



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
Magistrale  
in Storia delle Arti e  
Conservazione dei Beni  
Artistici

Tesi di Laurea  
**I diversi aspetti del colore  
nella teoria artistica del  
Cinquecento a Venezia**

**Relatore**

Prof. Giulio Zavatta

**Correlatore**

Prof. Giovanni Maria Fara

**Laureanda**

Anna Daminato

Matricola 869343

**Anno Accademico**

2021 / 2022



*Alla fragile poesia che è Venezia,  
e a chi si adopera ogni giorno per mantenerla viva.*



<b>INTRODUZIONE: Venezia, patria del colore .....</b>	<b>1</b>
<b>1 Riflessioni teoriche del Cinquecento veneziano: l'estetica del colore.....</b>	<b>5</b>
1.1 Trattatelli sul colore: Mario Equicola, Antonio Telesio, Fulvio Pellegrino Morato, Ludovico Dolce e Sicillo Araldo.....	7
1.2 Contesto culturale: il colore nel <i>Notizia d'opere di disegno</i> di Marcantonio Michiel e nelle <i>Lettere</i> di Pietro Aretino .....	12
1.3 Il colore negli scritti teorici del Cinquecento veneziano: Paolo Pino, Michelangelo Biondo, Ludovico Dolce e Cristoforo Sorte .....	14
1.4 Testi a confronto: colore ed estetica veneziana .....	22
1.5 Il colore nelle descrizioni dei dipinti .....	37
1.6 Oltre Venezia: Giovan Battista Armenini, Giorgio Vasari e Federico Zuccari.....	42
<b>2 Il significato de' colori: il potere dell'immagine simbolica .....</b>	<b>51</b>
2.1 L'ambivalenza del Nero: colore dei togati e della melancolia. Significati tra abbigliamento e medicina rinascimentale .....	58
2.2 Un'opinione dirompente sul Verde: Morato contro la tradizionale associazione con la Speranza .....	69
2.3 Il Bianco dalle spente voglie e dalla candida Fede .....	74
2.4 Il Mischio e la mescolanza: significato e valore pittorico .....	77
2.5 Il Rosso: sangue, vendetta e poca sicurezza. L'utilizzo delle fonti da parte degli autori e l'idea di cultura .....	80
2.6 Il <i>De usi de' colori</i> della Biblioteca Marciana.....	89
2.7 Il gusto estetico dell'individuo e la simbologia. Ambiguità di un linguaggio che condizionò lo sguardo degli spettatori .....	93
<b>3 La materia del colore: qualità veneziana .....</b>	<b>99</b>
3.1 Panoramica dei principali colori in uso a Venezia nel Cinquecento: <i>Bacco e Arianna</i> di Tiziano .....	103
3.2 I <i>vendecolori</i> : l'ascesa sociale di una famiglia ed i commerci di Tiziano con la corte spagnola .....	109
3.3 La materia del colore negli scritti teorici .....	118
<b>4 Colore veneziano: mito e fortuna critica a partire dal Seicento .....</b>	<b>133</b>

4.1	I diversi esiti dell'estetica del colore secondo Roger de Piles e Marco Boschini 137
4.2	I vertici del colorito: pittori e descrizione di dipinti e la contrapposizione tra scuole regionali ..... 146
4.3	La patina del tempo..... 152
4.4	Venezia patria del colore ..... 155
<b>CONCLUSIONI ..... 157</b>	
<b>Bibliografia..... 161</b>	
<b>Elenco delle illustrazioni ..... 171</b>	
<b>Ringraziamenti ..... 173</b>	

## **INTRODUZIONE: Venezia, patria del colore**

Diverse spiegazioni sono state fornite all'associazione tra Venezia ed il colore, il quale sembra essere un assunto talmente basilare da venir spesso dato per scontato. La prima e la più concreta di queste motivazioni comprende l'intero e peculiare ambiente geografico dove la città è sorta e prosperata nel corso della sua storia. Venezia sorge infatti al centro di una laguna, per cui il suo rapporto con l'acqua ha plasmato non solo l'economia e la società della Serenissima, ma ha anche allenato lo sguardo dei suoi abitanti. Sia il movimento ondoso, a volte provocato dalle stesse imbarcazioni, sia la capacità dell'acqua di riflettere l'ambiente circostante, provocano infatti una mutevolezza del paesaggio unica nel suo genere. Esso può essere dunque diverso a seconda delle condizioni atmosferiche, variando più volte nel corso della stessa giornata. Il più primordiale rapporto col colore viene pertanto individuato nello scrutare il cielo ed il suo riflesso, per comprendere le condizioni di navigazione. È stato inoltre dimostrato che il rispecchiamento della città nell'acqua provoca un rapporto differente con l'ambiente, in quanto viene a mancare il consueto punto di riferimento gravitazionale. Si considera pertanto l'occhio veneziano, rispetto a quello cresciuto in una città statica, maggiormente allenato al movimento ed ai confini sfumati.<sup>1</sup> La posizione geografica della città conduce poi alla seconda giustificazione del primato del colore: il commercio. Definita crocevia tra Oriente ed Occidente, la porta verso culture lontane, Venezia era attraversata quotidianamente da merci e persone di disparate provenienze geografiche.<sup>2</sup> Tra questa varietà di sguardi, una presenza fondamentale legata alla storia della Serenissima fu quella di Bisanzio, la cui arte trafugata durante le crociate si affacciò in Occidente soprattutto ad opera dei veneziani. La rilucenza dell'oreficeria e la ricchezza coloristica di questi

---

<sup>1</sup> P. Hills, *Colore veneziano. Pittura, marmo, mosaico e vetro dal 1200 al 1550*, Milano, 1999, pp. 9-11.

<sup>2</sup> P. Ball, *Colore. Una biografia*, Milano, 2001, p. 131.

manufatti segnarono l'educazione visiva degli artisti e cittadini veneziani.<sup>3</sup> Oltre alla geografia della città ed all'aspetto commerciale, all'origine della simbiosi Venezia-colore viene riconosciuto inoltre il ruolo del contesto culturale e filosofico. Si ritiene, in particolare, che la filosofia aristotelica abbia influenzato non solo la teoria artistica, ma anche gli artisti stessi, facendogli privilegiare il colore sulle altre componenti della pittura.<sup>4</sup>

Nella definizione del panorama artistico veneziano del Cinquecento in relazione al ruolo dei colori viene inoltre spesso inclusa la contrapposizione Venezia-Firenze, e di conseguenza quella del colore-disegno. Questa dicotomia, percepita quasi a mutua esclusione, è un elemento sul quale si è posta molta enfasi. Nelle *Vite* del toscano Giorgio Vasari, pubblicate nel 1550 ed in versione rivista nel 1568, la scuola veneziana venne in effetti molto criticata per la presunta mancanza grafica da parte dei pittori.<sup>5</sup> A ciò seguì un filone di scritti che rispondeva a queste accuse, inaugurato dal veneziano Ludovico Dolce con il suo *Dialogo della pittura*, e che proseguì nel secolo successivo (si considererà in particolare Boschini e *La carta del Navegar Pitoresco*),<sup>6</sup> il quale pur presentando il colorito come elemento centrale della teoria artistica, non lo volle considerare il suo unico fondamento.

Ciò che viene proposto in questa sede è un ulteriore approfondimento sulle motivazioni di questo legame, in particolare attraverso un'indagine sulla teoria artistica ed il suo rapporto col colore nella Venezia del Cinquecento. Si tenterà in questo modo di dare voce ai protagonisti del periodo, sospendendo il giudizio e quindi evitando analisi a posteriori, considerando al contrario la pittura tonale vista e descritta dagli occhi dei

---

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> Cfr. cap. 1, par. 1.4, *infra*.

<sup>5</sup> Cfr. cap. 4, par. 1.6, *infra*.

<sup>6</sup> Cfr. cap. 4, *infra*.



teorici ad essa contemporanei. Sebbene non sia possibile individuare una teoria unificata sul colore nella Venezia del Cinquecento, la varietà degli scritti -varietà per provenienza degli autori e tipologia nonché contenuto del testo- permette di indagare un fenomeno dalle sfaccettature diverse. Proprio questa pluralità di approcci richiede un'indagine ad ampio spettro, ripercorrendo la riflessione teorica sul colore nella Venezia del Cinquecento dando risalto alle diverse istanze che contribuirono a far emergere il mito del tonalismo veneziano. Non trattandosi dunque di una teoria unificata sul colore, si tenterà un confronto tra i diversi aspetti che queste fonti evidenziano e gli eventuali punti di contatto tra gli autori e di quest'ultimi più in generale con l'ambiente culturale veneziano. Si sono individuate infatti tre "nature" del colore negli scritti veneziani del Cinquecento: estetica, simbolica e materica. I primi tre capitoli vengono dunque dedicati all'analisi di queste tre componenti.

Nel primo si evidenzia il ruolo del colore nella restituzione della realtà, considerando inoltre l'antipatia per i colori puri e la sottolineatura della loro subordinazione all'abilità del pittore. Verranno poi prese in esame descrizioni di singoli dipinti in relazione allo spazio dedicato alle tinte. Si indagheranno inoltre, al fine di confronto che possa ampliare lo sguardo, i punti di contatto e divergenza con le opinioni di autori al di fuori della Laguna.

Nello studiare gli scritti sul colore di questo secolo, risulta evidente una pubblicazione cronologicamente ravvicinata di trattatelli riguardanti il significato dei colori, nella prima metà del secolo. Si analizzerà quindi nel secondo capitolo, suddiviso per singoli colori (riprendendo dunque lo stesso schema usato nei trattatelli), i molteplici significati ad essi attribuiti ed i numerosi punti di contatto con svariate discipline.

Oltre ad essere indagato dal punto di vista del suo significato e con un approccio più estetico, il colore si attesta in molti scritti anche per la sua materialità. La concretezza del pigmento ed i segreti sul suo corretto utilizzo entrano a far parte in questo modo della stessa discussione teorica. È inoltre rilevante considerare come a questa altezza cronologica nasca una nuova figura di mercante, il *vendecolori*: attraverso l'analisi dell'ascesa sociale di una famiglia verranno presentate le connessioni tra il mercato dei colori ed il panorama artistico veneziano.

La sedimentazione del mito avvenne tuttavia ad opera di molte altre voci, vissute in epoca successiva rispetto a quella considerata. Per comprendere il percorso che intraprese la relazione Venezia-colore nel corso dei secoli, si prenderanno in considerazione nel quarto capitolo due fonti seicentesche di diverso ambiente culturale per tentare di delineare l'evoluzione di questa relazione, individuando le possibili motivazioni della sua fortuna nell'ambito della teoria artistica.

Questa indagine si propone dunque come obiettivo quello di aggiungere un'altra chiave di lettura al tentativo, irrimediabilmente complicato ed imperfetto, di spiegare il trionfo del tonalismo veneziano. Non si intende per questo rigettare le motivazioni precedentemente elencate, né si ha la presunzione di fornire una lettura esaustiva del fenomeno. Interrogando diverse fonti dell'epoca, con uno sguardo al secolo successivo, si vogliono ripercorrere i diversi aspetti del colore veneziano nella teoria dell'arte in relazione alla fortuna del mito che ancora oggi riconosce Venezia come "patria del colore".

## 1 Riflessioni teoriche del Cinquecento veneziano: l'estetica del colore

Il Cinquecento veneziano dimostra la sua vivacità artistica ed intellettuale sin dai primi anni del secolo. Nonostante una situazione politica complicata, segnata da tensioni religiose interne, in un crescente clima d'odio nei confronti della comunità ebraica, e da malumori in terraferma, che raggiunsero il culmine nel 1509 con la sconfitta militare ad Agnadello, nonché dal conflitto contro i turchi (1499-1503), il panorama culturale ed artistico della Serenissima è caratterizzato da una grande vitalità.<sup>7</sup> Durante gli ultimi anni di vita dell'«ancora il migliore della pittura»<sup>8</sup> Giovanni Bellini, le visite di Leonardo e di Dürer in città segnarono un importante momento di scambio ed evoluzione per diversi artisti, ma anche per la teoria dell'arte veneziana. In quegli stessi anni era infatti in atto una discussione teorica sullo stato del pittore e dell'arte figurativa, come ben dimostra la lettera di Jacopo de' Barbari a Federico di Sassonia. L'artista veneziano, vicino all'ambiente culturale tedesco, riprendendo il *De anima* di Aristotele, afferma infatti che la pittura è il presupposto delle arti liberali, richiedendone un riconoscimento a pieno titolo.<sup>9</sup> I primi passi di questa riflessione teorica, intrecciata ai grandi cambiamenti pittorici di inizio secolo e al tempo stesso segnata nei suoi albori solamente da brevi trattatelli, raggiungerà piena fioritura solo nella seconda metà del Cinquecento.<sup>10</sup> All'interno del panorama artistico il colore aveva iniziato a ricoprire una posizione particolare già con l'opera di Giovanni Bellini,<sup>11</sup> il quale «in colorir è ecelente».<sup>12</sup> Durante

---

<sup>7</sup> E. M. Dal Pozzolo, *Pittura Veneta, Cinquecento*, Milano, 2010, pp. 154-158.

<sup>8</sup> Definizione di Albrecht Dürer nella lettera a Willibald Pirckheimer datata 7 febbraio 1506. Il pittore tedesco non fu altrettanto entusiasta dei colleghi veneziani, i quali pur criticando le sue opere, venivano poi visti intenti a copiarle; in G. M. Fara, *Lettere da Venezia*, Milano, 2007, pp. 32-33.

<sup>9</sup> «E ben meritamente Se po seder/ nele arte liberale per la Suprema come quella che/ cinge tute le altre In se»; in B. Böckem, *Jacopo de' Barbari, Künstlerschaft und Hofkultur um 1500*, Colonia, 2016, pp. 244-246.

<sup>10</sup> M. Barasch, *Luce e colore nella teoria artistica del Rinascimento*, Torino, 1992, p. 101.

<sup>11</sup> Come viene evidenziato anche nel titolo della recente opera di Peter Humfrey: P. Humfrey, *Giovanni Bellini: l'eccellenza del colore*, Venezia, 2021.

<sup>12</sup> «De invenzione nessuno non po' arrivare a Messer Andrea Mantegna che invero z'è ecelentissimo e el primo, ma Giovane Belino in colorir è ecelente» lettera di Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este, Venezia, 16 luglio 1504; in M. Barausse, *Giovanni Bellini. I documenti*, in *Giovanni Bellini*, a cura di M. Lucco, G. C.

la sua lunga carriera, oltre a fornire modelli compositivi dei numerosi generi che praticò, Bellini consolidò le caratteristiche tonali dell'intera scuola veneziana. La sua predilezione per i toni caldi, stesi negli ultimi anni in ampie campiture unificate dall'effetto sfumato dell'aria, ed il trattamento pittorico della superficie dipinta, condizionarono quindi profondamente il percorso della pittura veneziana.<sup>13</sup> Successivamente, con la scomparsa del maestro, i suoi giovani allievi iniziarono a raccogliere in maniera personale il testimone, non abbandonando l'attenzione al dato cromatico, al contrario rendendolo protagonista delle proprie opere. Ciò avvenne in particolare con l'opera di Giorgione e col suo abbandono del dettaglio a favore delle vibranti masse di colore lasciate dal pennello.<sup>14</sup> A prova dell'aspetto innovativo della produzione giorgionesca è sufficiente considerare le opere di autori a lui vicini in quegli anni, come le spesse pennellate di Sebastiano del Piombo e la non-uniformità del colore di Dosso Dossi.<sup>15</sup> Una peculiare ricerca sul colore è altresì riscontrabile nelle opere di Lorenzo Lotto o di Palma il Vecchio, in cui lo sfumato permette un'unione armonica dei colori.<sup>16</sup> Risulta inoltre doveroso considerare la parabola artistica di Tiziano, la cui tecnica venne progressivamente condotta verso l'essenzialità di forme, colori e luce.<sup>17</sup> La visibilità del segno pittorico trovò poi con lo stile di Tintoretto un ulteriore esito, dove la giustapposizione di colori diversi si fonde nell'allontanarsi dalla superficie pittorica.<sup>18</sup>

Intrecciata ai diversi esiti della pittura tonale si colloca un'interessante produzione teorica. Dal 1525 infatti, vennero redatti diversi scritti sulla teoria dell'arte e in particolare

---

F. Villa, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, settembre 2008-gennaio 2009), Cinisello Balsamo, 2008, p. 350, doc. 91.

