia della collana è evidente che il progetto editoriale di Eitelberger era prima di tutto orientato alla formazione degli artisti ed era destinato ad avere una certa influenza sull'arte contemporanea.

Fin dall'inizio, infatti, il programma di pubblicare le fonti per la storia dell'arte era inseparabile dalla discussione sull'insegnamento storico-artistico, aperta negli anni intorno al 1840 con la polemica proprio di Eitelberger contro il pittore Ferdinand Waldmüller, allora professore all'Accademia di Vienna. Alla sua proposta di riformare l'Accademia appoggiandosi soprattutto sullo studio della natura attraverso la pittura *en plein air*, Eitelberger replicava che la proposta era troppo limitativa e le contrapponeva la necessità di uno studio formativo serio e ampio che doveva comprendere pure l'insegnamento di anatomia, prospettiva, scienze naturali³¹.

Rispondendo a Waldmüller, Eitelberger coglieva l'occasione per analizzare *in toto* l'insegnamento accademico, di cui uno dei maggiori difetti, a suo parere, era il mancato interesse per le tecniche e per la materialità della pittura in generale. All'Accademia viennese, dove sotto l'influenza dei Nazareni ci si occupava solo di una impostazione mistica, il colore era considerato poco importante, e nel procedimento pittorico trascurato al punto che se ne affidava agli allievi la stesura, mentre i maestri erano impegnati solo nella progettazione ed elaborazione dei cartoni³². L'arte della pittura invece, secondo una profonda convinzione di Eitelberger, ha sempre a che fare con la materia, ed egli ribadiva quindi come fosse un grave errore separare tecnica e arte, ridurre la prima a semplice artigianato e considerare l'arte unico ed esclusivo frutto di una attività intellettuale e spirituale³³.

In armonia con queste convinzioni, Eitelberger poneva grande attenzione nella selezione dei testi per la collana che dovevano coprire un ampio ventaglio di tematiche, includendo le conoscenze sia delle tecniche artistiche sia della storia dell'arte, nonché delle teorie (le «regole

²⁸ Su questo progetto, non realizzato, si veda DOBSLAW 2009, pp. 125-126.

²⁹ Per la storia della collana, rimandiamo a DOBSLAW 2009. Notiamo, tra le edizioni menzionate: CENNINI/ILG 1871; DÜRER/THAUSING 1872; HERACLIUS/ILG 1873; THEOPHILUS PRESBYTER/ILG 1874; ALBERTI/JANITSCHKEK 1877; *QUELLEN DER BYZANTINISCHEN KUNSTGESCHICHTE* 1878.

³⁰ EITELBERGER VON EDELBERG 1881, p. 281.

³¹ La polemica, che ebbe luogo nel 1847-1848, ha prodotto vari scritti. Si veda, in particolare, EITELBERGER VON EDELBERG 1848, in risposta a WALDMÜLLER 1846.

³² Si veda EITELBERGER VON EDELBERG 1879, pp. 37-39.

³³ Criticando Cornelius per aver creato «elementi filosofici astratti» invece delle «immagini artistiche viventi», Eitelberger affermava che in pittura bisogna tenere in armonia elementi astratti ed elementi materiali (ivi, p. 39).

artistiche»³⁴. La formazione di un approccio globale verso l'arte come un insieme dello spirito e della materia doveva passare, secondo Eitelberger, attraverso l'avvicinamento alla tradizione artistica. Così, in una lettera del 1877, ringraziando Ludwig per avergli spedito le sue pubblicazioni sul «colorito nel Cinquecento» e sull'insegnamento del disegno, si esprimeva sull'utilità, per lui evidente, di quegli scritti, malgrado il fatto che molti artisti loro contemporanei fossero invece d'opinione «che l'arte nasce solo oggi e non ha niente da imparare dagli antichi»³⁵. Ludwig, che conosceva l'italiano, si occupava personalmente delle ricerche sulla tecnica pittorica, preparava da sé i suoi colori e aveva acquisito conoscenze approfondite delle fonti del Rinascimento, era un collaboratore prezioso per Eitelberger³⁶ di cui condivideva le idee: egli riteneva che la tecnica fosse una cosa di primaria importanza non solo per gli artisti, ma anche per gli studiosi, soprattutto coloro che curano le collezioni³⁷.

Annunciando la sua collana nel 1870, Eitelberger scriveva che l'edizione delle fonti aveva un «legame diretto» con le aspirazioni dell'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie da lui fondato sul modello inglese del South Kensington Museum³⁸. Esisteva infatti una corrispondenza tra la collana delle fonti scritte e la serie delle conferenze museali del giovedì, attorno alle quali si era formata una cerchia di amici del Museo. Nelle conferenze, dedicate ad argomenti di storia dell'arte, archeologia, ottica, teoria del colore, prospettiva, anatomia, venivano spesso analizzate le fonti pubblicate nella collana editoriale³⁹, il cui obiettivo non era in prima istanza quello di preparare le edizioni critiche filologiche dei testi originali, ma che si proponeva di offrire traduzioni commentate comprensibili per un largo pubblico colto, e dunque possiamo ipotizzare che il progetto di Eitelberger fosse diretto a un pubblico analogo a quello di queste conferenze. Il desiderio di evitare il pericolo di una eccessiva teorizzazione era del resto anche alla base del concetto pedagogico di Eitelberger fondato sullo studio delle opere *in situ* che risaliva al metodo di descrizione tecnico-storica delle opere d'arte introdotto dallo scultore e incisore viennese Joseph Daniel Böhm, la cui collezione era concepita sia per giovani artisti che per studiosi⁴⁰.