<sup>13</sup> Humfrey, *Giovanni Bellini: l'eccellenza del colore*, cit., p. 233.

<sup>14</sup> M. Hochmann, *Colorito. La technique des peintres vénitiens à la Renaissance*, Turnhout, 2015, p. 277.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 279-280.

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 285-286.

<sup>17</sup> Dal Pozzolo, *Pittura veneta*, cit., p. 215.

<sup>18</sup> Hochmann, *Colorito*, cit., p. 289.

sul tema del colore. La vicinanza cronologica è sintomatica di questo rinnovato interesse verso l'elemento cromatico.

### 1.1 Trattatelli sul colore: Mario Equicola, Antonio Telesio, Fulvio Pellegrino Morato, Ludovico Dolce e Sicillo Araldo

L'editoria veneziana conobbe nel Cinquecento un interesse verso il colore: con trattatelli ad esso dedicati, ma anche attraverso opere maggiori, dove questo elemento ricoprì un ruolo chiave. Come già evidenziato in precedenza, gli autori non erano esclusivamente di provenienza veneziana, e scrivevano con scopi e modalità differenti. Il primo trattatello edito in Laguna che nel Cinquecento trattò del tema dei colori fu il *Libro de natura de amore* di Mario Equicola, pubblicato nel

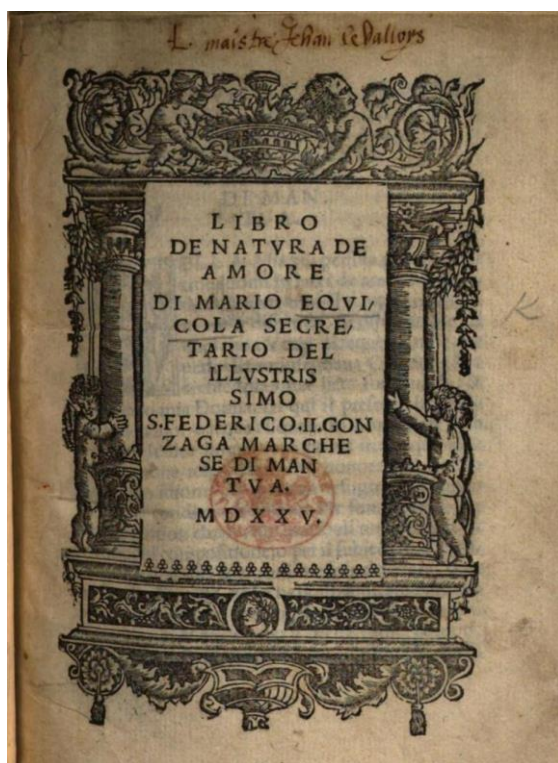


Figura 1\_Mario Equicola, *Libro de natura de amore*, 1525, Venezia presso Lorenzo Lorio, frontespizio.

1525.<sup>19</sup> Nel quinto libro l'autore propone una sorta di deviazione rispetto al tema amoroso:

«usciremo anchor noi fora di strata, vagando per diversi colori con poca ma necessaria, con fatigosa ma forse non inutile digressione».<sup>20</sup>

<sup>19</sup> M. Equicola, *Libro de natura de amore*, Venezia presso Lorenzo Lorio, 1525.

<sup>20</sup> M. Equicola, *Libro de natura de amore* in *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola*, a cura di L. Ricci, Roma, 1999, p. 493.

E questa digressione tratta appunto dei colori e dei loro significati. Equicola non era veneziano, nacque invece nel basso Lazio attorno al 1470.<sup>21</sup> Centrali furono per lui gli anni formativi a Roma, tra gli anni '80 e inizi '90 del Quattrocento, in seguito ai quali iniziò la redazione del *Libro de natura de amore*. La sua carriera si concentrò presso la corte mantovana, dove fu a servizio sia di Federico Gonzaga che di Isabella d'Este.<sup>22</sup> La città di Venezia non giocò dunque un ruolo di primo piano né nella formazione né durante la carriera dell'autore. La pubblicazione della sua opera principale avvenne tardivamente, a Venezia, il 23 giugno 1525: solo un mese prima della sua morte. Il libro ebbe grossa fortuna, considerando le numerose ristampe veneziane ad opera di diversi stampatori, tra cui quella del 1554, riveduta da Ludovico Dolce.<sup>23</sup> La conclusione a questa breve digressione riporta il trattato sulla strada del tema centrale, l'amore, dando suggerimenti pratici:

«Qualunque ad suo modo po vestire, ché nesciuno officio, dignità, o magistrato della libertà li priva. Considerare non solo quello ad lui conviene, ma quel che alla amata alla quale se è dicato po piacere. Note la complezione di quella, et così use li colori da lei non alieni, se non in tucto lo habito, in qualche parte di quello».<sup>24</sup>

Agli uomini consiglia quindi, una volta conosciuta la natura dell'amata, di vestirsi del colore gradito a quest'ultima. Fornisce inoltre dei consigli riguardo gli abbinamenti dei

---

<sup>21</sup> S. Kolsky, *Mario Equicola. The real courtier*, Genève, 1991, p. 17; L. Ricci, *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola*, cit., p. 11.

<sup>22</sup> Kolsky, *Mario Equicola*, cit., p. 14; Ricci, *La redazione manoscritta*, cit., p. 13.

<sup>23</sup> Kolsky, *Mario Equicola*, cit., p. 320.

<sup>24</sup> Equicola, *Libro de natura de amore*, cit., p. 502.

colori e all'accostamento delle tinte ai colori della pelle.<sup>25</sup> Il tema dei colori si fa dunque spazio all'interno della pubblicazione veneziana come breve ma fondamentale digressione alla più ampia tematica amorosa.

Pochi anni dopo, precisamente nel 1528 presso Bernardino Vitali, Antonio Telesio pubblicava anch'egli un trattatello, il *De coloribus*.<sup>26</sup> L'autore, di provenienza cosentina, frequentò gli ambienti intellettuali di Milano e Roma, da cui scappò in seguito al sacco nel 1527, rifugiandosi a Venezia per un paio di anni.<sup>27</sup> A questo periodo corrisponde la pubblicazione del suo trattato in latino, in cui pone dodici colori a confronto, riportandone la tradizione linguistico-generativa, ma continuando al tempo stesso lo stesso filone amoroso dell'Equicola.<sup>28</sup> Anche in questo caso dunque, Venezia viene eletta luogo di pubblicazione di un volume la cui genesi intellettuale affonda le radici in altre parti d'Italia. Rispetto ai trattati di Mario Equicola ed anche a quello, successivo, di Fulvio Pellegrino Morato, l'approccio alla materia appare più marcatamente filologico, e ciò si rende esplicito sin dalle prime righe:

«dirò qualcosa sui colori in questo piccolo libro, non dove sono fatti o quale sia la loro natura: infatti queste cose non si tramandano tra i pittori o tra i filosofi, ma solo attraverso i filologi, che ricercano diligentemente l'eleganza del linguaggio latino».<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> Quest'aspetto verrà più approfonditamente indagato nel secondo capitolo, ponendolo in dialogo col significato dei colori e con gli aspetti della teoria medica rinascimentale.

<sup>26</sup> A. Telesio, *De coloribus*, Venezia presso Bernardino dei Vitali, 1528.

<sup>27</sup> A. Quondam, *Tutti i colori del nero*, Vicenza, 2019, p. 113, nota 6.

<sup>28</sup> M. Brusatin, *Storia dei colori*, Torino, 1999, p. 52.

<sup>29</sup> «Dicam aliquid de coloribus in hoc lbello, non quidem unde coficiatur, aut quae fit eorum natura : nec enim Pictoribus haec traduntur, aut Philosophis, sed tantum Philologis, qui Latini sermonis elegantia studiose inquirunt»; in A. Telesio, *De coloribus*, cit., (senza numero di pagina).

La ricerca di Telesio pertiene dunque alla filologia dei colori, aspetto che troverà una sua collocazione anche nel successivo trattato sul significato dei colori di Ludovico Dolce.

Proseguendo il filone di scritti su questo tema, un altro autore, in questo caso di origine mantovana, il quale apportò interessanti novità a questa serie di scritti fu Fulvio Pellegrino Morato, il quale nel 1535 diede alle stampe la prima versione del *Del significato de' colori*, seguita dalla seconda versione ampliata (*et mazzolli*).<sup>30</sup> In questo caso, la destinazione del trattato è ben diversa rispetto a quella di Telesio:

«Mi era caduto dalle mani non so a che modo un Sonetto, quale piu per scherzo o che per altro havea scritto, e non tanto per contradire all'oppenione del Serafino, quanto per eradicare la perversità del vulgo: il quale alle volte tanto è largo in attribuire lodi à molti, che fa illustri innumerabili Protagori, cioè publica per dotti come Protagora, (...). Verrò adunque alla dechiaratione di quelli versi nelli quali ho narrata la proprietà de colori; e mostrerò al volgo inetto e sciocco, ch'io non ho stabiliti gli fundamenti miei sopra il ghiaccio, ma fortificato il mio parlare per le auttorità, (...)».<sup>31</sup>

Il sonetto a cui si riferisce è quello con cui si apre il testo e nel quale l'autore enuncia le proprie considerazioni sul significato dei colori, che si discostano dall'opinione del poeta e musicista Serafino Aquilano.<sup>32</sup> Ma, specifica Morato, egli non scrive tanto per contraddire il poeta, tanto per educare il volgo. Quest'ultimo, infatti, non è in grado di lodare e quindi affidarsi all'opinione di competenti, per questo motivo dunque l'autore

---

<sup>30</sup> F. P. Morato, *Del significato de' colori*, Venezia presso Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, 1535.

<sup>31</sup> F. P. Morato, *Del significato de colori e de mazzolli. Operetta di Fuluio Pellegrino Morato mantouano, nuouamente ristampata*, Venezia presso Francesco di Leno, 1559, (senza numero di pagina).

<sup>32</sup> Cfr. cap. 2, par. 2.2, *infra*.



afferma di essersi fondato su fonti autorevoli. Si evince dunque come le intenzioni e la destinazione del trattato siano ben diverse dalle opere precedenti: sia da Telesio che, come visto in precedenza, rivolge le sue parole ai filologi e scrive in latino, che da Equicola che inserisce la digressione sui colori in una ben più ampia trattazione sull'amore.

I precedenti trattati vennero in una certa misura riuniti nel 1565 nel *Dialogo dei colori* di Ludovico Dolce.<sup>33</sup> L'autore, infatti, attraverso la voce di uno dei due protagonisti del dialogo, Cornelio, afferma: «Io dirò in questa materia non meno quello che ho letto in alcuni, che quale è la opinione mia»,<sup>34</sup> esplicitando dunque l'inserimento nel trattato di diverse posizioni sui significati dei colori. La ripresa dell'aspetto etimologico caro a Telesio avviene in particolare nella prima parte del *Dialogo*, quando Cornelio afferma:

«Verrò adunque ai colori, ponendo prima il nome latino, e poi il volgare, o sia toscano, o no, per maggior tuo intendimento: dico se il volgare mi sovrerà, chè di tutti non mi dà il cuore. Ciò potrai poscia far tu con picciola e leggiera fatica».<sup>35</sup>

Dolce inizierà in effetti proprio dal ceruleo, o *coeruleus*, riportando poi i restanti undici colori di cui si occupò anche Telesio: il cesio, l'atro (nero) o *ater*, il bianco, il ferrugineo, rufo (rosso chiaro) o *rufus*, il punicio o rosso fenicio, il rosa, il pullo (marrone scuro) il verde, o *viridis*, il fulvio-*fulvius* e il *ruber* (rosso chiaro),<sup>36</sup> per poi continuare invece con la trattazione del significato dei colori, riprendendo le diverse istanze del Morato.

---

<sup>33</sup> L. Dolce, *Dialogo dei colori*, Venezia presso Zuan Bernardo Sessa, 1565.

<sup>34</sup> L. Dolce, *Dialogo dei colori*, a cura di D. Ciampoli, Lanciano, 1913, p. 31.

<sup>35</sup> Dolce, *Dialogo dei colori*, cit., p. 10.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 10-24.

Nello stesso anno di pubblicazione del volume di Dolce venne inoltre tradotto da Sicillo Araldo e pubblicato a Venezia un trattato di araldica francese tardomedievale riguardante il simbolismo dei colori.<sup>37</sup> Il motivo per cui venne tradotto e poi pubblicato viene reso noto al principio dell'opera:

«questo trattatello del significato de' colori che io trasportai già di lingua Francese nella nostra Italiana, parendomi degno d'esser veduto, perche molti accozzano colori insieme, e fanno livree che non sanno piu delle volte quello che venghino poi a significare (...)».<sup>38</sup>

L'intento è dunque quello di recuperare i significati originari dei colori nelle livree, affinché si mantenga e tramandi la corretta interpretazione di questi accostamenti. Questo breve passo restituisce la difficoltà nell'individuare un'opinione univoca circa il significato dei colori. Questi trattatelli incentrati sul tema del colore vennero quindi pubblicati nella prima metà del secolo: la riflessione sul colore avvenne pertanto a più voci, in un lasso di tempo abbastanza ristretto, ad opera di diverse personalità.

## **1.2 Contesto culturale: il colore nel *Notizia d'opere di disegno* di Marcantonio Michiel e nelle *Lettere di Pietro Aretino***

In quegli stessi anni, Marcantonio Michiel stava scrivendo la *Notizia d'opere di disegno*: sebbene non si tratti né di un trattatello, né di una trattazione teorica della pittura, ma di

---

<sup>37</sup> S. Araldo, *Trattato de i colori nelle arme, nelle livree, et nelle divise*, Venezia presso Domenico Nicolino, 1565; Quondam, *Tutti i colori del nero*, cit., p. 83.

<sup>38</sup> S. Araldo, *Trattato de i colori nelle arme, nelle livree, et nelle divise*, Venezia presso Giorgio de' Cavalli, 1565, p. 2.

una descrizione delle opere conservate in diversi centri dell'Italia settentrionale, nelle sue parole risuonano alcune istanze della trattazione del colore. Egli infatti presenta, senza voler enunciare una teoria artistica, delle attenzioni verso alcuni elementi che vengono evidenziati anche da altri autori. In questo senso, il manoscritto conferma alcune delle tendenze che verranno approfondite in seguito e preparano la strada ai trattati successivi.<sup>39</sup> In un favorevole clima editoriale, anche gli scritti di un ospite illustre come Pietro Aretino, in particolare nella forma delle *Lettere* edite alla fine degli anni '30, segnarono il panorama artistico veneziano. Oltre alla già citata sensibilità nella descrizione dei colori attraverso un lessico variegato e diverse metafore, l'autore si rivolge ad altri artisti, attraverso lettere in cui è possibile riscontrare sia giudizi o consigli,<sup>40</sup> che istanze condivise anche da altri autori. Un esempio di ciò è il tema dell'associazione dei colori ad una sorta di potere vivificante, riproposto in una lettera diretta a Michelangelo, dove l'autore afferma:

«Che se ciò fosse, oltre lo scorgere gli spiriti de la viva natura ne li sensati colori de l'arte, renderei grazie a Dio, che mi ha dato in dono il nascere al vostro tempo».<sup>41</sup>

L'autore afferma di scorgere lo spirito della natura viva nei colori dell'arte, ponendo dunque l'accento sulla terza componente o, come viene spesso chiamata, parte della

---

<sup>39</sup> Barasch, *Luce e colore*, cit., pp. 101-102.