Considerando il pubblico di riferimento del progetto editoriale di Eitelberger, non c'è da meravigliarsi che egli abbia appoggiato subito l'idea di Ludwig di preparare in contemporanea due edizioni del *Libro di pittura* di Leonardo: una versione per gli studiosi, completa e dettagliatamente commentata, dove il testo italiano pubblicato nel 1817 da Guglielmo Manzi e corretto sul *Codex Urbinas* veniva messo di fronte alla traduzione tedesca (voll. XV-XVII della collana); e un'altra, solo in tedesco, per gli artisti, senza commento e con un riordinamento dei frammenti, con lo scopo di facilitarne l'orientamento e la lettura (vol. XVIII, «*Künstlerausgabe*»)⁴¹. Concependo quindi la storia dell'arte e la pratica artistica come un insieme, un solo e unico processo vivente, Eitelberger riteneva necessario che chi voleva occuparsi di storia dell'arte fosse anche lui stesso artista⁴². Gli scritti degli artisti erano destinati infatti a saldare l'unione tra artista e storico dell'arte, sul modello del Rinascimento italiano.

La collana diretta da Eitelberger ha avuto un'importanza capitale nell'area germanica per lo sviluppo dell'arte e della tecnica artistica in dialogo con gli studiosi dell'arte. Uno dei centri maggiori dove quel dialogo ha avuto i frutti più spettacolari nel secondo Ottocento è stata

³⁴ Queste sono le aree d'interesse enumerate nella lettera di Eitelberger a Ludwig il 27 dicembre 1872. Si veda la pubblicazione in DOBSLAW 2009, pp. 197-198. Si trattava della discussione del progetto di un'edizione degli scritti di Giovanni Battista Armenini (mai realizzato).

³⁵ Si veda la lettera di Eitelberger a Ludwig il 6 gennaio 1877, *ivi*, p. 198.

³⁶ Si veda EITELBERGER VON EDELBERG 1881, p. 285. Eitelberger si riferiva al suo libro (LUDWIG 1876).

³⁷ KNAPP 1907, pp. 12-15.

³⁸ Si veda DOBSLAW 2009, p. 34.

³⁹ *Ivi*, p. 60.

⁴⁰ *Ivi*, p. 31.

⁴¹ LIONARDO DA VINCI/LUDWIG 1882a e 1882b.

⁴² Si veda LACHNIT 2005, p. 24.

Monaco di Baviera. Ricordiamo prima di tutto la grande opera incominciata a metà secolo dal conte Adolf von Schack. Nel 1863 egli inviò a Roma e a Firenze il giovane Franz von Lenbach, incaricandolo di realizzare le copie dei grandi maestri del Cinquecento e Seicento: Tiziano, Rubens, Murillo. In quella attività, sia a Monaco che in Italia, Lenbach poté dialogare con i circoli internazionali degli artisti orientati verso i medesimi interessi di recupero dell'antico come Hans von Marées, Giovanni (Nino) Costa e soprattutto Arnold Böcklin.

Importante in questo contesto era il ruolo dello storico dell'arte Adolf Bayersdorfer, curatore alla Alte Pinakothek e gestore delle Staatliche Gemäldegalerien a Monaco. Nei suoi quaderni, che risalgono al soggiorno italiano degli anni 1870, si trovano appuntati vari frammenti sulla tecnica pittorica, in particolare sulla preparazione dei colori, che egli copiava negli archivi fiorentini proprio per il suo amico Böcklin⁴³. Quest'ultimo già negli anni 1840 aveva fatto conoscenza con Jacob Burckhardt, e nutriva un profondo interesse per le tecniche antiche. Böcklin sognava di ritrovare le antiche ricette della pittura a cera, e, conoscendo le edizioni italiane di Cennini (sia quella di Tambroni che quella di Milanese), usava i colori all'uovo già negli anni 1860⁴⁴. Nelle conversazioni con i suoi allievi che le trascrissero e le pubblicarono dopo la morte del maestro nel 1901, le problematiche tecniche della pittura si trovavano al centro dell'interesse⁴⁵.

Il tema principale di Böcklin era decisamente quello della tempera. Appoggiandosi sulla lettura delle fonti, egli voleva oltrepassare la dicotomia olio/tempera cercando dei nuovi leganti che permettessero di combinare la trasparenza dell'olio e il rapido asciugarsi della tempera. Le sue pitture, eseguite in una tecnica mista (olio e tempera) su vari supporti (tavola, o carta montata su pannello, o tela), costituiscono un apice delle ricerche condotte da artisti e storici nella seconda metà dell'Ottocento, basate sullo studio accurato delle fonti antiche, delle quali il maestro svizzero aveva una ricchissima conoscenza⁴⁶. Così a opera soprattutto di Arnold Böcklin, nel secondo Ottocento furono trasferite alla pittura da cavalletto le problematiche iniziate nella prima metà dell'Ottocento nel contesto della *Dekorationsmalerei*: dalla questione dell'affresco si passò quindi alla tempera⁴⁷. Un movimento contrario a quello che avveniva in Francia, dove la consuetudine di imitare l'affresco con la tecnica dei colori a olio, denunciata già da Delacroix⁴⁸, fu adottata negli ambienti simbolisti: Puvis de Chavannes nelle sue decorazioni murali dipingeva a olio composizioni che si ispiravano allo stile degli affreschi quattrocenteschi.

La pubblicazione della traduzione tedesca di Cennini nel 1871, nella collana di Eitelberger, ha avuto un'importanza capitale per la diffusione delle conoscenze tecniche tra i pittori tedeschi, tanto che negli anni Settanta a Monaco era alla moda dipingere con la tecnica della pittura all'uovo⁴⁹. Negli anni Ottanta, sempre a Monaco, fu istituita la Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren (Società tedesca per la promozione di metodi razionali di pittura), che iniziò a organizzare mostre sulla tecnica pittorica, e verso la fine del secolo furono pubblicati e tradotti vari trattati sulla tecnica pittorica e specialmente sulla tempera⁵⁰.

⁴³ BAYERSDORFER/MACKOWSKY-PAULY-WEIGAND 1908, p. 41. Su Böcklin a Firenze, si veda anche WINTERFELD 1999.