<sup>40</sup> Come avviene nel caso dei consigli e richieste fatte a Tiziano in viaggio a Roma: «Tenete a mente il far di ciascuno pittore famoso, e del nostro Fra Bastiano in spezie. Di Bucino guardate fisso ogni intaglio. Né vi si scordi di paragonare così fra voi stesso le figure del Compar M. Iacopo con le statue di coloro che seco concorrono a torto, onde ne son biasimati a ragione. Insomma così de la corte, così de i costumi de i cortigiani venitevene informato, come de l'arte del pennello, e de lo scalpello. E sopra tutto attendete a le cose di Perin del Vago, perché è d'intelletto mirabile in cotal mezo ramentativi di non vi perdere sì ne la contemplazione del giudizio di Cappella, che vi si dimentichi lo espedirvi, che tutto il verno vi tenga assente da me e dal Sansovino»; in P. Aretino, *Lettere, Libro III*, Tomo III, a cura di P. Procaccioli, Roma, 1999, p. 343.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 75.

pittura: il colorito. Pietro Aretino, dunque, pur non occupandosi sistematicamente di teoria dell'arte, restituisce una peculiare sensibilità al tema della luce e del colore, non solo in quanto citati o lodati, ma anche in termini di ampiezza lessicale e ricercatezza nelle metafore per restituire l'immagine di ciò che vede.<sup>42</sup> Ciò dimostra come questi scritti, pur non facendo parte di un sistema, non siano singole meteore nel panorama veneziano. La *Notizia* aprì dunque la strada a diversi trattati dalla metà del secolo, dove il colore trova sempre un suo spazio e legittimazione nella teoria artistica.

### **1.3 Il colore negli scritti teorici del Cinquecento veneziano: Paolo Pino, Michelangelo Biondo, Ludovico Dolce e Cristoforo Sorte**

All'interno quindi di questo contesto, al termine degli anni '40 del Cinquecento, precisamente nel 1548, si apre con il *Dialogo di pittura* di Paolo Pino, artista e teorico, una serie di brevi scritti veneziani sulla teoria artistica.<sup>43</sup> Successivamente infatti si collocano le edizioni di Michelangelo Biondo (1549) con il suo *Della nobilissima pittura*,<sup>44</sup> il *Dialogo della pittura* di Ludovico Dolce (1557)<sup>45</sup> ed infine le *Osservazioni nella pittura* di Cristoforo Sorte (1580):<sup>46</sup> tutte opere di autori veneziani (Sorte nacque

---

<sup>42</sup> P. Aretino, *Lettere, Libro III*, Venezia presso Gabriel Giolito de Ferrari, 1546. Il terzo libro raccoglie le lettere datate ottobre 1542- febbraio 1546. Si consideri ad esempio la lettera indirizzata a Tiziano, nella quale Aretino descrive il paesaggio visibile dalla finestra: dapprima la visione di barche e gondole sul canale e poi il cielo: «il quale da che Iddio lo creò, non fu mai abbellito da così vaga pittura di ombre e di lumi». Anche la descrizione cromatica dei tetti è variegata: «Mi stupii certo del color vario di cui essi dimostravano. I più vicini ardevano con le fiamme del fuoco solare, e i più lontani rosseggiavano d'uno ardore di minio non così bene acceso». Aretino prosegue: «O con che belle tratteggiature i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola da i palazzi con il modo, che la discosta il Vecellio nel far de i paesi. Appariva in certi lati un verde azzurro, e in alcuni altri un azzurro verde veramente composto da le bizzarrie de la natura maestra de i maestri. Ella con i chiari e con gli scuri isfondava e rilevava in maniera ciò che le pareva di rilevare e sfondare, che io, che so come il vostro pennello è spirito dei suoi spiriti, e tre o quattro volte esclamai «O Tiziano, dove siete mo'?»». Per mia fè che se voi aveste ritratto ciò ch'io vi conto, indurreste gli uomini ne lo stupore che confuse me; che nel contemplare quel che v'ho contato, ne nutrii l'animo che più non durò la meraviglia di sì fatta pittura»; in Aretino, *Lettere, Libro III*, cit., pp. 79-80.

<sup>43</sup> M. Pardo, *Testi e contesti del Dialogo di pittura di Paolo Pino* in Paolo Pino, *teorico dell'arte e artista. Il restauro della pala di Scorzè* a cura di A. Mazza, Treviso, 1992, pp. 37-38.

<sup>44</sup> Cfr. nota 54, *infra*.

<sup>45</sup> L. Dolce, *Dialogo della pittura*, Venezia presso Zuan Bernardo Sessa, 1557.

<sup>46</sup> C. Sorte, *Osservazioni nella pittura*, Venezia presso Girolamo Zenaro, 1580.

nell'omonima città nei pressi di Verona, gli altri in città), abbastanza contenute, che in forma più libera rispetto alla «*metodicità espositiva*»<sup>47</sup> che caratterizzava invece autori come l'Alberti, approfondirono in maniera diversa la riflessione sulla pittura e di conseguenza anche sul colore.

Nel 1548 Paolo Pino pubblicò il *Dialogo di pittura*,<sup>48</sup> in cui gli interlocutori Lauro e Fabio dedicano al colorire ed ai colori diverso spazio nella loro discussione. Esso viene infatti approfondito come terza componente della

pittura, rivelando tuttavia la sua importanza anche al momento della descrizione del pittore ideale, il quale deve essere:

«come ebrio nello studio dell'arte, di modo che, con la buona disposizione, si faccia pratico nel disegnare la qualità e quantità delle cose, svegliato nell'invenzioni e colorire perfetto; che l'intelligentia sua s'intendi nell'universale per riuscire in tutte l'occorrenze, come dipignere a olio (...); consumato nella prospettiva, vago nella scultura, il che c'è a proposito anco nel far delli modelli per veder gli atti et acconciare i panni; sia amico dell'architettura, come membro dell'arte nostra, e



Figura 2\_Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, Venezia presso Gherardo, 1548, frontespizio.

<sup>47</sup> M. Molteni, *Il "Prattico" e il "Pictor". Prime note sulle "Osservazioni nella pittura" di Cristoforo Sorte in Cristoforo Sorte e il suo tempo*, Bologna, 2012, p. 271.

<sup>48</sup> P. Pino, *Dialogo di pittura*, Venezia presso Paolo Gherardo e Comin da Trino, 1548.

franco nel maneggiare i colori, sì che, mancandone uno, ei sappia porre in opera gli altri, e tra molti fargli l'effetto di quello che non vi è». <sup>49</sup>

L'abilità richiesta al pittore nel maneggiare i colori raggiunge un livello di perfezione tale che il pittore risulta in grado di sostituire un colore che non ha a disposizione con il resto della tavolozza. Per gli artisti il saper maneggiare i colori risulta essere dunque una qualità basilare, al pari della padronanza della prospettiva. In alcuni casi, come rivelano le parole di Paolo Pino, si confessa in realtà l'impossibilità di insegnare l'arte del colorito: «sono infinite le cose appartenenti al colorire et impossibil è ispicarle con parole». <sup>50</sup>

In un altro scritto, sebbene venga sottolineata la stessa impossibilità di insegnamento, si tenta di restituire ciò che l'esperienza ha reso noto. È il caso delle *Osservazioni nella pittura* di Cristoforo Sorte (pubblicate nel 1580), <sup>51</sup> il quale è consapevole di venire incontro al «manifesto pericolo (...) di non scriver cosa che piaccia agl'intendenti di questa professione», <sup>52</sup> volendo tuttavia rispondere ad una richiesta di Bartolomeo Vitali, Sorte vuole trattare:

«almeno di quelle cose che, secondo l'occasioni venutemi ad adoperare, ho diligentemente osservate e stimate buone, le quali, se non gioveranno a' scienziati et a coloro che già sono interamente pervenuti alla cognizione delle bellezze ed industriosi artificii della pittura (...) saranno per avventura utili a' giovani et a coloro che in cotal materia non sono così periti». <sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> P. Pino, *Dialogo di pittura* in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, I, Bari, 1960, p. 133.

<sup>50</sup> Pino, *Dialogo di pittura*, cit., p. 117.

<sup>51</sup> Barasch, *Luce e colore*, cit., p. 102.

<sup>52</sup> C. Sorte, *Osservazioni nella pittura* in *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., p. 278.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 279.

Basandosi dunque sulla propria esperienza, Sorte vuole riportare quanto appreso a chi non è esperto in materia ed ai giovani. Si tenta dunque una restituzione in base all'esperienza personale, rendendo fin da subito chiaro come non si abbia la pretesa di fornire una trattazione enciclopedica. Anche Michelangelo Biondo nella sua opera *Della nobilissima pittura*, stampata nel 1549,<sup>54</sup> fornisce una simile dichiarazione, all'interno di quello che a prima vista può esser scambiato invece come un semplice elenco di colori. Egli, infatti, verso la fine del XXIV capitolo, intitolato *Di varii colori*, afferma:

«diversi colori posti insieme fanno diversi altri colori di quello che vi sono, (...) e in tal caso non si può dare chiaro documento imperocché ciò sta nel artefice secondo che gli vuole, e ricerca ancora la sua pittura, impero tal cosa lasso nel petto del pittore».<sup>55</sup>

Si sottolinea quindi l'impossibilità di insegnare la maniera di mescolare i colori, poiché in tal campo la soggettività del pittore ha un peso elevato che non può esser documentata, ma solo

vissuta. Vi è dunque, anche all'interno di un'apparente trattazione sistemica dei nomi dei colori e delle loro caratteristiche, l'idea che il loro utilizzo non sia pienamente traducibile

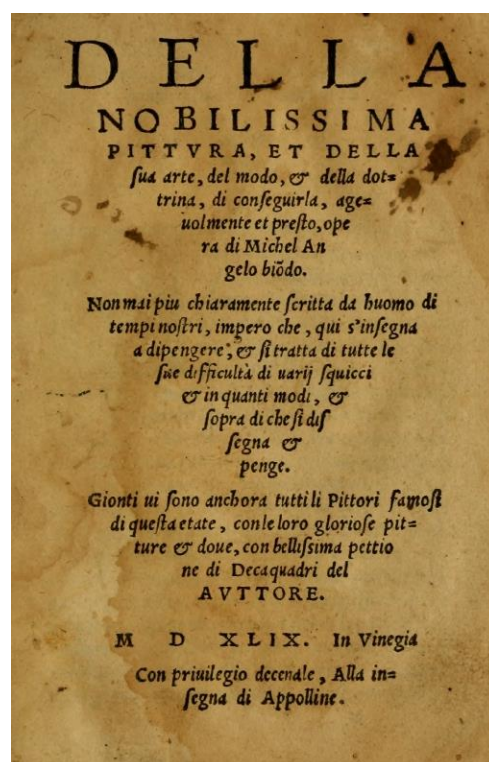


Figura 3\_Michelangelo Biondo, *Della nobilissima pittura*, Venezia presso Apolline, 1549, frontespizio.

<sup>54</sup> M. Biondo, *Della nobilissima pittura, et della sua arte, del modo, et della dottrina, di conseguirla, ageuolmente e presto*, Venezia presso Apolline (Bartolommeo l'Imperadore), 1549.

<sup>55</sup> Biondo, *Della nobilissima pittura*, cit., cap. XXIV (senza numero di pagina).

in uno scritto, in quanto questa abilità sosta nell'interiorità del pittore stesso. Sebbene dunque la terza parte della pittura sembri conservare un alone misterioso, il cui accesso è precluso se non a chi possiede questa abilità innatamente, non è esente da tentativi di trattazione.

Michelangelo Biondo loda «gli eccellentissimi pittori di tutta l'Europa»<sup>56</sup> poiché attraverso la:

«fabrica vostra, veramente arteficio gratioso, me è parso di perdere non solo il mio vedere, ma anchora il proprio intelletto, per cio che i miei occhi, gli colori lucentissimi ingombravano, et la meravigliosa compositione della vostra pittura superava l'intelletto (...)».<sup>57</sup>

Anche in questo caso, dunque, al pari di un'altra componente fondamentale della pittura come la composizione, vengono riportati i colori. Questi strumenti, nelle mani di abili artisti, permettono di superare l'intelletto stesso con la loro arte. Il tema del superamento ritorna inoltre in un altro passo dell'opera, dove i colori giocano un ruolo fondamentale:

«Ma di varii colori consta la pittura anchora, e molto piu cose si ricercano alla pittura che non ricerca la scultura, impero la pittura vi mostra le diverse ombre diversi paesi tutti li quatro elementi, tutti gli animali diversi ficandovili secondo li sua colori et mostrandovi la loro varia natura, come del huomo, un contento laltro scontento, un fiero e laltr'e animal mite. La pittura anchora glie la illuminatrice delle cose occulte,

---

<sup>56</sup> *Ivi*, dedica (senza numero di pagina).

<sup>57</sup> *Ibidem*.



il che non può fare la scultura, impero che i colori rappresentano al occhio la diversità delle cose con la diversità di colori (...)).<sup>58</sup>

I colori permettono quindi ai pittori un vantaggio rispetto alla scultura: la diversificazione. Essi possono dunque, al contrario degli scultori, restituire sia diversi tipi di animali, ma anche le diverse nature dell'uomo attraverso il dato cromatico. Oltre a ciò, la possibilità dell'utilizzo del colore permette di illuminare, quindi render chiare, cose ritenute oscure, non visibili, rappresentando la diversità delle cose attraverso la variazione dei colori. La perfezione del colorito può far giungere l'artista a risultati talmente sorprendenti da camminare assieme alla natura, e ciò viene portato agli esiti massimi, secondo un altro autore, da un artista dell'epoca in particolare:

«Anzi, a Tiziano solo si dee dare la gloria del perfetto colorito, la quale o non ebbe alcun degli antichi, o, se l'ebbe, mancò, a chi più a chi manco, in tutti i moderni; perciocché, come io dissi, egli camina di pari con la natura, onde ogni sua figura è viva, si muove e le carni tremano. Non ha dimostrato Tiziano nelle sue opere vaghezza vana, ma proprietà convenevole di colori, non ornamenti affettati, ma sodezza da maestro, non crudezza, ma il pastoso e tenero della natura; e nelle cose sue combattono e scherzano sempre i lumi con l'ombra, e perdono e diminuiscono con quell'istesso modo che fa la medesima natura».<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> *Ibidem.*

<sup>59</sup> L. Dolce, *Dialogo della pittura in Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., p. 200.

Ludovico Dolce nel *Dialogo della pittura*, edito nel 1557,<sup>60</sup> ci presenta il vertice dell'abilità pittorica attraverso la figura di Tiziano. Il dialogo avviene tra Pietro Aretino e Francesco Fabrini, colto fiorentino, che portano le due posizioni veneziana e fiorentina allo scontro dialogico. In questo passo si afferma che la perfezione raggiunta nel vago colorire permette l'azione vivificatrice delle opere stesse, ponendosi a fianco alla natura nei giochi di luce ed ombre. In questi testi si rende quindi evidente come



Figura 4 Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura*, presso Giolito de' Ferrari, 1557, frontespizio.

l'artista debba saper utilizzare alla perfezione i colori, al punto da poterli sostituire tramite la loro mescolanza, in modo da poter diversificare i suoi soggetti, superando in questo aspetto la scultura, arrivando infine al punto culminante che consiste nel poter render vivo il soggetto stesso. L'aspetto vitale dei colori viene ripreso anche da Cristoforo Sorte. Egli infatti afferma:

«che posso dir io dell'imitar la natura ne' suoi vivi e bellissimi colori? Conciosia che questa cosa, per mio credere, non si possa terminatamente insegnare, e le maniere d'altrui in ciò usate, assai meno».<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Cfr. nota 45, *supra*.

<sup>61</sup> Sorte, *Osservazioni nella pittura*, cit., pp. 277-278.

Sorte sta in un certo senso giustificando la sua stessa opera: egli, infatti, pur credendo che il colorito non possa esser materia di insegnamento, decide di fornire delle spiegazioni e consigli sull'utilizzo che ne ha fatto. Analizzando le parole usate per descrivere i colori, è possibile notare come, oltre ad esser descritti in termini di bellezza, l'autore li definisca vivi. Una premessa, dunque, che da un lato riprende l'istanza di Dolce sulla vitalità dei colori, dall'altro ammette che la maestria del loro utilizzo non sia pienamente tramandabile, implicando che ci debba essere una qualità e predisposizione insita nel pittore.

Come afferma Barasch ne *Luce e colore nella teoria artistica del Rinascimento*, nonostante ci sia stata una convergenza cronologica e tematica di pubblicazioni sul colore nella Venezia del Cinquecento, non si può parlare di una teoria unica, riassumibile in un sistema.<sup>62</sup> Gli autori erano infatti di diversa provenienza geografica, e l'ambiente veneziano aveva importanti scambi teorici, e non solo, anche con l'Europa settentrionale e l'area toscana.<sup>63</sup> Sebbene quindi non siano ascrivibili ad una teoria generica, questi scritti dimostrano una tendenza comune verso il tema del colore, coincidente con l'affermarsi di un nuovo tipo di pittura, definito poi tonale proprio per la centralità e il peculiare utilizzo del colore. Questo incrocio tra teoria e pratica pittorica dimostra una generale tendenza, sintomo di un sostrato culturale comune, il quale si interrogava proprio sull'elemento che divenne nei secoli successivi la bandiera di questa scuola.

Questa ampia panoramica degli scritti in materia di pittura e colore che gravitarono nell'ambito culturale veneziano nel corso del Cinquecento restituisce un interesse non univoco. Da un lato, l'attenzione di alcuni autori o di certi passaggi di questi scritti ricade sull'aspetto estetico del colore. Si riflette dunque sul ruolo che esso ricopre

---

<sup>62</sup> Barasch, *Luce e colore*, cit., p. 103.

<sup>63</sup> *Ivi*, pp. 104-105. Cfr. *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B. L. Brown, (Venezia 1999), Milano, 1999.

nella pittura, assieme alla composizione e al disegno, nonché sulle sue componenti: la luce e quindi il chiaroscuro, le mescolanze ed i toni. In altri casi viene posto l'accento sul significato attribuito ad essi, come nelle opere di Morato, Telesio e Dolce. Non trascurabile nella trattazione dei colori è anche, tuttavia, l'aspetto materico e sensoriale in cui si restituisce non solo l'importanza della restituzione del dato reale, ma si approfondisce la natura stessa del colore, strettamente concreta, ed il suo utilizzo. Nei prossimi capitoli si affronteranno questi tre aspetti che emergono da questi scritti, iniziando dal tracciare i contorni di una comune estetica del colore in ambito veneziano.

#### 1.4 Testi a confronto: colore ed estetica veneziana

A partire dal Cinquecento le peculiarità delle tecniche artistiche veneziana e fiorentina divengono posizioni polarizzate che provocano scontri intellettuali. La polarità tra le due vede diverse voci autorevoli che sorgono a



Figura 5\_Tiziano Vecellio, Danae, 1545, Napoli, Museo Capodimonte.

favore dell'una o dell'altra tradizione artistica, come accade ad esempio con Giorgio Vasari e il disegno fiorentino. In un celebre passo delle *Vite*, Vasari narra un aneddoto riguardante lui e Michelangelo. I due, infatti, ammirarono assieme la *Danae* di Tiziano esposta al Belvedere e ne commentarono poi l'esecuzione:

« Dopo, partiti che furono da lui, ragionandosi del fare di Tiziano, il Buonarruoto lo comendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera, ma che era un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene e che non avessero que' pittori miglior modo nello studio: "Con ciò sia - diss'egli - che, se quest'uomo fusse punto aiutato dall'arte e dal disegno, come è dalla natura, e massimamente nel contrafare il vivo, non si potrebbe far più né meglio, avendo egli bellissimo spirito et una molto vaga e vivace maniera". Et infatti così è vero, perciò che chi non ha disegnato assai e studiato cose scelte, antiche o moderne, non può fare bene di pratica da sé né aiutare le cose che si ritranno dal vivo, dando loro quella grazia e perfezione che dà l'arte fuori dell'ordine della natura, la quale fa ordinariamente alcune parti che non son belle». <sup>64</sup>

Sebbene Michelangelo dimostri quindi di apprezzare la maniera di Tiziano, le parole sull'assenza di disegno segnano un giudizio severo nei confronti del pittore cadorino, il quale sarebbe, secondo Michelangelo-Vasari, abile ma imperfetto a causa di questa presunta mancanza. Il giudizio vasariano, sebbene contestato dalla controparte veneziana, ebbe tale rilevanza che se ne può trovare traccia anche a quasi un secolo di distanza, a metà del Seicento. Il *topos* dell'incontro-scontro tra Michelangelo e Tiziano ritorna infatti nella descrizione della vita di Tintoretto ad opera di Ridolfi. Egli, infatti, afferma che il pittore veneziano, pur riconoscendo il valore di Tiziano, decise di studiare anche le opere di Michelangelo, ritenuto padre del disegno. Queste due figure lo guidarono dunque nel percorso per diventare pittore:

---

<sup>64</sup> G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, II, Firenze, 1966-1987, p. 813. ([http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari\\_vite\\_giuntina.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf))

«E per non deviare dal proposto tema, scrisse le leggi dello studio suo ne' muri d'uno suo gabinetto in tale guisa. Il disegno di Michel Angelo, e'l colorito di Titiano».<sup>65</sup>

In area veneziana quindi (Ridolfi nacque nella provincia vicentina ma si trasferì giovane a Venezia), a quasi un secolo di distanza dall'opinione di Vasari, la massima aspirazione per un artista è rappresentata dal raggiungimento di una sintesi tra due modelli percepiti come antitetici. Ridolfi, pur non sottintendendo, come faceva invece Vasari, che il disegno di Tiziano fosse assente, sottolinea l'assunzione del pittore come modello per il colorito. Egli consolida questa concezione proponendo l'immagine di questa scritta, posta dunque come monito da Tintoretto stesso, nel luogo in cui lavora.

La tradizione che oppone al colore veneziano il disegno fiorentino si è stabilizzata facendo leva anche sulla presunta opposizione filosofica tra le due città. La critica ha riscontrato infatti delle generali tendenze culturali ascrivibili nella realtà fiorentina all'influenza della filosofia neoplatonica, nel caso invece della Serenissima all'interesse verso l'opera aristotelica.<sup>66</sup> È opportuno segnalare come tali semplificazioni siano insidiose, poiché tralasciano moltissimi fattori e stratificazioni di idee diverse tra loro, appiattendole le istanze che si discostano dal presunto canone. Santinon sottolinea nel suo studio *La natura del colore. I fondamenti filosofici della pittura tonale veneta*, come per la teoria artistica fiorentina sia presente un'abbondante trattazione critica sulla sua relazione con la filosofia, mentre per l'arte veneziana la situazione è opposta.<sup>67</sup> Nonostante, come verrà poi discusso, ci siano delle tendenze aristoteliche in certe linee di pensiero comuni a più autori, non bisogna dimenticare che nella stessa città

---

<sup>65</sup> C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, vol. II, Venezia, G.B. Sgava, 1648, pp. 5-6.

<sup>66</sup> A. Santinon, *La natura del colore. I fondamenti filosofici della pittura tonale veneta*, Verona, 2010, pp. 13; 26.

<sup>67</sup> Santinon arriva a definire l'idea di una Venezia aristotelica come «stereotipo» presente nei manuali, che non è stato tuttavia indagato approfonditamente; in *ivi*, p. 26.

convivevano diverse idee proprio per la sua conformazione. Come infatti è stato anticipato inizialmente, gli autori e le opere pubblicate in questo periodo hanno storie, provenienze e intenzioni diverse tra loro. Un umanista come Mario Equicola, ad esempio, la cui opera viene pubblicata in città nel 1525 e ripresa da Dolce anni dopo, presenta un'influenza neoplatonica non secondaria.<sup>68</sup> Allo stesso tempo, l'autore veneziano non era indifferente al dibattito letterario che gravitava attorno alle opere di Aristotele, come dimostra la lettera a Paolo Crivello del 10 marzo 1545:

«Io haveva oltra lo essemio de gli antichi, i quali tutti scrissero la Comedia in versi, alcune ragioni, delle quali la prima si era, che lo Comedia è poema, et al poema richiede il verso et non la prosa. Et se voi leggete la *Poetica* d'Aristotile, vedrete (se io peravventura non prendo errore, che sono molti di, ch'io non l'ho veduta) che egli non divide in altro tutta la facultà del Poeta, che in Tragedia et Comedia, in quanto ogni soggetto partecipa dell'una et dell'altra».<sup>69</sup>

Dolce dimostra dunque di essere informato circa il dibattito letterario e di aver avuto accesso alla *Poetica*. Sebbene infatti egli aggiunga di non averla letta da diversi giorni, queste parole confermano perlomeno una sua attenta consultazione, una riflessione critica sull'opera ed uno scambio di opinioni con l'autore Paolo Crivello (Crivelli). Si vuole pertanto cercare di ricostruire queste attitudini comuni tra loro nei confronti del colore sospendendo il giudizio sulla questione filosofica, e riprendendolo solo a posteriori per comprendere come si sia consolidata questa opposizione a partire già dal secolo successivo a quello considerato.

---

<sup>68</sup> Ricci, *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore*, cit., p. 24.

<sup>69</sup> L. Dolce, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, Manziana, 2015, p. 92.

Una lettura superficiale di questi testi fa emergere la prima traccia comune, la quale potrebbe risultare ovvia, ma che invece permette di fornire un primo inquadramento del colore. L'osservazione primaria che ne deriva è come il colorito non sia l'unico elemento preso in considerazione quando si tratta di pittura. Sia nelle descrizioni dei dipinti o delle abilità dei pittori, che nelle considerazioni ad ampio respiro sulla pittura, al colore si accompagnano altri due elementi: disegno e invenzione. Lo esplicita in questo modo Ludovico Dolce: «Tutta la somma della pittura, a mio giudizio, è divisa in tre parti: invenzione, disegno e colorito»,<sup>70</sup> e lo conferma anche Paolo Pino: «Quest'è quanto vi voglio dire circa l'invenzione, disegno e colorire, le quali cose unite in un corpo sono dette pittura».<sup>71</sup> Sebbene dunque l'osservazione potrebbe risultare banale, è importante tenere a mente come, riprendendo il pensiero dell'Alberti, il colore non sia l'unico metro di giudizio o l'unica componente della pittura agli occhi degli autori veneziani del XVI secolo, ma una delle tre, e nemmeno la più importante.<sup>72</sup> Ludovico Dolce, in una lettera a Gasparo Ballini del 1554-'55 afferma infatti che un buon colorito senza la bellezza e la perfezione del disegno appare «come le belle parole senza il sugo e il nervo delle sentenze»,<sup>73</sup> sostenendo inoltre che lodare Tiziano solo per il suo modo di colorire sia molto riduttivo.

Ciò che al contrario ritorna in maniera univoca all'interno di questi scritti è l'importanza dell'attinenza al dato reale, ed alla restituzione di una *mimesis* della realtà

---

<sup>70</sup> Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., p. 164.

<sup>71</sup> Pino, *Dialogo di pittura*, cit., p. 118.

<sup>72</sup> «Dividesi la pittura in tre parti, qual divisione abbiamo presta dalla natura. Et dove la pittura studia representare cose vedute notiamo in che modo le cose si veggano. Principio, vedendo qual cosa, diciamo questo essere cosa quale occupa uno luogo. Qui il pictore, descrivendo questo spatium, dirà questo suo guidare uno orlo con linea essere circoscriptione. Apresso, rimirandolo, conosciamo più superficie del veduto corpo insieme convengano e qui l'artefice, segnandole in suoi luoghi, dirà fare compositione. Ultimo, più distinto determiniamo colori et qualità delle superficie, quali ripresentandoli, ché ogni differenza nasce da lumi, proprio possiamo chiamarlo receptione di lumi. Adunque la pictura si compie di conscriptione, compositione e ricevere di lumi»; in L.B. Alberti, *Della pittura*, a cura di L. Malle, Firenze, 1950, pp. 81-82.

<sup>73</sup> Dolce, *Lettere*, cit., p. 145-146.



attraverso l'abilità del pittore, al fine di far suscitare emozioni nell'animo dell'osservatore. Il culmine viene raggiunto attraverso l'inganno di un altro pittore e della natura stessa:

«Potete ancora aver letto che Parrasio, contendendo con Zeusi, mise in publico una tavola, nella quale altro non era dipinto fuor che un panno di lino, che pareva che occultasse alcuna pittura, sì fattamente simile al naturale, che Zeusi più volte ebbe a dire che lo levasse e lasciasse vedere la sua pittura, credendolo vero. Ma nel fine, conosciuto il suo errore, si chiamò da lui vinto, essendo che esso aveva ingannato gli uccelli, e Parrasio lui, che ne era stato il maestro, che gli aveva dipinti».<sup>74</sup>

La fine del *climax* rappresentato dalle sfide di Zeusi e Parrasio per testimoniare la propria superiore abilità mimetica rappresenta quindi una vittoria su più livelli: Parrasio trae in errore Zeusi, egli stesso artista-ingannatore, celando con un finto panno un inesistente dipinto. Infine, nel decretare il vincitore si sottolinea l'importanza dell'inganno alla natura stessa, in questo caso gli uccelli. La *mimesis* nel suo grado più alto riesce dunque a fingere la natura di fronte agli occhi della natura stessa. L'imitazione comprende anche la restituzione dei colori e, come afferma Dolce: «la principal difficoltà del colorito è posta nella imitazion delle carni e consiste nella varietà delle tinte e nella morbidezza». L'imitazione delle carni si configura dunque come il vero banco di prova per il pittore.<sup>75</sup> Questa ricerca di *mimesis* è stata avvicinata ad una corrente di pensiero di stampo aristotelico, in quanto necessaria a raggiungere l'empatia emotiva, descritta nella *Poetica*, in grado di unire i diversi soggetti. Mentre infatti nella corrente di impostazione

---

<sup>74</sup> Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., pp. 182-183.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 184.

neoplatonica le diverse soggettività si incontrano grazie alla fondazione di un territorio universale, in quella aristotelica, dove ciò viene a mancare, è proprio questa empatia che fornisce lo spazio di concordia per i diversi soggetti. Per sperimentarla, si rende necessaria la *mimesis*.<sup>76</sup> In questo senso, dunque, la concezione di arte come specchio viene ricondotta alla seguente corrente di pensiero, e sempre ad essa si ricollega l'importanza dell'emotività dell'opera stessa. L'oggetto si fa quindi espressione della realtà, ma anche portatore della passione dell'artista.<sup>77</sup> Marco Sgarbi sottolinea come in realtà questa apertura segni un discrimine tra l'opera di Ludovico Dolce e quella di Paolo Pino.<sup>78</sup> Mentre infatti per il primo la *mimesis* avrebbe questo scopo, reso evidente dalla sua concezione di occhi come specchio dell'animo umano, nel caso di Pino essa resta imitazione a specchio della natura, senza avventurarsi in questa dimensione emotiva. Secondo l'autore, ciò rende l'opera di Ludovico Dolce fondamentale per la nascita della critica d'arte, in quanto il giudizio sulla copia esatta della natura sarebbe esercizio sterile, mentre la concezione di Dolce immagina una critica come interpretazione dell'interiorità dell'artista, il quale si esprime attraverso il dipinto.<sup>79</sup> La pittura è così veicolo del sentire del pittore, il quale può in questo modo smuovere gli animi degli spettatori.<sup>80</sup>

La maestria nell'utilizzo del colore viene dunque citata come elemento fondamentale alla vittoria sulla natura; tuttavia, essa non totalizza l'essenza della pittura.

---

<sup>76</sup> Santinon, *La natura del colore*, cit., p. 43.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 44-45.

<sup>78</sup> M. Sgarbi, *Ludovico Dolce e la nascita della critica d'arte*, par. 11 (<https://journals.openedition.org/estetica/350>).

<sup>79</sup> *Ivi*, par. 15.

<sup>80</sup> «Questo è, che bisogna che le figure movano gli animi de' riguardanti, alcune turbandogli, altre rallegrandogli, altre sospingendogli a pietà et altre a sdegno, secondo la qualità della istoria. Altrimenti reputi il pittore di non aver fatto nulla, perché questo è il condimento di tutte le sue virtù, come avviene parimente al poeta, all'istorico et all'oratore; ché se le cose scritte o recitate mancano di questa forza, mancano elle ancora di spirito e di vita. Né può muovere il pittore, se prima nel far delle figure non sente nel suo animo quelle passioni, o diciamo affetti, che vuole imprimere in quello d'altrui»; in Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., p. 186.