⁴⁴ Si veda REINKOWSKI-HÄFNER 2014, p. 158.

⁴⁵ Nella Böckliniana, vorremmo ricordare soprattutto SCHICK/TSCHUDI 1901 e FLOERKE 1901.

⁴⁶ Si veda, tra recenti pubblicazioni, BELTINGER-NADOLNY 2016 e *TEMPERA PAINTING* 2019.

⁴⁷ Importante, per questo passaggio, era anche il ruolo di Hans von Marées e Hans Thoma. Si veda per dettagli REINKOWSKI-HÄFNER 2014, pp. 136-195.

⁴⁸ Entrata del 5 gennaio 1857, in DELACROIX/HANNOOSH 2009, p. 1061.

⁴⁹ Secondo la testimonianza del pittore austriaco e specialista delle tecniche pittoriche Ernst Berger, negli anni 1880 tutti gli artisti di Monaco lavoravano solo con i colori all'uovo. Cfr. BERGER 1906, pp. 105-106.

⁵⁰ Va menzionata prima di tutto la collana di studi di Berger (*BEITRÄGE* 1893-1909), nonché la traduzione tedesca del libro EASTLAKE 1847-1869 (si veda EASTLAKE 1907). Di grande diffusione ha fruito l'opera del chimico, membro della Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren, Alexander Eibner (EIBNER

La questione della tecnica pittorica ricorre anche nella polemica su Böcklin tra Julius Meier-Graefe e Henry Thode, che ebbe un deciso rilievo nella vita artistica tedesca nel 1905. Meier-Graefe, convinto che la tecnica avesse un significato limitato per il valore dell'opera d'arte, criticava il maestro svizzero per averle riservato un'attenzione esagerata⁵¹. Henry Thode insisteva invece sull'importanza della tecnica, considerata come un mezzo per raggiungere risultati innovativi nello stile e nell'arte⁵². Vista spesso come una contrapposizione tra l'avanguardia francese e il conservatorismo germanico (per Meier-Graefe, la pittura decorativa dello svizzero dimostrava l'assenza di cultura pittorica), questa celebre diatriba deve piuttosto essere intesa come lo scontro tra due anime della modernità, che – senza parlare di altre divergenze – valutavano in modo diverso l'importanza della tecnica pittorica.

Per gli artisti venuti da vari paesi e appartenenti agli orientamenti artistici i più diversi, un soggiorno a Monaco, dove agli inizi del Novecento la memoria di Böcklin era sempre viva, diventava un punto di riferimento importante. Così è stato per Giorgio de Chirico, il cui interesse per le tecniche pittoriche manifestato negli anni 1920 non è senza legame con il suo soggiorno monacense all'inizio del secolo⁵³.

E così è stato per la cerchia degli artisti giunti alla fine secolo dall'Impero russo nella capitale bavarese, che spesso preferivano a Parigi, scoraggiati dalla vita caotica della metropoli francese. I giovani russi non solo erano delusi dallo stato insoddisfacente dell'insegnamento della pittura nel loro paese, ma lamentavano l'assenza di una tradizione storica che avrebbe potuto garantire, come in Europa, uno status di rispetto e considerazione per gli artisti. Il 10 agosto 1895 Marianne von Werefkin, figlia del comandante della Fortezza Pietro e Paolo a San Pietroburgo e discepola di Il'ja Repin⁵⁴, cui rimproverava il mancato interesse per le tecniche artistiche, scriveva a Igor' Grabar', che viaggiava in Europa:

Palpate le tele, annusate le tavolozze, provate le lacche, ma state attento a non farvi prendere per una spia, per non farvi gettare, voi e le vostre preziose conoscenze, in una qualche *oubliette*. Davvero, ve ne preghiamo ardentemente, parlate con tutti quelli che riuscite a pescare, di tecnica, di oli, di lacche, di ritocchi, di asciugatura e pittura, fate domande su tutto ciò che ogni pittore deve sapere e anche su ciò che da noi, in Russia, non solo nessuno studia, ma non sa nemmeno che esiste. Abbiamo bisogno di Böcklin, di Lenbach, e non sarebbe male conoscere Whistler⁵⁵.

Il ruolo di Werefkin fu determinante per i giovani artisti russi nella scelta di recarsi a Monaco per studiare la pittura antica e le sue tecniche. Il suo appartamento monacense in Giselastraße diventò, alla fine del secolo, un atelier per le sperimentazioni di Alexej von Jawlensky, Igor' Grabar', Dmitrij Kardovskij, Vassily Kandinsky, che verificavano insieme le ricette sulla preparazione delle tele e dei colori⁵⁶ ricercate nei vecchi libri, dei quali la Bayerische Staatsbibliothek (Biblioteca di Stato bavarese) aveva una collezione particolarmente ricca⁵⁷. L'atmosfera di una vera 'caccia' alle fonti

1909). La fine della discussione è legata al libro di Max Doerner, pittore, restauratore e fondatore dell'Istituto di restauro e tecnica pittorica a Monaco, l'attuale Doerner Institut (DOERNER 1921).

⁵¹ MEIER-GRAEFE 1905, pp. 129-142.

⁵² THODE 1905, pp. 141-142.

⁵³ Si veda ROOS 1997, pp. 237-238. Ricordiamo, tra le altre cose, il *Piccolo trattato di tecnica pittorica* di De Chirico (1928). Sul suo interesse specialmente per la tempera, si rimanda anche a REINKOWSKI-HÄFNER 2014, p. 198.

⁵⁴ Lettera di Werefkin a Grabar' del 7 settembre 1895, pubblicata in *ARTISTI RUSSI IN SVIZZERA. MARIANNE WEREFKIN* 2010, p. 175.

⁵⁵ Ivi, p. 172. Abbiamo leggermente modificato la traduzione pubblicata nel catalogo.