Non solo: i colori puri in sé non godono di grande reputazione presso i trattati. Dolce afferma infatti:

«Né creda alcuno che la forza del colorito consista nella scelta de' bei colori, come belle lache, bei azzurri, bei verdi e simili; perciocché questi colori sono belli parimente senza che e' si mettano in opera; ma nel saperli maneggiare convenevolmente».<sup>81</sup>

Un buon colorito non si ottiene dunque scegliendo dei bei colori, bensì utilizzando questi ultimi correttamente. Pertanto, la materia in sé non è sufficiente a raggiungere la maestria esecutiva. Per ottenere quest'ultima, si rende necessaria l'abilità del pittore nel saper mescolare le tinte. Sebbene a livello teorico il lato materiale dell'esecuzione pittorica non venisse considerato alla stregua della maestria dell'artista, nella pratica esso ricopriva un ruolo importante. Pur non esistendo un modello unico di patto applicabile alle diverse situazioni, è possibile constatare a livello generale come nei contratti spesso il committente specificasse gli aspetti materiali, come il supporto e la grandezza dell'opera, ma anche i pigmenti da utilizzare. In particolare, erano esplicitati quando ne venivano richiesti di pregiati, registrandone le quantità.<sup>82</sup> I *bei colori* nella pratica vengono scelti e richiesti con attenzione, in particolar modo l'*oltramarino*. Ne può essere un esempio l'accordo tra il priore dello Spedale degli Innocenti a Firenze e il fiorentino Domenico Ghirlandaio per la realizzazione dell'*Adorazione dei Magi* (1488, tutt'ora in loco), nel

---

<sup>81</sup> Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., pp. 184-185.

<sup>82</sup> S. Settis, *Artisti e committenti tra Quattro e Cinquecento*, Torino, 2010, p. 68.

quale si impegna a dipingerlo in prima persona, rispettando la composizione già visualizzata in un disegno.<sup>83</sup> Il pittore inoltre:

«debbe colorire detto piano tutto a sue spese di colori buoni e oro macinato nelli adornamenti dove acadranno, con ogn'altra spesa che 'n detto piano acadessi, e l'azzurro abbia a esse oltramarino di pregio di fiorini quattro l'oncia in circa».<sup>84</sup>



Figura 6\_Domenico Ghirlandaio, Adorazione dei magi, 1488, Firenze, Galleria dello Spedale degli Innocenti.

Viene quindi specificato che i colori saranno a spese di Domenico Ghirlandaio, aggiungendo

che l'azzurro oltremare deve essere di pregio al costo di circa quattro fiorini l'oncia.<sup>85</sup>

Raffaella Morselli riporta invece come in ambito bolognese tra Cinque e Seicento si registri in più casi la tendenza, da parte della committenza, di fornire al pittore o pagargli separatamente il costo: del telaio, dell'imprimitura, e di questo prezioso pigmento.<sup>86</sup> Un caso peculiare presentato dall'autrice è quello della *Conversione di San Paolo* (1587,

<sup>83</sup> M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, 1978, pp. 11-12.

<sup>84</sup> P. E. Küppers, *Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandajo*, Strassburg 1916, pp. 86-87, doc. I.

<sup>85</sup> L'azzurro oltremarino era ottenuto dalla polvere di lapislazzuli. Il nome si riferisce al posto oltre-mare, al di là del mare, dal quale proveniva, ossia dall'Oriente (attuale Afghanistan). Giungeva in Europa e quindi in Italia attraverso la via della seta, fino a giungere a Venezia. La polvere doveva tuttavia subire una laboriosa lavorazione per poter essere utilizzata: dopo diverse filtrazioni si otteneva il colore, il quale poteva avere prezzo diverso a seconda della qualità. Il prezzo sul mercato andava dagli 1, 2 fino a 4 fiorini l'oncia. In questo caso, dunque, il Ghirlandaio deve acquistare il migliore sul mercato. Il contratto lo specifica per non confonderlo invece con un altro azzurro in uso all'epoca: si tratta dell'azzurro d'Alemagna, il quale era costituito invece dal carbonato di rame, era inoltre meno brillante e di durata qualitativamente inferiore. Proprio al fine di evitare tali fraintendimenti spesso lo si specificava, aggiungendo, come in questo caso, il prezzo dell'oltremarino per esplicitarne la qualità. Il lato economico ricopriva in realtà una certa importanza anche per gli artisti, tanto che Cennini nel *Libro dell'arte* mette in guardia sulle possibili frodi, in particolare tra oltremarino e azzurrite. In certi casi, per risparmiare, si stendeva la base con l'azzurrite ed il pigmento oltremarino costituiva solo una sottile porzione, come nel caso della *Madonna del prato* (1505, Londra, National Gallery) di Giovanni Bellini.

<sup>86</sup> R. Morselli, *Professione pittore. Il caso Bologna tra Cinque e Seicento*, Venezia, 2022, p. 205.

Bologna, Pinacoteca Nazionale) di Ludovico Carracci, commissionata da Emilio Zambeccari come opera decorativa per la cappella di famiglia nella Basilica di San Francesco. Il committente, oltre ad impegnarsi economicamente nei lavori concernenti la cappella ed i ponteggi, fornisce telaio, tela ed il pigmento oltremare: quest'ultimi ammontano ad una spesa di cinque lire e mezza. Il basso prezzo è giustificato dalla scarsa presenza del colore nel dipinto (il mantello del santo), ma fornisce un'importante testimonianza del valore del pigmento nel Cinquecento.<sup>87</sup> La preziosità del colore, tuttavia, non rispondeva esclusivamente a logiche di prestigio del committente o per evidenziare la figura principale, ma poteva sottintendere dei significati simbolici ulteriori. Nel dipinto del Sassetta *San Francesco dona il mantello al soldato povero* (1437-'44, Londra, National Gallery), il mantello rifiutato è proprio azzurro oltremare. Per il pubblico che condivideva lo stesso orizzonte economico del pittore, il mantello realizzato col pigmento più costoso poteva dunque assumere metaforicamente il significato di rinuncia dei beni e della ricchezza.<sup>88</sup> I



Figura 7\_Sassetta, *San Francesco dona il mantello al soldato povero*, 1437-'44, Londra, National Gallery.

pigmenti inoltre costituivano un possedimento, assieme alle tele ed alle opere, da riportare con cura negli inventari delle botteghe dei pittori: partecipavano dunque anch'essi alla stima dell'eredità lasciata dagli artisti.<sup>89</sup> A livello teorico, in conclusione, si celebrava l'abilità dell'artista a scapito dei colori ricchi e belli, nella pratica tuttavia essi erano parte del patto con il committente, dei possedimenti inventariati degli artisti e possibili portatori di significato nelle loro opere. Morselli sottolinea tuttavia come la pratica di considerare

<sup>87</sup> Morselli, *Professione pittore*, cit., p. 206.

<sup>88</sup> Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, cit., p. 15.

<sup>89</sup> Morselli, *Professione pittore*, cit., pp. 208-209.

a parte i costi strutturali e materiali delle opere riveli una considerazione distinta e superiore per la parte intellettuale del lavoro dell'artista.<sup>90</sup>

Barasch ne *Luce e colore nella teoria artistica nel Rinascimento* sottolinea l'associazione tra colori vivaci ed ignoranza, e la conseguente antipatia degli stessi veneziani per i colori puri. Questi ultimi, infatti, non potevano restituire una percezione corretta del dato reale, non dimostravano inoltre l'abilità del pittore ed erano infine associati agli ignoranti.<sup>91</sup> Nel *Dialogo di pittura*, Dolce commenta l'utilizzo di una tinta troppo accesa per il volto con queste parole:

«Ma bisogna aver sempre l'occhio intento alle tinte, principalmente delle carni, et alla morbidezza; perciocché 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 mascare».<sup>92</sup>

Sottolineando l'importanza della morbidezza nell'utilizzo delle tinte, l'autore critica al tempo stesso gli artisti che non hanno questa attenzione: le loro figure umane sembrano quindi statue di porfido, ed i volti vengono denaturati al punto da assumere le sembianze di maschere. Lodare i colori puri e non percepirli come strumento in mano al pittore alla

---

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 223.

<sup>91</sup> Barasch, *Luce e colore*, cit., pp. 121-122.

<sup>92</sup> Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., p. 183.

ricerca di *mimesis* ed empatia è secondo Paolo Pino un abbaglio per gli ignoranti. Egli afferma infatti, in linea con il pensiero di Dolce, che:

«i colori sono anco belli nelle scatole da sé stessi, né è lodabil il pittor come vago per far a tutte le figure le guance rosate e' capegli biondi, l'aria serena, la terra tutta vestita d'un bel verde; ma la vera vaghezza non è altro che venustà o grazia, la qual si genera da una condizione over giusta proporzione delle cose, tal che, come le pitture hanno del proprio, hanno anche del vago et onorano il maestro».<sup>93</sup>

I colori puri possono essere ammirati nelle loro scatole, tuttavia il pittore deve saper usare la giusta proporzione per ottenere quella vaghezza che secondo l'autore è «condimento delle opere».<sup>94</sup> Onorano l'artista nella misura in cui egli è stato in grado di controllarli e dosarli, secondo un equilibrio ideale identificato con il concetto di vaghezza. Pino afferma inoltre che alcuni pittori utilizzano «i bei colori (...) solo per trarne quattrini», e prosegue dicendo di non volerne nemmeno parlare.<sup>95</sup> È insomma deprecabile lucrare sui colori puri per abbagliare il pubblico, tralasciando l'imitazione del dato naturale che proviene, come visto in precedenza, dalla vaghezza delle tinte. Il colore che viene realmente lodato non è quindi la tinta in sé, ma il colore tonale. Esso permette da un lato la restituzione della realtà e dall'altro permette all'artista di dimostrare la propria abilità. Barasch osserva come questa concezione si discosti dall'approccio simbolico nei confronti del colore, in cui la mescolanza non era considerata positivamente.<sup>96</sup> Viene citato il trattato di Fulvio Pellegrino Morato, dove si legge che il «mischio mostra bizzarria di testa»,<sup>97</sup> e quindi alla

---

<sup>93</sup> Pino, *Dialogo di pittura*, cit., p. 118.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>96</sup> Barasch, *Luce e colore*, cit., pp. 125-126.

<sup>97</sup> Nel sonetto che apre il testo:

mescolanza viene associata una corruzione morale, ricostruendo questa concezione fin dall'antica Grecia,<sup>98</sup> ribadita poi con l'avvento del cristianesimo. Nell'*Antico Testamento* infatti, precisamente nel *Deuteronomio*, una legge prescriveva l'impossibilità di indossare capi misti, dove lana e lino erano tessuti insieme.<sup>99</sup> L'appellativo misto è da attribuire al fatto che un filato, la lana, era di provenienza animale, mentre l'altro, il lino, di provenienza vegetale. Prescrizioni simili compaiono anche nel libro del *Levitico*, in particolare:

«Osserverete le mie leggi. Non accoppierai bestie di specie differenti; non seminerai il tuo campo con due sorta di seme, né porterai veste tessuta di due diverse materie».<sup>100</sup>

La stessa prescrizione riguardo all'abbigliamento viene considerata alla stregua del far accoppiare animali di specie diverse e seminare nello stesso campo due piante differenti. La mescolanza in diversi ambiti del creato e della vita umana viene concepita dunque come un'azione peccaminosa, sfida alle leggi divine. Il simbolismo inoltre attribuisce

---

«Il color verde ridotto a niente  
Dimostra il rosso, ha poca sicurezza,  
Il nero ha'l suo voler pien di matezza  
Il bianco ha suo appetito, e voglie spente.  
Il Giallo ha la speranza rinascente,  
copre il taneto in se saggia sciocchezza,  
Il Morel morte per amor disprezza,  
Chi veste beretin gabba la gente.  
Amoroso piacer ha l'incarnato,  
Il Mischio mostra bizzarria di testa  
Il torchino ha il pensier molto elevato.  
Chi ha fede, e signoria d'oro si vesta,  
L'Argentino dimostra esser gabbato,  
al verde gial, poca speranza resta.»

Morato, *Del significato de colori e de mazzolli*, cit.

<sup>98</sup>*Ivi*, (senza numero di pagina), capitolo intitolato «Il Mischio mostra bizzarria di testa».

<sup>99</sup> «Non ti vestirai con un tessuto misto, fatto di lana e di lino insieme»; in *Dt 22, 11* (C.E.I.).

<sup>100</sup>*Lev 19,19* (C.E.I.).



un'identità ad una data tinta, per cui la mescolanza tra di esse rende confusa la comprensione. Da un punto di vista culturale e simbolico, dunque, la mescolanza viene condannata. Si attua di conseguenza una distinzione tra il lato simbolico a quello estetico: nel primo la mescolanza ha un risvolto negativo, mentre nel secondo caso, attraverso la pittura tonale, permette di raggiungere gli esiti di *mimesis* e partecipazione empatica richiesti alla pittura stessa. Questo apparente controsenso, che condanna le mescolanze dal punto di vista simbolico ma che le esalta da quello estetico, viene espresso a volte dallo stesso autore. Dolce nel *Dialogo della pittura*, come precedentemente evidenziato, afferma che i colori puri in sé non sono sufficienti a dimostrare l'abilità del pittore, sottintendendo che invece la mescolanza permette di imitare le diverse tonalità.<sup>101</sup> Egli, tuttavia, nel successivo *Dialogo dei colori*, che riprende diverse istanze di Telesio, Equicola e Morato, riporta la definizione di *mischio* e di mescolanza come bizzarra, dimostrando così di aver accettato il filone degli autori precedentemente citati.<sup>102</sup> Queste due idee potevano convivere nella produzione dello stesso autore in quanto collocate su due piani differenti. Ma l'idea della mescolanza associata all'estrema maestria del colorito non è espressa unicamente nell'opera di Dolce, o di autori veneziani, bensì negli ultimi decenni del secolo ritorna in un'opera del lombardo Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592), *L'idea del tempio della pittura*.<sup>103</sup> In questo tempio, le sette colonne sono incarnate dai sette *governatori della pittura*,

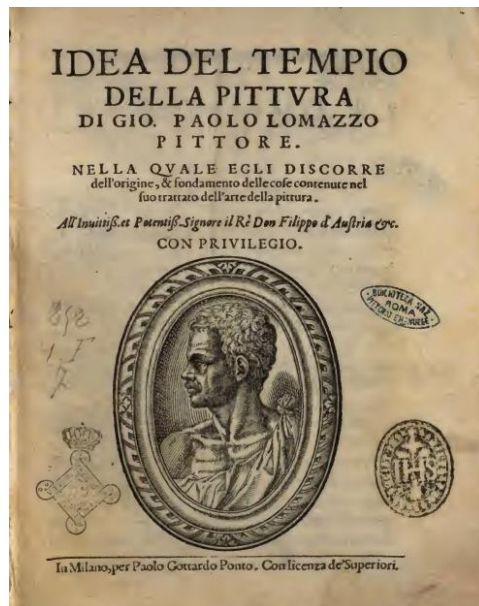


Figura 8\_Giovanni Paolo Lomazzo, *L'idea del tempio della pittura*, Milano presso P. G. Pontio, 1590, frontespizio.

<sup>101</sup> Cfr. nota 81, *supra*.

<sup>102</sup> Dolce, *Dialogo dei colori*, cit., p. 56.

<sup>103</sup> G. P. Lomazzo, *L'idea del tempio della pittura*, Milano presso P. G. Pontio, 1590.

ossia pittori posti come canone per una sua *parte*. Il colorito ha come «sole fra piccole stelle» Tiziano,<sup>104</sup> il quale detiene un primato non solo tra la Penisola ma tra i pittori di tutto il mondo.<sup>105</sup> Sebbene anche gli altri (Michelangelo, Gaudenzio, Leonardo, Polidoro, Raffaello, Mantegna) vengano lodati per certi aspetti del loro colorito, il primato indiscusso appartiene al pittore cadorino. Al di là della conferma della percezione del predominio tizianesco sul colorito anche al di fuori dell'area veneziana, è interessante notare che egli è l'unico artista apprezzato per le sue *mischie*. Lomazzo, infatti, afferma che gli elementi paesaggistici (montagne, piani, alberi, ombre, luci, mari e fiumi) sono stati *coloriti* da Tiziano in «vaghissima maniera», mentre nelle carni:

«ha avuto tanta venustà, e gratia con quelle sue mischie, e tinte, che paiono vere e vive, e principalmente le grassezze, e le tenerezze che naturalmente in lui si vedono».<sup>106</sup>

Ritorna anche in questo caso, come precedentemente osservato nelle parole di Aretino e di Dolce,<sup>107</sup> la mescolanza con valore positivo in una *mimesis* non fine a sé stessa, ma che al contrario vivifica l'opera d'arte, aprendo alla sua dimensione emotiva di stampo aristotelico. Il legame tra mescolanza, colorito ed il suo tocco vitale esce dunque dalla cornice lagunare per innestarsi anche presso autori di provenienza diversa.

Una lettura senza pregiudizi di questi trattati dimostra che, agli occhi dei veneziani, il colore è una componente della pittura (non l'unica), la quale primariamente concorre alla ricerca di una *mimesis* in grado di smuovere l'animo umano. In questo senso

---

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> Cfr. note 41 e 59, *supra*.

si manifestano dunque le radici aristoteliche della cultura veneziana, rendendo il colore protagonista del legame tra teoria artistica e filosofia.<sup>108</sup> Il colore di cui si parla non è quello puro, ma quello tonale ottenuto con la mescolanza, condannata sul piano simbolico, ma necessaria nella sfida contro la natura. Questa concezione è infine attestata non solo tra gli autori veneziani, ma trova anche riscontro altrove. Queste prime considerazioni possono fornire le coordinate per orientarsi all'interno di trattazioni più concrete sulla pittura, ossia quando questi autori si concentrano nella descrizione dei dipinti.

### 1.5 Il colore nelle descrizioni dei dipinti

Il colore non trova un ampio spazio all'interno delle descrizioni dei dipinti degli autori veneziani. L'apprezzamento degli effetti cromatici, oltre ad accompagnarsi a quello per il disegno e l'invenzione, viene infatti espresso in maniera scarna. Quando ad esempio Ludovico Dolce descrive il *San Gerolamo nel deserto* di Tiziano, nella chiesa veneziana di Santa Maria Maggiore, non loda solo l'insuperabilità del colorito, ma anche del disegno tizianesco.<sup>109</sup> Non sorprende che spesso queste descrizioni si soffermino non tanto sugli effetti del

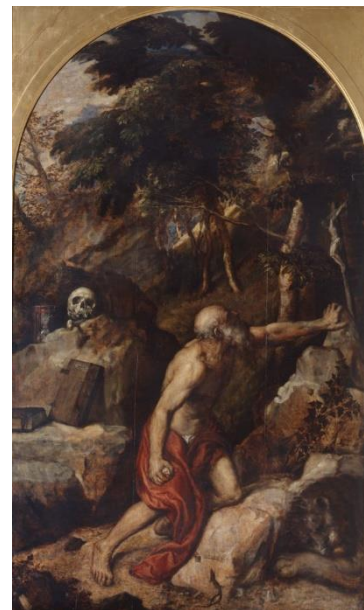


Figura 9\_Tiziano Vecellio, *San Gerolamo nel deserto*, 1556-'61, Milano, Pinacoteca di Brera.

paesaggio o dello sfondo, quanto a commentare quella che era considerata la sfida maggiore: l'incarnato. In casa di Antonio Pasqualino, Michiel riporta come due ritratti

<sup>108</sup> Alle medesime conclusioni filosofiche giunge Santinon, *La natura del colore*, cit., p. 38.

<sup>109</sup> «Nella chiesa di Santa Maria Maggiore fece una tavola d'un San Giovanni Battista nel deserto: di cui credasi pure che non fu mai veduta cosa più bella né migliore, né di disegno né di colorito»; in Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., pp. 203-204.

attribuiti a Gentile da Fabriano presentino delle «tinte delle carni» pallide,<sup>110</sup> mentre nel caso della *S. Margherita* di Raffaello conservata in casa di Zuan Antonio Venier, la carne viene descritta come «bruna».<sup>111</sup> Anche nel caso di Dolce, l'attenzione dimostrata a livello teorico trova corrispondenza nel momento in cui si cerca di restituire a parole un dipinto, come nel caso della lettera ad Alessandro Contarini (1554) in cui Dolce, descrivendo la *Venere e Adone* di Tiziano, sottolinea la bellezza della «tinta di carne amabile» del garzone e delle sue labbra «rosate, o pure di vivo corallo».<sup>112</sup> In certi casi vengono riportati i colori delle vesti dei personaggi, ma più a mero titolo identificativo. Gli esempi in questo senso sarebbero innumerevoli, uno di questi è in casa di Antonio Pasqualino, quando Michiel per distinguere due ritratti, del padrone di casa e del padre, eseguiti da Antonello da Messina, afferma che uno è vestito di scarlatto e l'altro di rosato con un cappuccio nero in testa.<sup>113</sup> La stessa distinzione avviene per le diciture *coloriti o chiaro et scuro*, una modalità con cui in diversi casi Michiel identifica brevemente i colori nei dipinti o affreschi descritti. Anche quando non illustra ritratti, ma dipinti raffiguranti animali, la descrizione si arresta bruscamente al fatto che essi siano in *chiaro e scuro* o *coloriti*.<sup>114</sup> Lo stesso Paolo Pino, quando descrive un dipinto di Giorgione che dimostra la possibilità per la pittura, al pari della scultura, di mostrare il corpo umano in tutte le sue dimensioni, sul piano cromatico nomina solamente una fonte «*limpida e chiara*».<sup>115</sup> L'attenzione ai colori appare pertanto stringata, con l'eccezione della grande sfida posta dall'incarnato e ad un'eventuale riferimento ai colori delle vesti dei personaggi. Una

---

<sup>110</sup> M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI: esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia* a cura di D. J. Morelli, Venezia, 1800, pp. 57- 58.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>112</sup> Dolce, *Lettere*, cit., pp. 153-154.

<sup>113</sup> Michiel, *Notizia d'opere di disegno*, cit., p. 73.

<sup>114</sup> Senza avere la pretesa di citarli nella loro totalità, alcuni esempi di queste descrizioni possono essere riscontrati: a Padova «Li Giganti de chiaro et scuro» (p. 23), Bergamo «li Filosofi coloriti nella fazzata sopra la piazza, e li altri filosofi de chiaro et scuro verdi nella Sala» (p. 47), Crema «la volta de chiaro e scuro bianco» (p. 55), Venezia «el quadretto delli animali de chiaro e scuro» (p.73), «oselli coloriti» e «animali coloriti» (p. 82); in *ivi*, pp. 23, 47, 55, 73, 82.

<sup>115</sup> Pino, *Dialogo di pittura*, cit., p. 131.

descrizione emblematica in questo senso è quella di Ludovico Dolce, quando restituisce a parole la *Madonna con il Bambino in gloria e santi* di Tiziano, originariamente nel chiostro della chiesa di San Nicolò della Lattuga, oggi conservata ai Musei Vaticani. Del santo viene descritta la veste dorata, sottolineandone la credibilità: «ove si vede il lustro e l'asprezza dell'oro, che par veramente intessuto»,<sup>116</sup> mentre la figura di san Sebastiano permette all'autore di esprimere la sua ammirazione per l'abilità tizianesca della restituzione delle carni. Dolce descrive infatti la figura di San Sebastiano con queste parole:

«San Sebastiano ignudo, di bellissima forma e con una tinta di carne così simile alla vera, che non par dipinto, ma vivo. Il qual San Sebastiano essendo il Pordonone andato a vedere, ebbe a dire: “Io stimo che Tiziano in quel nudo abbia posto carne e non colori». <sup>117</sup>

Il coronamento di questo apprezzamento deriva dalla lode di un altro pittore, il Pordenone, il quale, seguendo lo stesso schema già sottolineato per la vicenda di Zeusi e



Figura 10\_Tiziano Vecellio, *Madonna con il Bambino in gloria e santi*, 1522-'26, Roma, Musei Vaticani.

Parrasio, evidenzia la grande capacità mimetica dell'autore. La stessa pala viene lodata da Dolce anche nella lettera diretta a Gasparo Ballini citata in precedenza,<sup>118</sup> in questo

<sup>116</sup> Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., p. 203.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> Cfr. nota 73, *supra*.

caso per la figura di Santa Caterina, in particolare per la «vaghezza» della sua pelle, bilanciata tra il bianco ed il bruno.<sup>119</sup>

Osservazioni che invece si discostano da questa tipologia di commenti riguardo al colore concernono gli affreschi di Cremona, Milano e Pavia, descritti da Michiel come risplendenti e paragonati a specchi.<sup>120</sup> Questo aggettivo nei riguardi della tecnica dell'affresco è situabile fuori dal canone ordinario, in quanto in area veneziana si tende ad apprezzare maggiormente l'utilizzo dei colori ad olio. Non si tratta di osservazioni vaghe, ma di esplicite segnalazioni riguardo la perfezione di questa tecnica. Come infatti precisa Paolo Pino:

«Io tengo che lo dipignere a oglio sia la più perfetta via e la più vera pratica; la ragion è pronta: che si può più particolarmente contrafar tutte le cose, perch'alcune specie de colori serveno alle diversità de tinte più integramente, onde si vede le cose a oglio molto differenti dall'altre, et oltre a ciò si può replicar le cose più fiute, laonde se li può dar maggior perfezzione e meglio unir una tinta con l'altra. Arte che non se può usar negli altri modi. Il colorire a fresco in muro è più imperfetto per le ragioni dette, e perché ricerca presta risoluzione, ma a me par più dilettevole: questo perché l'è più ispediente, ond'io esprimo con maggior prestezza il mio concetto, et in tal operar l'uomo se rifrancha di disegno, di colorire e di sicurtà di mano, e molto più eterne sono l'opere sue di quelle altrimenti fatte, e noi vediamo antichissime pitture in muro, perché la calce mista con l'arena è materia incorruttibile, e la tela e tavole sono deboli e fragili».<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Dolce, *Lettere*, cit., p. 147.

<sup>120</sup> Milano: «In la corte episcopale le pitture a fresco, che risplendono fin oggidì come specchi, furono de man de maestri vechissimi» (p. 43); Pavia: «Le pitture nel castello a fresco furono de mano del Pisano, tanto lisce e tanto risplendenti, come scrive Cesare Cesariano che oggidì si pol specchiar in esse» (p. 46); in Michiel, *Notizia d'opere di disegno*, cit., pp. 43, 46.

<sup>121</sup> Pino, *Dialogo di pittura*, cit., p. 120.

In poche righe si rende nota, dunque, da un lato questa predilezione e dall'altro l'imperfezione attribuita alla tecnica ad affresco, nonostante quest'ultimo permetta una posterità più longeva. La ragione per cui si affermò la supremazia della pittura ad olio è stata associata all'apprezzamento non tanto per la tecnica in sé, quanto per la possibile resa dei colori tonali.<sup>122</sup> Tale opinione era tuttavia condivisa anche al di fuori dell'area veneziana: Giovan Battista Armenini, nel *De' veri precetti della pittura*, definisce la tecnica ad olio come perfetta, sottolineandone inoltre la semplicità esecutiva.<sup>123</sup> Nell'opera dell'autore romagnolo vengono riprese in effetti diverse linee di pensiero riguardanti i colori descritte in precedenza, presentando opinioni più o meno attinenti alle tendenze veneziane considerate.

Dalle descrizioni prese in esame si evince la centralità del colore tonale, ottenuto tramite la mescolanza. Esso permette al pittore di mettersi alla prova con la grande sfida costituita dall'incarnato, il quale tende ad essere l'aspetto del colorito a cui viene data maggiore enfasi. Al contrario, le altre (scarse) occasioni in cui si riscontra la presenza del colorito nelle parole degli autori, avviene al fine di indicare o distinguere l'una o l'altra figura tramite la menzione dei colori puri, e non compaiono giudizi sull'abilità dell'artista. Questo fatto, assieme alla celebrazione della tecnica ad olio ed alla sua possibilità di unione delle varie tinte, conferma da un lato che il colore richiesto per ottenere la *mimesis* del dato reale fosse quello tonale, ma permette anche di considerare come quello puro assumesse spesso connotato secondario, di mero indicatore di una o

---

<sup>122</sup> Barasch, *Luce e colore*, cit., p. 136.

<sup>123</sup> «(...) il qual è più perfetto e più facile di tutti»; in G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura* a cura di M. Gorreri, Torino, 1988, p. 137.

dell'altra figura e non come metro di giudizio critico. A livello descrittivo si registra pertanto il primato del colore tonale rispetto a quello simbolico dei colori puri.

## 1.6 Oltre Venezia: Giovan Battista Armenini, Giorgio Vasari e Federico Zuccari

Gli scritti veneziani non furono gli unici sull'arte e sul colore ad essere pubblicati nel XVI secolo. Considerare anche tutti quelli pubblicati nel resto della penisola o in altre aree di influenza sarebbe un'impresa troppo vasta; pertanto, si vogliono prendere in esame tre controparti esemplari. In primo luogo, l'imprescindibile confronto vasariano, in secondo luogo gli scritti di Federico Zuccari, ed infine Giovan Battista Armenini, il quale, romagnolo di nascita, frequentò per diversi anni gli ambienti toscano-romani e pubblicò il suo volume nel 1586 a Ravenna. La sua opera *De' veri*

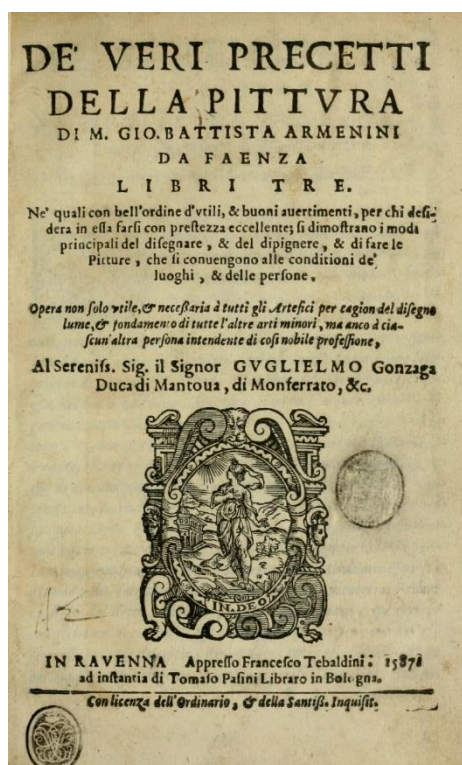


Figura 11\_Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna presso Francesco Tebaldini, 1586, frontespizio.

*precetti della pittura* venne poi pubblicata anche a Venezia nel 1678 presso Francesco Salerni.<sup>124</sup> Il confronto con l'opera di Armenini si rivela interessante in quanto in essa vengono riproposte alcune tematiche care agli autori veneziani o che pubblicarono a Venezia. L'importanza dei colori viene infatti sottolineata anche da Armenini, il quale afferma che:

<sup>124</sup> M. Gorrieri, *De' veri precetti della pittura* in *De' veri precetti della pittura*, cit., p. XXI.