⁵⁶ Le sperimentazioni datate dal 3 marzo al 2 novembre 1900 erano appuntate dai partecipanti in un quaderno di Kandinsky (si veda PODZEMSKAJA 2000, pp. 39-40). Si vedano pure le lettere di Kandinsky a Kardovskij degli anni 1900-1904 in traduzione tedesca, nel catalogo della prima retrospettiva sovietica di Kandinsky (*DIE BRIEFE* 1989).

⁵⁷ Sulle ricerche intraprese da Grabar' sulle fonti, dal Medioevo al Seicento, in autunno 1898, si vedano le sue lettere, soprattutto quelle a Kardovskij e al fratello Vladimir (GRABAR' 1974, pp. 109-116). Nella lettera a Kardovskij del 1°

antiche trapela dalle lettere di Igor' Grabar' a suo fratello Vladimir mandate a Londra nel 1898, nelle quali egli chiede di comprargli presso gli antiquari l'edizione dei trattati italiani a cura di Merrifield e i due volumi pubblicati da Eastlake, poiché alla Bayerische Staatsbibliothek questi risultano mancanti da un anno⁵⁸. E fu probabilmente su iniziativa di Grabar' che Werefkin tradusse in russo una parte del libro di Merrifield⁵⁹.

Le ricerche di quegli artisti sulle tecniche pittoriche svolte a cavallo del secolo hanno avuto delle conseguenze importanti, sia sulla loro pratica che sulla teoria pittorica e sulle ricerche storiche. Due esempi significativi sono i percorsi, quasi opposti, di Kandinsky e Grabar'.

Consapevole di ritrovarsi nel vivo del dibattito sul colore nella pittura in un momento cruciale, Kandinsky, a partire dal 1903-1904, si era aggiornato sulla più recente teoria francese, ma leggendola con occhi, in parte, germanici. I lunghi brani dalla prima edizione del *Journal* di Delacroix⁶⁰ che Signac citava nel suo *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme* furono letti da Kandinsky come conferme del ruolo cardine che la materia e l'arte del colore rivestivano nella pittura; mentre per i francesi, che valorizzavano le esperienze degli impressionisti e di Seurat, Delacroix avviava le ricerche verso l'aspetto ottico e fisiologico della percezione del colore, con una attenzione preminente alla rifrazione della luce sulla superficie della retina, che rendeva la pittura un'arte effimera e soggettiva, ignorandone la materialità⁶¹. Si verificava in tal modo, agli occhi di Kandinsky e della scuola germanica, un primato dell'ottica che riportava fatalmente la questione del colore in una sfera puramente fisiologica.

La logica delle ricerche sul colore svolte da Kandinsky era diversa. Dopo aver cominciato, come gli altri artisti monacensi, con delle sperimentazioni su una 'tempera moderna', egli era rapidamente passato dall'interesse per gli aspetti della tecnica pittorica a quello per la teoria del colore e la composizione, come testimoniato dalle sue ricerche sulle fonti storico-artistiche del 1906-1907⁶². Ma già nel 1904 il suo primo progetto teorico sul *Linguaggio dei colori* prendeva origine dal desiderio di liberare il colore dalla «sottomissione alla forma» ed «emanciparlo» fino a farlo diventare un mezzo indipendente e autonomo della composizione. In relazione a questo obiettivo principale, sia la questione di «rivalutare il colore (la sua trasparenza ecc.) attraverso i mezzi tecnici» sia quella di armonizzare i colori diventavano secondarie: Kandinsky parlava di un'assoluta relatività delle leggi dell'arte, che sono state sempre usate dalle accademie come un «potente freno»⁶³. Infine, negli anni 1909-1914, aveva preso forma il suo progetto globale, la cui prima parte è conosciuta sotto il titolo *Dello spirituale dell'arte: pittura*, e la seconda, *Sulla materialità dell'arte: grafica* (rimasta incompiuta), doveva esserne la continuazione. L'insieme era concepito nel contesto della letteratura plurisecolare sulla pittura e principalmente sul colore, nei suoi aspetti sia materiali che spirituali.

Per Igor' Grabar', che era probabilmente il più assiduo dei compagni di Kandinsky nelle sperimentazioni tecniche in Giselastraße⁶⁴, le ricerche condotte a Monaco hanno

settembre di quest'anno, Igor' Grabar' scriveva che la Biblioteca di Monaco fosse «la più grande di Europa sotto questo aspetto, cioè quanto ai libri antichi» (ivi, p. 107). Ricordiamo anche una lista bibliografica stesa da Kandinsky alla Bayerische Staatsbibliothek a cavallo del secolo (PODZEMSKAIA 2000, pp. 41-43).

⁵⁸ Si tratta di *ORIGINAL TREATISES* 1849 e di *EASTLAKE* 1847-1869. Si veda la lettera di Igor' Grabar' al fratello Vladimir del 26 novembre 1898 (GRABAR' 1974, p. 114). Nella lettera del 6 dicembre, Igor' ringraziava il fratello di avergli spedito i «manoscritti», riferendosi soprattutto all'edizione della Merrifield (ivi, pp. 115-116).

⁵⁹ La traduzione manoscritta si trova nell'archivio di Werefkin ad Ascona. Si veda su questo JAGUDINA 2008, pp. 32-42.

⁶⁰ SIGNAC 1899; Kandinsky che era un assiduo lettore di Signac, aveva una traduzione manoscritta fatta per lui all'inizio del suo soggiorno monacense dall'amica Ksenija Bogaevskaja (DEROUE-BOISSEL 1984, pp. 18-19).

⁶¹ Si veda il frammento di Kandinsky *Der Kampf* del 1904, dove egli dice di voler usare il puntinismo non per le «solite ragioni della "miscela nell'occhio"», ma per le ragioni psichiche (KANDINSKY 2007, p. 247).

⁶² Sull'interesse di Kandinsky per la 'tempera moderna', si rimanda a WACKERNAGEL 1992. Sulle sue letture delle fonti storico-artistiche nel 1907-1907, si veda una lista bibliografica stesa durante il soggiorno parigino alla Biblioteca St-Geneviève, pubblicata in PODZEMSKAIA 2000, pp. 233-235.

⁶³ Si veda *Die Farbensprache* (KANDINSKY 2007, pp. 269-270).

⁶⁴ Si rimanda alle *Memorie* dell'artista grafico Mstislav Dobužinskij (DOBUŽINSKIJ/ČUGUNOV 1987, p. 165).

probabilmente costituito la prima tappa del percorso che l'ha portato a interessarsi all'icona in quanto arte dei «primitivi russi» e a fondare a Mosca, nei primi anni dopo la rivoluzione del 1917, gli Atelier statali del restauro. Ed era attraverso le icone che gli artisti russi delle avanguardie, come Vladimir Tatlin, avevano scoperto quella materialità del colore, la *fattura*⁶⁵, che è diventata una parola d'ordine negli anni 1920. Quella stessa materialità di cui gli artisti dell'Ottocento europeo avevano compreso l'importanza studiando i primitivi italiani.

Come a Vienna a metà dell'Ottocento, in Russia, all'indomani della rivoluzione, il Commissariato del popolo per l'istruzione (il Narkompros) promosse una collana di traduzioni in lingua russa delle fonti storico-artistiche, che si realizzerà solo negli anni 1930 sotto la direzione dello storico e teorico dell'arte Aleksandr Gabričevskij, giovane collega di Kandinsky. Come nel caso di Eitelberger, l'edizione delle fonti era concepita come un elemento indispensabile dell'ambizioso progetto sulla scienza dell'arte in cui erano impegnati artisti e studiosi di discipline diverse⁶⁶.

In conclusione, nel nostro rapido contributo, abbiamo privilegiato i progetti editoriali che testimoniano il nesso tra lo sviluppo dell'arte e la nascita della storia dell'arte, così evidente nel caso della scuola 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. Così a Vienna, come anche a Monaco di Baviera, si è creata nel secondo Ottocento l'atmosfera più propizia perché la ricezione delle fonti storico-artistiche potesse attivare un dinamico intreccio tra le ricerche di artisti, scienziati, storici e filologi.

La situazione variava da un paese all'altro, poiché le correnti moderniste e arcaizzanti acquistavano in ogni contesto accezioni differenti, creando scambi insospettiti tra i diversi ambiti geografici. Sarà dunque un importante obiettivo andare oltre gli studi a livello nazionale, di cui attualmente esiste una nutrita bibliografia, per avviare una ricerca più globale. Nel secolo XIX e all'inizio del secolo XX l'arte era una questione dibattuta a livello europeo, e la ricezione delle fonti storico-artistiche potrebbe offrire una prospettiva inedita per indagare le problematiche artistiche più importanti dell'epoca.

⁶⁵ Si rimanda al testo di Nikolaj Punin su Tatlin del 1921. Cfr. PUNIN 1994, in particolare pp. 31-32.

⁶⁶ Su questo progetto, nato all'interno dell'Accademia russa delle scienze artistiche (RACHN / GACHN) nei primi anni 1920 e realizzato nel contesto dell'Accademia panrussa dell'architettura più di dieci anni dopo, si rimanda a PODZEMSKAIA 2012.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI/JANITSCHKEK 1877

L.B. ALBERTI, *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, pubblicato nel testo originale e tradotto da H. JANITSCHKEK, XI, Vienna 1877 (fa parte di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di R. Eitelberger von Edelberg, I-XVIII, Vienna 1871-1882).

ARTISTI RUSSI IN SVIZZERA. MARLANNE WEREFKIN 2010

Artisti russi in Svizzera. Marianne Werefkin (Tula 1860-Ascona 1938), catalogo della mostra, a cura di M. Folini, Firenze 2010.

BAYERSDORFER/MACKOWSKY-PAULY-WEIGAND 1908

A. BAYERSDORFER, *Leben und Schriften*, a cura di H. MACKOWSKY, A. PAULY, W. WEIGAND, Monaco 1908 (prima edizione Monaco 1902).

BEITRÄGE 1893-1909

Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, a cura di E. Berger, I-V, Monaco 1893-1909 (I-II. *Die Maltechnik des Altertums nach den Quellen, Funden, chemischen Analysen und eigenen Versuchen*, 1904; II. *Erläuterungen zu den Versuchen zur Reconstruction der Maltechnik des Altertums (Fortsetzung und Schluß)*, 1895; III. *Quellen und Technik der Fresko-, Oel- und Tempera-Malerei des Mittelalters, von der byzantinischen Zeit bis einschliesslich der „Erfindung der Oelmalerei“ durch die Brüder van Eyck*, 1897; IV. *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI.-XVIII. Jahrhundert) in Italien, Spanien, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und England*, 1901; V. *Fresko- und Sgraffito-Technik*, 1909).

BELTINGER-NADOLNY 2016

K. BELTINGER, J. NADOLNY, *Painting in Tempera, c. 1900*, Zurigo-Londra 2016.

BERGER 1906

E. BERGER, *Böcklins Technik*, Monaco 1906.

BEZOLD 1874

W. VON BEZOLD, *Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe*, Braunschweig 1874.

BRÜCKE 1866

E. BRÜCKE, *Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe*, Lipsia 1866.

CENNINI 1844

C. CENNINI, *A Treatise on Painting*, traduzione di Mrs. Merrifield, Londra 1844 (edizione originale Roma 1821).

CENNINI 1858

C. CENNINI, *Traité de la peinture*, traduzione di V. Mottez, Parigi-Lilla 1858 (edizione originale Roma 1821).

CENNINI/DOYON-FENECH 2009

C. CENNINI, *Traité des arts*, preceduto da una prefazione di M. DOYON, M. FENECH, Parigi 2009 (edizione di riferimento CENNINI/MOTTEZ 1911).