«è un grande impedimento nell'arte il non saper ottimamente usare i colori, senza i quali riescon vani i concetti dell'animo e le già trovate invenzioni e i varii modi e liquori e le diverse strane materie delle quali vengono composti, il numero e le varietà de' quali, quanta sia, può conoscersi manifestamente ne gli effetti prodotti dalla natura, dalla quale, quanto l'arte men si discosta, riesce più perfetta. I quali colori si chiariscono et oscurano con diverse mescolanze e composizioni, onde è necessario aver notizia delle materie, che sono alle volte strane et incognite a molti, e delle nature loro, se siano tali che patiscano di mescolarsi amichevolmente insieme o, se pure come nimiche, non possono in composizione alcune legarsi; e però fa di bisogno di una pratica e di un giudizio grande e molto esperto, né si pensi alcuno di poter essere giammai tenuto buono, quando non posseda questa parte perfettissimamente».<sup>125</sup>

Oltre all'importanza attribuita ai colori, Armenini presenta un passo ulteriore, quello della conoscenza: studiandone la composizione ed esercitandosi è infatti possibile padroneggiarli e rincorrere anche in questo caso la varietà della natura. Viene riproposta la ricerca di *mimesis*, per ottenere la quale il colore risulta ancora una volta la carta vincente. Egli fornisce anche l'esempio di chi non li sa usare:

«molti giovani praticati lungo tempo da me nella città di Roma; i quali, benchè fossero da natura dotati di bello et acutissimo ingegno e nel loro disegno miracolosi, nondimeno quando poi venivano all'atto dell'usar i colori, cosa che prima avean riputata facile e come in potestà loro, non si sentivano, se non che sovente inciampavano e cadevano in molti errori. E riuscendoli quando una cosa e quando

---

<sup>125</sup> *Ivi*, pp. 14-15.

un'altra, né sapendo da sé sbrigarsene, né men curando d'imparare da altri il modo, (...) erano sforzati confessare d'essere come persi, aviluppati e confusi; e da questo ne seguitò poi sempre che furono nelle loro opere timidi e paurosi at alcuni d'essi, (...), si videro a mezzo il corso miseramente arrestati».<sup>126</sup>

Vengono citati quindi certi pittori romani molti abili nel disegno e nell'invenzione, ma che una volta presi in mano i colori, data la loro difficoltà nel maneggiarli correttamente, si rivelano molto timidi e paurosi nelle loro opere. Viene aggiunta pertanto la necessità di studio: mentre nei testi analizzati in precedenza si descrive l'abilità del pittore, in questo caso si rendono espliciti l'esercizio, lo studio e la fatica per raggiungerla. Sebbene non venga presentata come la sfida per antonomasia, viene riservata anche in questo caso un'attenzione al tema dell'incarnato. Come anche Ludovico Dolce scrive nel *Dialogo della pittura*,<sup>127</sup> viene sottolineata infatti l'importanza che la tonalità delle carni può avere nel restituire età e sesso differenti:

«dovendosi aver riguardo alla variazione delle tinte, le quali mutano secondo il genere, l'età e le qualità delle persone che si mutano, in farle che siano proprie e vere, è necessario aggiungervi dentro, le più volte, quando del verde e quando del giallo, e quando dell'uno e dell'altro insieme».<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>127</sup> «È vero che queste tinte si debbono variare, et aver parimente considerazione ai sessi, alle età et alle condizioni. Ai sessi, ché altro colore generalmente conviene alle carni d'una giovane et altro ancora d'un giovane; all'età, ché altro si richiede a un vecchio et altro pure a un giovane; et alle condizioni, ché non ricerca a un contadino quello che appartiene a un gentiluomo»; in Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., p. 183.

<sup>128</sup> Armenini, *De' veri precetti della pittura*, cit., pp. 128-129.

L'autore condivide inoltre l'antipatia per i colori puri, riportando come Pino e Dolce la credenza che essi possano attirare solo persone ignoranti.<sup>129</sup> Paolo Pino in particolare lo definisce un «abbagliar gli ignoranti»:<sup>130</sup> i colori nelle loro scatole non sono sufficienti a garantire la buona riuscita dell'opera e la dimostrazione dell'abilità del pittore. A questa idea Armenini aggiunge tuttavia la consapevolezza di una spiegazione chiara sul loro utilizzo e di molto esercizio per poterli usare adeguatamente.

Il dibattito sull'accostamento dei colori puri non riguardava tuttavia soltanto gli scrittori in area veneziana o altri più sensibili al tema come Armenini, ma anche lo stesso Vasari. Egli, infatti, nelle *Vite* afferma che: «La unione nella pittura è una discordanza di colori diversi accordati insieme, i quali nella diversità di più divise mostrano differentemente distinte l'una da l'altra le parti delle figure, come le carni dai capelli et un panno diverso di colore da l'altro»,<sup>131</sup> poi Vasari prosegue dicendo che quando

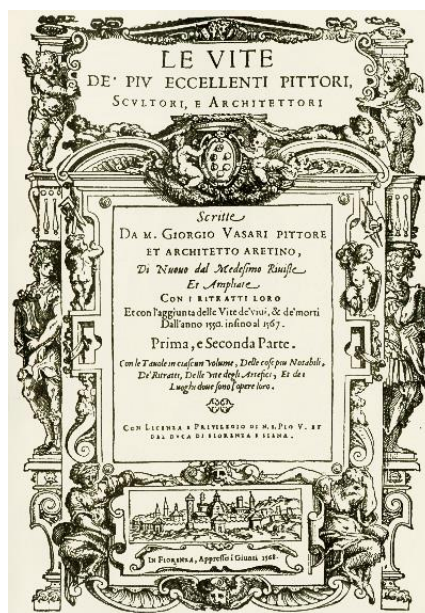


Figura 12\_Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze presso Giunti, 1568, frontespizio.

tuttavia si pongono dei colori molto carichi, senza accordarli, uno di fianco all'altro, ciò che ne rimette è il disegno. Che il disegno sia il perno della pittura (e anche della scultura) del resto Vasari lo enuncia esplicitamente sin dal Proemio dell'edizione giuntina delle *Vite*: «il disegno - che è il fondamento di quelle, anzi l'istessa anima che concèpe e

<sup>129</sup> «(...) perciò che, se ben si può porre come cosa chiara che i colori, che sono parte dell'arte, quando avengano siano belli, riescano di mirabil forza per tirar gli occhi di chi vi mira, nondimeno questa parte, in comparation dell'altre, è sempre stata molto poco apprezzata da' buoni artefici, poiché non deve seguire il giudizio solamente dell'occhio esteriore, il quale può facilmente essere abbagliato dalla vaghezza di quelle varie tinte; e nel vero troppo facil sarebbe, se così fosse, il giudicar l'opere di questa arta, ma ricorrer bisogna all'occhio dell'intelletto, il quale, illuminato dalle debite regole, conosce il vero in tutte le cose»; *Ivi*, p. 36.

<sup>130</sup> Pino, *Dialogo della pittura*, cit., p.118.

<sup>131</sup> Vasari, *Vite*, cit., vol. I, p. 38.

nutrisce in se medesima tutti i parti degli intelletti». <sup>132</sup> Sarebbe scorretto affermare che il disegno sia l'unica componente della pittura secondo Vasari: il colore e l'invenzione non vengono soppiantati, essi tuttavia sono chiaramente relegati ad una posizione secondaria.

Una simile visione viene presentata anche da Federico Zuccari nella *Lettera a principi et signori amatori del disegno, pittura, scultura et architettura con un lamento dela pittura*, in cui il disegno è definito: «padre della pittura, scultura e architettura». <sup>133</sup> La posizione del pittore ed autore, del resto, si rivela pienamente in linea con il suo impegno nella rifondazione dell'Accademia del disegno romana sul modello di quella fiorentina, il cui primo raduno si svolse il 14 novembre 1593. <sup>134</sup> L'Accademia, afferma Zuccari, nasce dalla volontà dei pittori di: «erreggere uno studio, e Academia del Disegno, in aiuto, e indirizzo de' giovani studiosi, che nelle nobilissime professioni del Disegno vogliono studiare Pittura, Scultura e Architettura (...)». <sup>135</sup> Pittura, scultura e architettura sono dunque figlie del disegno, ed esso diventa cardine dell'educazione dei giovani che desiderano avvicinarsi a queste discipline. Quest'intenzione educativa è



Figura 13\_Federico Zuccari, Taddeo Zuccari nel Belvedere in Vaticano che disegna il Laocoonte, 1595ca, Los Angeles, Getty Museum.

*Il disegno fa parte della serie dei venti episodi disegnati dall'artista sulla vita del fratello Taddeo, anch'egli pittore. Nella formazione dell'artista svolge un ruolo fondamentale la copia dei grandi capolavori della capitale, ed in particolare delle opere degli antichi.*

---

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>133</sup> F. Zuccari, *Lettera a principi et signori amatori del disegno, pittura, scultura et architettura con un lamento dela pittura*, Mantova, Francesco Osanna, 1605, in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. Heikamp, Firenze, 1961, p. 109.

<sup>134</sup> F. Zuccari, *Origine e progresso dell'accademia del disegno di Roma*, Pavia, 1604, in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, cit., p. 14.

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 13.

accompagnata tuttavia anche dalla rilevazione di una mancanza nel mondo dell'arte. Si intende avvicinare i giovani all'arte del disegno, ed al tempo stesso si rende evidente una critica riguardo una percepita mancanza del disegno nell'arte contemporanea all'autore, con una specifica veneziana. Ciò viene espresso in particolare nel *Lamento della Pittura*, dove Zuccari (che parla in prima persona come Pittura) afferma che:

«M'ha posto il Mondo quasi in abbandono,/ Come ch'io fossi di nissun momento,/ E pur del Ciel son gratioso dono./ Ohime che pena, e che dolor io sento,/ Vedermi priva d'ogni mia bellezza,/ priva di luce, priva d'ornamento./ Presso quest'acque un tempo in grande altezza/ Vissi ben io, fra mille, e mille honori: Ma l'ignoranza altrui hor mi disprezza./ (...) Arte sen'arte, Ingegno senz'ingegno/ Pasce l'occhio, e contenta l'ignoranza/ Di bei colori, senz'alcun disegno».<sup>136</sup>

Nel riferirsi alle acque, Zuccari evoca la città di Venezia: un tempo la Pittura era onorata, ma ora viene disprezzata a causa dell'ignoranza dilagante. L'autore, attivo in tutta la penisola italiana, fu presente anche nel panorama veneziano nella metà del XVI secolo, e scrive dunque questo lamento dopo aver vissuto il panorama artistico lagunare.<sup>137</sup> Il termine ignoranza compare alla fine del brano citato, quando la pittura viene definita contenta, priva di disegno, ma ornata con bei colori. L'associazione tra colori e ignoranza si ricollega al filone di pensiero evidenziato in precedenza, stabilendo una chiara gerarchia di valori tra le diverse parti della pittura, che vede il disegno come pietra d'angolo. Ciò non deve tuttavia indurre a ritenere che Zuccari avesse una visione

---

<sup>136</sup> Zuccari, *Lettera a principi et signori amatori del disegno, pittura, scultura et architettura con un lamento dela pittura*, cit., p. 120.

<sup>137</sup> M. Spagnolo, *Federico Zuccari*, in *Dizionario bibliografico degli italiani*, Vol. 100 (2020), ([https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-zuccari\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-zuccari_%28Dizionario-Biografico%29/))

totalmente negativa del colorito: esso permette infatti alla Pittura una più vicina imitazione della natura rispetto alla Scultura.<sup>138</sup> La Pittura quindi:

«và imitando, e ritrando la Natura, e quanto dall'artificio humano è fabricato in forma, specie, e accidente con la forza de suoi colori, et tal'hora sì vivamente, e eccellentemente con la forza de suoi chiari, e scuri, facendo apparir di rilievo tutto quello, ch'ella figura in piano, e con tanta ammiratione, che ne restano ingannati gli occhi humani».<sup>139</sup>

La pittura, il cui principio fondativo viene identificato col disegno, imita e ritrae la natura, restituita tuttavia grazie anche alla forza dei colori, i quali permettono l'illusione di rilievo in una superficie bidimensionale, tale da poter ingannare gli occhi degli uomini. È quindi semplicistico e scorretto interpretare la visione dello Zuccari come una condanna al colore a vantaggio dell'innalzamento del disegno. Sebbene venga condivisa una visione critica sul colore puro, senza elemento fondativo del disegno, esso permette l'avvicinamento al dato naturale.

Rispetto all'apprezzamento delle tecniche artistiche, Vasari della pittura ad olio ritiene che:

---

<sup>138</sup> «Vi è un'altra differenza fra di loro, che la Scultura imita la Natura co'l levare il marmo superfluo, ò altra materia in che scolpisca: e la Pittura co'l giungere colori sopra colori mostra la sua maestevole gratia, e bellezza, e in questo si scopre che la Pittura va più imitando la Natura all'opra sua, che la Scultura»; in F. Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori, et architetti*; Torino, Agostino Disserolio, 1607 in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, cit., p. 255.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 244.

«Fu una bellissima invenzione et una gran commodità all'arte della pittura il trovare il colorito a olio (...). Questa maniera di colorire accende più i colori né altro bisogna che diligenza et amore, perché l'olio in sé si reca il colorito più morbido, più dolce e dilicato e di unione e sfumata maniera più facile che li altri, e mentre che fresco si lavora, i colori si mescolano e si uniscono l'uno con l'altro più facilmente; et insomma li artefici danno in questo modo bellissima grazia e vivacità e gagliardezza alle figure loro, talmente che spesso ci fanno parere di rilievo le loro figure e che ell'eschino della tavola, e massimamente quando elle sono continovate di buono disegno con invenzione e bella maniera ».<sup>140</sup>

Tuttavia, è un'altra la tecnica che riceve la piena celebrazione dell'autore:

«Di tutti gl'altri modi che i pittori faccino, il dipignere in muro è più maestrevole e bello, perché consiste nel fare in un giorno solo quello che nelli altri modi si può in molti ritoccare sopra il lavorato».<sup>141</sup>

La ragione principale consiste nel fatto che la pittura ad affresco obbliga il pittore a realizzare in un giorno di lavoro ciò che altre tecniche (pittura ad olio compresa) permettono di ritoccare a posteriori anche nei giorni successivi. La perifrasi stessa usata per descrivere l'affresco è rivelatoria dell'aspetto privilegiato dall'autore sopra ogni altro: il disegno. Non manca anche in questo caso l'osservazione, che si tratti di tecnica ad olio, tempera o affresco, riguardante l'unità cromatica nel complesso, armoniosa e piacevole

---

<sup>140</sup> Vasari, *Vite*, cit., vol. I, pp. 40-41.

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 39.

alla vista.<sup>142</sup> L'osservazione vasariana che più ha influito lo sguardo esterno nei confronti della pittura veneziana, riguarda la presunta assenza di disegno nella tecnica di pittori come Giorgione, Tiziano, Palma o Pordenone. Le *macchie* di colore non disciplinate dal disegno non permettono, secondo Vasari, ai pittori di raggiungere l'abilità e perfezione dei pittori di altre scuole della penisola italiana.<sup>143</sup> L'eco delle *Vite* e i semi di questa idea segnarono profondamente la presunta spaccatura tra scuola tosco-romana e veneziana.

È stato dimostrato come invece anche il disegno occupasse un ruolo di primo piano nella tecnica pittorica veneziana,<sup>144</sup> ma oltre a questa evidenza pratica è stato riscontrato nel corso di questo capitolo come anche negli scritti teorici il disegno fosse presente, assieme al colorito e all'invenzione. La diversa sensibilità al colore in area veneziana diviene quindi, secondo Vasari, totalizzante, tuttavia ciò che registra l'autore dimostra come in effetti ci fosse nella pittura lagunare un interesse peculiare nei confronti del colore, probabilmente maggiore rispetto ad altre scuole pittoriche della penisola.

---

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>143</sup> Nella vita di Tiziano dell'edizione Giuntina, Vasari racconta anche la breve vita di Giorgione. Nel descrivere le sue opere, Vasari si rammarica proprio della mancanza di disegno, sostenendo come non fosse parte della tecnica del pittore né quello sottostante, né effettuare studi preparatori. Sottolinea quindi l'importanza del disegno, ampliando successivamente la critica ai pittori veneziani in genere: «nella maniera che fecero molti anni i pittori viniziani, Giorgione, il Palma, il Pordenone et altri che non videro Roma né altre opere di tutta perfezione»; in *Ivi*, II, p. 805.

<sup>144</sup> Hochmann, *Colorito*, cit., p. 11.



## 2 Il significato de' colori: il potere dell'immagine simbolica

Alcuni trattati editi a Venezia nella prima metà del Cinquecento (ad esclusione del *Dialogo dei colori* di Ludovico Dolce, pubblicato dopo la metà del secolo, nel 1565) si occupano in maniera specifica del significato convenzionale dei colori. Questo argomento rischia, agli occhi contemporanei, di esser considerato come mera superstizione.<sup>145</sup> Ancora una volta, tuttavia, viene richiesta una sospensione del giudizio per un approccio più autentico. Una breve storia raccontata nel trattato medievale tradotto da Sicillo Araldo, edito a Venezia nel 1565, sottolinea l'importanza attribuita allo sguardo e alle proprietà dei colori. Nel capitolo dedicato alle virtù di questi ultimi viene infatti riportata una leggenda che in un certo senso riprende la vicenda narrata nelle *Etiopiche* di Eliodoro di Emesa. Si dice infatti che:

«La virtù de i colori è efficacissima, leggendose, che una donna trovandose col marito nel fatto da concepire stava fissamente mirando nella testa d'un moro che faceva il cimiero dell'arme del marito, rimase gravida, e quando fu tempo di partorire, si scoprì il parto tutto nero, è molto simile a quella testa; la onde essendo il marito di molto mal animo per i sospetto della moglie, andò tanto ricercando che trovò ch'ella non per altro haveva partorito quel fanciullo nero, che per havere troppo pensato nel moro, nel tempo del concepire, che faceva il cimiero dell'arme sue».<sup>146</sup>

Durante il concepimento, dunque, la moglie posò il suo sguardo sul cimiero del marito, ossia su una figura che ornava l'elmo dei cavalieri. Dalla storia comprendiamo che il

---

<sup>145</sup> Anche Quondam mette in guardia il lettore dal considerarle sciocchezze; in Quondam, *Tutti i colori del nero*, cit., pp. 99-100.