CENNINI/ILG 1871

C. CENNINI, *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei*, tradotto, con introduzione, note e indice, da A. ILG, I, Vienna 1871 (fa parte di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di R. Eitelberger von Edelberg, I-XVIII, Vienna 1871-1882).

CENNINI/G.–C. MILANESI 1859

C. CENNINI, *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura*, di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli tratti dai codici fiorentini, a cura di G. e C. MILANESI, Firenze 1859.

CENNINI/MOTTEZ 1911

C. CENNINI, *Le livre de l'art ou Traité de la peinture*, nuova edizione a cura di H. MOTTEZ, ampliata di diciassette capitoli di recente traduzione, preceduta da una lettera di A. Renoir, e da una prefazione inedita del traduttore [V. Mottez], seguita da note e precisazioni sull'affresco di V. Mottez, Parigi 1911 (edizione di riferimento CENNINI 1858).

CENNINI/TAMBRONI 1821

C. CENNINI, *Trattato della pittura*, con annotazioni dal cavaliere G. TAMBRONI, Roma 1821.

CENNINI/VERKADE 1916

C. CENNINI, *Handbüchlein der Kunst*, nuova traduzione e a cura di P.W. VERKADE, Strasburgo 1916.

CHEVREUL 1839

M.E. CHEVREUL, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés [...]*, Parigi 1839.

DELACROIX/HANNOOSH 2009

E. DELACROIX, *Journal, I. (1822-1857)*, nuova edizione integrale a cura di M. HANNOOSH, Parigi 2009.

DEROUET–BOISSEL 1984

C. DEROUET, J. BOISSEL, *Kandinsky. Œuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*, Parigi 1984.

DIE BRIEFE 1989

Die Briefe Wassily Kandinskys an Dmitrij Kardonskij, a cura di N. Avtonomova, in *Wassily Kandinsky. Die erste sonjetische Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus sonjetischen und westlichen Museen*, catalogo della mostra, a cura di S. Ebert-Schifferer, con la collaborazione di J. Hahl-Koch, S. Schulze, Francoforte 1989, pp. 47-54.

DOBSLAW 2009

A. DOBSLAW, *Die Wiener «Quellenschriften» und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg. Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert*, Monaco-Berlino 2009.

DOBUŽINSKIJ/ČUGUNOV 1987

M. DOBUŽINSKIJ, *Vospominanija [Memorie]*, a cura di G.I. ČUGUNOV, Mosca 1987.

DOERNER 1921

M. DOERNER, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde nach den Vorträgen an der Akademie der Bildenden Künste in München*, Monaco-Berlino-Lipsia 1921.

DÜRER/THAUSING 1872

A. DÜRER, *Briefe, Tagebücher und Reime*, con un'appendice di lettere a e per Dürer, tradotto e corredato di introduzione, note, indice delle persone e mappa di viaggio da M. THAUSING, III, Vienna 1872 (fa parte di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di R. Eitelberger von Edelberg, I-XVIII, Vienna 1871-1882).

EASTLAKE 1847-1869

C.L. EASTLAKE, *Materials for a History of Oil Painting*, I-II, Londra 1847-1869.

EASTLAKE 1907

C.L. EASTLAKE, *Beiträge zur Geschichte der Ölmalerei*, traduzione di J. Hesse, Vienna-Lipsia 1907 (edizione originale EASTLAKE 1847-1869).

EIBNER 1909

A. EIBNER, *Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik. Für Kunststudierende, Künstler, Maler, Lackierer, Fabrikanten und Händler*, Berlino 1909.

EITELBERGER VON EDELBERG 1848

R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Die Reform des Kunstunterrichts und Professor Waldmüllers Lehrmethode*, Vienna 1848.

EITELBERGER VON EDELBERG 1879

R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Über den Unterricht an Kunst-Akademien. (Eine Streitschrift aus den Jahren 1847 und 1848.)*, in R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Gesammelte kunsthistorische Schriften*, II. *Oesterreichische Kunst-Institute und Kunstgewerbliche Zeitfragen*, Vienna 1879, pp. 20-52.

EITELBERGER VON EDELBERG 1881

R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Zur Publication des Libro della Pittura des Lionardo da Vinci nach der vaticanischen Handschrift*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 4, 1881, pp. 280-292.

FIELD 1835

G. FIELD, *Chromatography; or, a Treatise on Colours and Pigments, and of Their Powers in Painting, &c.*, Londra 1835.

FIELD 1836

G. FIELD, *Chromatographie. Eine Abhandlung über Farben und Pigmente, so wie deren Anwendung in der Malerkunst*, Weimar 1836.

FIELD 1841

G. FIELD, *Chromatography; or, a Treatise on Colours and Pigments, and of Their Powers in Painting*, Londra 1841 (nuova edizione aggiornata).

FLOERKE 1901

G. FLOERKE, *Zehn Jahre mit Böcklin. Aufzeichnungen und Entwürfe*, a cura di H. Floerke, Monaco 1901.

GAGE 1969

J. GAGE, *Color in Turner. Poetry and Truth*, New York-Washington 1969.

GLANVILLE 1999

H. GLANVILLE, *Victorian Painting Technique: A Craft Reinvented?*, in *Art in the Age of Queen Victoria. Treasures from the Royal Academy of Arts Permanent Collection*, catalogo della mostra, a cura di H. Valentine, New Haven-Londra 1999, pp. 48-53.

GOETHE 1840

J.W. GOETHE, *Theory of Colours*, traduzione di C.L. Eastlake, introduzione di D.B. Judd, Londra 1840 (edizione originale *Zur Farbenlehre*, Tubinga 1810).

GRABAR' 1974

I. GRABAR', *Pis'ma 1891-1917 [Lettere 1891-1917]*, a cura di T. Každan, L. Andreeva, Mosca 1974.

HERACLIUS/ILG 1873

HERACLIUS, *Von den Farben und Künsten der Römer*, testo originale e traduzione, con introduzione e note di A. ILG, IV, Vienna 1873 (fa parte di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di R. Eitelberger von Edelberg, I-XVIII, Vienna 1871-1882).

JAGUDINA 2008

N. JAGUDINA, *Marianne von Wereskin. Ausgewählte Schriften und Briefe 1889-1918. Inhaltliche Auswertung im kunsttechnologischen Kontext*, tesi di Laurea in Conservazione e Restauro, Università delle Arti di Berna, 2008.

KANDINSKY 2007

W. KANDINSKY, *Die Farbensprache*, in *Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889-1916: Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, a cura di H. Friedel, Fondazione Gabriele Münter-Johannes Eichner, Monaco-Berlino-Londra-New York 2007, pp. 267-275.

KNAPP 1907

P. KNAPP, *Heinrich Ludwigs Leben*, in H. Ludwig, *Über Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuss, mit einem Lebensabriss des Verfassers aus dem Nachlass herausgegeben*, Strasburgo 1907, pp. 5-35.

LACHNIT 2005

E. LACHNIT, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Vienna-Colonia 2005.

LANGLAIS 2011

X. DE LANGLAIS, *La technique de la peinture à l'huile. Histoire du procédé à l'huile, de Van Eyck à nos jours. Éléments, recettes et manipulations, pratique du métier. Suivie d'une étude sur la peinture acrylique*, Parigi 2011 (prima edizione Parigi 1959).

LESSING 1774

G.E. LESSING, *Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter*, Brunswick 1774.

LIONARDO DA VINCI/LUDWIG 1882a

LIONARDO DA VINCI, *Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270*, curato, tradotto e spiegato da H. LUDWIG, XV-XVII (XV. *Text und Übersetzung des I.-IV. Theiles*; XVI. *Text und Übersetzung des V.-VIII. Theiles*; XVII. *Commentar*), Vienna 1882 (fa parte di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di R. Eitelberger von Edelberg, I-XVIII, Vienna 1871-1882).

LIONARDO DA VINCI/LUDWIG 1882b

LIONARDO DA VINCI, *Das Buch von der Malerei. Deutsche Ausgabe nach dem Codex Vaticanus 1270*, tradotto e ordinato in modo più chiaro pur mantenendo la divisione principale da H. LUDWIG, XVIII, Vienna 1877 (fa parte di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di R. Eitelberger von Edelberg, I-XVIII, Vienna 1871-1882).

LUDWIG 1876

H. LUDWIG, *Über die Grundsätze der Ölmalerei und das Verfahren der classischen Meister*, Lipsia 1876.

MEIER-GRAEFE 1905

A.J. MEIER-GRAEFE, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stoccarda 1905.

MÉRIMÉE 1830

J.-F.-L. MÉRIMÉE, *De la peinture à l'huile, ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours*, Parigi 1830.

MERRIFIELD/SEWTER 1952

M.P. MERRIFIELD, *The Art of Fresco Painting, as Practised by the Old Italian and Spanish Masters with a Preliminary Inquiry into the Nature of the Colours Used in Fresco Painting* (1846), con un'introduzione di A.C. SEWTER, Londra 1952.

ORIGINAL TREATISES 1849

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, con un'introduzione generale, traduzioni, prefazioni e note di M.P. Merrifield, I-II, Londra 1849.

PODZEMSKAIA 2000

N. PODZEMSKAIA, *Colore simbolo immagine. Origine della teoria di Kandinsky*, Firenze 2000.

PODZEMSKAIA 2012

N. PODZEMSKAIA, *Alle origini di «tanti anni di erranze comuni tra i labirinti leonardiani»: Aleksandr Gabričevskij e Vasilij Zubov all'Accademia di Stato delle scienze dell'arte*, in *Leonardo in Russia. Temi e figure tra XIX e XX secolo*, atti del convegno internazionale (Mosca 12 ottobre 2009), a cura di R. Nanni, N. Podzemskaia, Milano 2012, pp. 173-225.

PUNIN 1994

N. PUNIN, *O Tatline (protiv kubizma) [Su Tatlin (contro il cubismo)]* (1921), ripubblicato in N. Punin, *O Tatline [Su Tatlin]*, Mosca 1994, pp. 27-41.

QUELLEN DER BYZANTINISCHEN KUNSTGESCHICHTE 1878

Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, estratto e tradotto da F.W. Unger, XII, Vienna 1878 (fa parte di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di R. Eitelberger von Edelberg, I-XVIII, Vienna 1871-1882).

REINKOWSKI-HÄFNER 2014

E. REINKOWSKI-HÄFNER, *Die Entdeckung der Temperamalerei im 19. Jahrhundert. Erforschung, Anwendung und Weiterentwicklung einer historischen Maltechnik*, Petersberg 2014.

ROOS 1997

G. ROOS, *Giorgio de Chirico und der lange Schatten von Arnold Böcklin*, in *Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*, catalogo della mostra, a cura di G. Magnaguagno, J. Steiner, Berna 1997 (seconda edizione), pp. 204-247.

ROQUE 1997

G. ROQUE, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes 1997.

SCHICK/TSCHUDI 1901

R. SCHICK, *Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin*, a cura di H. VON TSCHUDI, Berlino 1901.

SIGNAC 1899

P. SIGNAC, *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, Parigi 1899.

TEMPERA PAINTING 2019

Tempera Painting 1800-1950. Experiment and Innovation from the Nazarene Movement to Abstract Art, atti del convegno internazionale (Monaco 15-17 marzo 2018), a cura di P. Dietemann, W. Neugebauer et alii, Londra 2019.

THEOPHILUS PRESBYTER/ILG 1874

THEOPHILUS PRESBYTER, *Schedula diversarum artium. I*, testo rivisto, traduzione e appendice di A. ILG, [in allegato] Anonymus Bernensis, *Über die Bindemittel und das Coloriren von Initialen*, pubblicato per la prima volta e tradotto da H. Hagen, con una nota sulle fonti letterarie della tecnica della tempera all'uovo di A. Ilg, VII, Vienna 1874 (fa parte di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di R. Eitelberger von Edelberg, I-XVIII, Vienna 1871-1882).

THODE 1905

H. THODE, *Böcklin und Thoma. Acht Vorträge über neudeutsche Malerei gehalten für ein Gesamtpublikum an der Universität zu Heidelberg im Sommer 1905*, Heidelberg 1905.

WACKERNAGEL 1992

R.H. WACKERNAGEL, *Kandinsky, peintre à la 'tempera moderne'*, in V.E. Barnett, *Kandinsky. Aquarelles. Catalogue Raisonné, I. 1900-1921*, Parigi 1992, pp. 19-27.

WALDMÜLLER 1846

F.G. WALDMÜLLER, *Das Bedürfnis eines zweckmäßigeren Unterrichts in der Malerei und plastischen Kunst. Angedeutet nach eigenen Erfahrungen*, Vienna 1846.

WINTERFELD 1999

A.-M. VON WINTERFELD, *Arnold Böcklin und Florenz*, in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, atti del convegno internazionale (Firenze 21-24 maggio 1997), a cura di M. Seidel, Venezia 1999, pp. 143-177.

ABSTRACT

Attraverso una rassegna sintetica il contributo cerca di cogliere alcune logiche all'origine dell'interesse, nell'Ottocento e nel primo Novecento, per le fonti storico-artistiche e dell'importanza delle loro edizioni e traduzioni per lo sviluppo dell'arte e l'emergere di nuove discipline quali la storia dell'arte e il restauro. Partendo dalla nostalgia diffusa nell'Ottocento per la buona conoscenza delle tecniche pittoriche non insegnate nelle accademie, abbiamo ripercorso le vicende delle ricerche sul colore in Francia, in Inghilterra e nei paesi di lingua tedesca, rilevando le differenze legate, tra l'altro, a diversi intrecci tra artisti, scienziati e studiosi di filologia e storia.

Un importante punto sul quale si concentrano le differenze nel trattamento del colore in pittura è quello dei solventi e delle loro miscele. Alcuni artisti, privilegiando la mescolanza dei colori direttamente sulla tavolozza, adoperano i colori a olio, per arrivare, come i neoimpressionisti, a immaginare le 'miscele nell'occhio'. Altri preferiscono lavorare sulle sovrapposizioni degli strati colorati; spinti dal duplice desiderio di ottenere trasparenze migliori e di accorciare i tempi di asciugatura, essi sentono la necessità di inventare nuove miscele con leganti acquosi e di studiare le tecniche 'a tempera' nelle ricette antiche.

Da qui nasce l'interesse per le fonti storico-artistiche, che conoscono una grande diffusione nell'Ottocento grazie soprattutto allo sviluppo della scuola filologica nell'area germanica. Il suo apice è costituito dalla pubblicazione della collana delle fonti, concepita e avviata dal fondatore della scuola viennese di storia dell'arte Rudolf Eitelberger von Edelberg. L'elaborazione filologica delle fonti è infatti un elemento strutturante del suo progetto basato sullo sguardo complessivo sul fenomeno arte, visto nell'insieme degli aspetti astratti e materiali, spirituali e concreti. Grazie a questa collana, a Vienna e poi soprattutto a Monaco di Baviera, si crea nel secondo Ottocento un'atmosfera propizia per un dialogo sulle fonti storico-artistiche tra artisti, scienziati e studiosi d'arte. Di importanza capitale in questo contesto è la figura di Arnold Böcklin, il cui interesse per la tecnica della tempera diventa un punto di riferimento per numerosi artisti, tra i quali Franz von Stuck, Giorgio de Chirico, Vassily Kandinsky, Igor' Grabar'. Le attività di quest'ultimo, che hanno portato alla 'scoperta' dell'icona prima della Grande guerra e alla fondazione delle Officine statali di restauro a Mosca dopo la rivoluzione, fanno parte di questa stessa storia.

The paper attempts to grasp, through a concise review, some of the logic behind the interest, in the 19th and early 20th century, in art historical sources and the importance of their editions and translations for the development of art and the emergence of new disciplines such as art history and restoration. Beginning with the widespread nostalgia in the 19th century for a deep understanding of painting techniques not taught in academies, we retraced the history of research on colour in France, England and in the German-speaking countries, noting among other things the differences related to the intertwining of artists, scientists and scholars of philology and history.

An important point that the differences in the treatment of colour in painting focus on is that of solvents and media and their mixtures. Some artists, favouring the mixing of colours directly on the palette, use oil paints and, like the neoimpressionists, go so far as to imagine 'mixtures in the eye'. Others prefer to work on the superimpositions of the coloured layers; driven by the dual desire to obtain better transparencies and to shorten drying times, they feel the need to invent new mixtures with aqueous binders and to study 'tempera' techniques in ancient recipes.

This gave rise to an interest in art historical sources, which became widespread in the 19th century thanks mainly to the development of the philological school in the Germanic area. Its high point is the publication of the Sources Series, conceived and initiated by the founder of the Viennese School of Art History Rudolf Eitelberger von Edelberg. The philological elaboration of the sources is in fact a structuring element of his project based on an overall view of the art phenomenon, seen in its abstract and material, spiritual and concrete aspects. Thanks to this series, in Vienna and then especially in Munich, a favourable atmosphere was created in the second half of the 19th century for a dialogue on art historical sources between artists, scientists and art scholars. The figure of Arnold Böcklin is greatly important in this context: his interest in the tempera technique became a point of reference for numerous artists, including Franz von Stuck, Giorgio de Chirico, Vassily Kandinsky and Igor' Grabar'. The latter's activities, which led to the 'discovery' of the icon before the Great War and the foundation of the State Restoration Workshops in Moscow after the revolution, are part of this same history.