<sup>146</sup> Araldo, *Trattato dei colori nelle arme, nelle livree, et nelle divise*, cit., p. 17.

cimiero del marito, in questo caso, era la testa di una persona dalla pelle scura. L'aver quindi osservato e pensato intensamente a questa figura indusse la donna a partorire un figlio anch'egli dalla pelle scura, nonostante né lei né il marito possedessero tale caratteristica. Nel caso delle *Etiopiche* accade invece l'opposto: la regina etiope Persina, nell'atto di congiungersi col marito Idaspe, guarda un dipinto di Andromeda nuda, provocando la nascita di una bambina dalla pelle bianca, se non per una piccola macchia color ebano. La nascita di una bambina con la pelle differente rispetto ai due genitori induce la madre ad abbandonare la piccola, la quale viene portata e cresciuta a Delfi come sacerdotessa di Artemide col nome di Cariclea. Diverse peripezie porteranno la giovane a rincontrare i genitori e ad essere riconosciuta in virtù di quella macchia color ebano che la contraddistingue.<sup>147</sup> È interessante considerare che le *Etiopiche* erano state tradotte in francese nel 1547 da Jacques Amyot;<sup>148</sup> quindi, sebbene non si conosca l'autore del trattato originale in francese e quindi di un possibile contatto con questa storia, è plausibile che Sicillo Araldo, il quale tradusse il trattatello in questione proprio dal francese, avesse avuto la possibilità di leggere anche questa storia. Al di là della possibilità che Sicillo Araldo le conoscesse entrambe, è fondamentale considerare ciò che hanno in comune: in ambedue i casi viene attribuito un forte potere all'immagine ed allo sguardo nel momento della formazione del feto. Si potrebbe aggiungere che, al di là dello specifico attimo del concepimento, queste storie parlino di uno speciale potere attribuito alle immagini ed ai colori, una credenza che sembra andare al di là della semplice superstizione e che è possibile riscontrare fin dall'epoca preistorica. È nota, infatti, la consuetudine di ornare i muri delle caverne con disegni colorati, la quale costituisce la

---

<sup>147</sup> V. I. Stoichita, *L'immagine dell'altro. Neri, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'Età moderna*, Firenze, 2019, p. 57; Eliodoro, *Romanzo d'Etiofia*, a cura di A. F. Formiggini, Vienna, 1922.

<sup>148</sup> *Ibidem*; J. Amyot, *L'histoire Aethiopique de Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes, Thenalieu e Chariclea Aethiopienne, nouvellement traduite de Grec en François*, Parigi presso Estienne Groulleau, 1547.

prima testimonianza del potere attribuito al colore.<sup>149</sup> Si potrebbe tuttavia ribattere che un trattato medievale ed un'opera composta nel III secolo d.C. siano cronologicamente distanti dal Cinquecento veneziano e la sua sensibilità. Il potere attribuito allo sguardo si evince tuttavia anche dalle parole di Dolce, il quale nel *Dialogo della pittura* scrive:

«Onde abbiamo nel Petrarca questo verso: E spesso ne la fronte il cor si legge. Ma gli occhi sono principalmente le fenestre dell'animo et in questi può il pittore isprimere acconciamente ogni passione: come l'allegrezze, il dolore, l'ire, le teme, le speranze et i disideri».<sup>150</sup>

In questo caso, il potere dello sguardo è rivelatorio dei moti interiori del soggetto. Gli occhi vengono descritti come finestre dell'animo umano, canale privilegiato per accedere alle passioni della persona. La dimensione emotiva viene posta al centro anche nella parte immediatamente precedente del dialogo, nella quale Dolce, attraverso la voce di Aretino, afferma che anche la pittura può esprimere concetti astratti come: «i pensieri e gli affetti dell'animo».<sup>151</sup> Lo sguardo conserva dunque un certo potere anche nella trattatistica cinquecentesca, in questo caso rivelatorio dei moti interni. Da tale concezione non è esente neppure il colorito. Riporta infatti Dolce:

«Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la natura dipinge (che così si può dire) diversamente le cose animate et inanimate: animate, come sono gli uomini e gli

---

<sup>149</sup> C. Pagani, *Le variazioni antropologico-culturali dei significati simbolici dei colori*, in «Letimotiv», 1, 2001, p. 176.

<sup>150</sup> Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., p. 153.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 154.

animali bruti; inanimate, come i sassi, l'erbe, le piante e cose tali, benché queste ancora siano nella spezie loro animate, essendo elleno partecipi di quell'anima che è detta vegetativa, la quale le perpetua e mantiene. Ma ragionerò da pittore e non da filosofo».<sup>152</sup>

Il colore, afferma Dolce, distingue le cose animate ed inanimate: riconosce tuttavia l'appartenenza del secondo tipo ad un'anima naturale. Erbe, piante e sassi fanno dunque parte di una categoria che definisce vegetativa. Il colore viene di conseguenza riconosciuto come strumento per questa vivificazione.<sup>153</sup> Nelle parole dell'autore veneziano è quindi possibile riscontrare una certa sensibilità da un lato al valore espressivo dello sguardo, dall'altro ad una concezione di potere vivificante del colore. Si può dunque concludere che tali affermazioni, all'interno di un trattato che non si occupa specificatamente di simbolismo cromatico, rendono evidente l'importanza di aggiungere anche questo tassello all'indagine sui colori nella trattatistica veneziana del Cinquecento. Esso inoltre è un argomento dalle ampie implicazioni, in quanto un simbolo apre ad aspetti e idee che superano la sfera razionale. Come afferma Jung, «un'immagine è simbolica quando implica qualcosa che sta al di là del suo significato ovvio e immediato»,<sup>154</sup> affermando inoltre che il simbolo contraddistingue sin dall'antichità gli aspetti fondamentali dell'umanità. Esso costituisce sicuramente un ulteriore motivo per riservare attenzione a questo lato dei trattati sul colore.

I significati descritti nei trattati non presentano solo l'elemento cromatico a sé stante, ma spesso vengono legati a pratiche quotidiane che connotano le relazioni

---

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>153</sup> Santinon, *La natura del colore*, cit., p. 80.

<sup>154</sup> C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano 1990, p. 20.

interpersonali nella società: i doni e l'abbigliamento.<sup>155</sup> Per quanto riguarda i primi, vengono citati sia da Fulvio Pellegrino Morato, il quale dedica una parte del suo libro esclusivamente al significato «de' mazzolli d'herbe e altre molte cose»,<sup>156</sup> che nel *Dialogo dei colori* di Dolce. In entrambi i casi, i significati di questi doni vengono espressi subito dopo aver trattato in maniera più specifica i diversi significati dei colori. Mentre nel caso di Morato questa sezione del trattato assume le sembianze di un elenco in ordine alfabetico, con a fianco riportato il significato di tale dono, Dolce mantiene la forma dialogica tra Mario e Cornelio. Confrontando le due opere è possibile riscontrare tuttavia come, nonostante l'impostazione letteraria più sciolta rispetto all'elenco di Morato, anche l'opera di Dolce mantenga una certa forma enciclopedica, e come inoltre riporti nella prima parte alcuni dei donativi descritti dal Morato, ripresi sempre in ordine alfabetico. La prima sezione presenta dunque un'evidente derivazione dal precedente trattato dell'autore mantovano,<sup>157</sup> nominando doni appartenenti al regno vegetale (ad esempio: basilico, castagna, cipolla, fico, finocchio, oliva),<sup>158</sup> animale (ad esempio: ape, aquila, fagiano, leone, mulo),<sup>159</sup> oggetti della vita quotidiana, preziosi (come: perla, corallo, gioia)<sup>160</sup> e non (ad esempio: chiodo, fuso, libro)<sup>161</sup> e gli alimenti (come: carote, ostriche).<sup>162</sup> Successivamente l'ampiezza di tale enciclopedia viene ulteriormente allargata rispetto alla precedente versione del Morato, attingendo a diverse aree tematiche. Sebbene non ci sia l'occasione in questa sede per ragionare approfonditamente su queste centinaia di significati, è possibile porre l'accento su alcuni aspetti che emergono da questa miscellanea. Vi sono infatti, oltre a quanto elencato in precedenza,

---

<sup>155</sup> Quondam, *Tutti i colori del nero*, cit., pp. 94-95.

<sup>156</sup> Morato, *Del significato de' colori*, cit., cap. «Il significato de' mazzolli» (senza numero di pagina).

<sup>157</sup> Dal «brusco degli arangi» alle «porcellane», tutte le voci riportate da Dolce trovano riscontro, nello stesso ordine, nell'opera di Fulvio Pellegrino Morato; in Dolce, *Dialogo dei colori*, cit., pp. 65-82.

<sup>158</sup> *Ivi*, pp. 66 (basilico), 68 (castagna e cipolla), 71 (fico e finocchio), 77 (oliva).

<sup>159</sup> *Ivi*, pp. 65-66 (ape e aquila), 70-71 (fagiano), 88 (leone), 85 (mulo).

<sup>160</sup> *Ivi*, pp. 80 (perla), 69 (corallo), 73 (gioia).

<sup>161</sup> *Ivi*, pp. 68 (chiodo), 72 (fuso), 75 (libro).

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 67.

doni appartenenti a diverse arti come musica, letteratura e pittura, le quali forniscono l'occasione per riflettere sulle loro eccellenze:

«MAR. De Pittori?

COR. Ti potrei dir di molti: ma ti dirò de i piu eccellenti. Questi sono, Michel'Agnolo, Rafaello d'Urbino, Titiano, Giorgio da Castelfranco, Antonio da Correggio, il Parmegianino, il Pordonone, e simili. Tornando alla Musica, ella è tale». <sup>163</sup>

Si rievoca in principio l'epoca classica per riscoprire l'eccellenza della musica. La successiva riflessione sulle migliori nazioni nel campo musicale apre il confronto su altre arti, in quanto Cornelio afferma che gli italiani furono superiori anche nelle armi, letteratura, pittura e scultura, e presenta i principali nomi, secondo la sua opinione, della scena artistica della penisola italiana. Vengono quindi citati Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Giorgione, Antonio da Correggio, il Parmigianino e il Pordenone. <sup>164</sup> Da un lato, l'enunciare queste eccellenze nel merito di una riflessione più ampia sulle diverse arti pone la pittura sullo stesso piano di musica e letteratura, conferendole lo *status* di arte liberale. D'altro canto, è inoltre interessante considerare come Dolce abbia scelto dei nomi rappresentativi non di una sola area geografica, ma appartenenti sia alla scena veneziana come Tiziano, Giorgione o Pordenone, che ad altre aree della penisola con

---

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>164</sup> Tiziano, Antonio da Correggio e Raffaello vengono inoltre citati nel commento di tre soggetti delle loro opere con annesso significato. Nel caso di Tiziano si parla del significato dei satiri: « La qual cosa ha espresso mirabilmente Titiano in un suo paese: nel quale v'è una Ninfa, che si siede, insidiata da due Satiri; nè in quel paese vi si vede altro che Satiri, mostrando di averlo fatto per il paese della lascivia: e forse imitando a un cotal modo o piu tosto alludendo alla pittura che describe il Sannazaro nella sua *Arcadia*» in *ivi*, p. 91-92; di Antonio da Correggio si cita invece un Apollo che scortica Marsia: « come questi giorni adietro vedemmo questa favola espressa notabilmente in una pittura di Antonio da Correggio» in *ibidem*, mentre di Raffaello si presenta una figura che rappresenta la fede: «MAR. Perché volendo Raffaello d'Urbino rappresentarla (la fede) dipinse una bellissima giovane che con le mani si apriva il petto dimostrando che dentro il cuore? COR. Perché è malagevol cosa a giudicar che alcun sia fedele se non si vede il cuore, cioè se gli atti esteriori non sono dimostrati dal cuore» in *ivi*, p. 107.

Michelangelo, Raffaello, Antonio da Correggio e il Parmigianino. Un'altra segnalazione riguarda due oggetti, i quali attirano l'attenzione per la loro vicinanza strategica: l'ancora e il delfino. Cornelio descrive infatti il significato del delfino: «(...) è pesce velocissimo. Onde dinoterebbe la prestezza», e Mario prosegue con la seguente domanda:

«MAR. Chi mandasse un'Ancora?

COR. La fermezza. Onde levò Tiberio quella bella impresa dell'Ancora col delfino avoltovi a torno, con un motto, FESTINA, LENTE. La quale impresa diede il Bembo, che solo una medaglia di lei n'haveva, a M. Aldo Romano: il quale la levò per insegna, e la usò poi sempre ne i suoi libri». <sup>165</sup>

La vicinanza di questi due significati non è dunque casuale: essa riprende infatti la celebre impresa dell'editore Aldo Manuzio, attivo a Venezia tra XV e inizio XVI secolo. Essa consisteva nell'ancora col delfino, adottata, ci informa Dolce, da Tiberio, con il motto «festina lente», ossia «affrettati lentamente», un invito ad agire con prontezza e cautela al tempo stesso. Dolce ci informa che questa impresa venne consigliata a Manuzio da Bembo, e l'editore decise di usarla, ponendola nei libri stampati presso la sua tipografia. Questi due esempi dimostrano come un'apparentemente sterile lista di significati stereotipati possa invece rivelare delle riflessioni più articolate: nel primo caso lo status della pittura viene ribadito come arte liberale e si enunciano i principali nomi del panorama artistico secondo Cornelio-Dolce, e nel secondo caso come riferimento colto in cui si indaga un personaggio chiave della tipografia e cultura veneziana del Quattro-Cinquecento. <sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> *Ivi*, pp. 96-97.

<sup>166</sup> Si tratterà in seguito altresì della natura colta e multiforme di questi trattati, in cui luoghi comuni e citazioni classiche vengono poste l'una accanto all'altra. Cfr. par. 2.5, *infra*.

## 2.1 L'ambivalenza del Nero: colore dei togati e della melancolia. Significati tra abbigliamento e medicina rinascimentale

Nei trattati citati dunque i diversi significati dei colori vengono posti in relazione con quelli di molteplici donativi di varia provenienza. Un altro ambito che rientra nella trattazione di pratiche quotidiane di tipo interpersonale correlato ai colori è la descrizione di questi ultimi nell'abbigliamento. Mentre il carattere relazionale dei doni si evidenzia nel collegamento che intercorre tra donatore e ricevente,<sup>167</sup> quello dell'abbigliamento potrebbe invece risultare meno diretto. Nella società veneziana, tuttavia, il colore ed il tipo di stoffa impiegata per gli abiti denotavano l'appartenenza ad una classe sociale o una specifica carica istituzionale, influenzando dunque i rapporti interpersonali. È possibile rendersi conto delle regole vigenti in città sul costume considerando il trattato di Cesare Vecellio, edito nel 1590: *De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo*.<sup>168</sup> In questo volume, Vecellio descrive, avvalendosi di illustrazioni, i costumi nelle società antiche e contemporanee conosciute. Nella trattazione trovano ampio spazio gli abiti veneziani ed è possibile rendersi conto del ruolo giocato dai colori nella diversificazione di cariche istituzionali e classi sociali. Due colori in particolare vengono menzionati più volte a questo scopo: il nero ed il rosso nelle sue diverse tonalità, a seconda del materiale da cui deriva il pigmento, come il pavonazzo usato dai «Cavallieri, procuratori, e quegli che sono stati Savi grandi, e Consiglieri»,<sup>169</sup> o il cremesino usato dal

---

<sup>167</sup> Su questa relazione ed il suo portato sociale, si veda: M. Mauss, *Saggio sul dono, Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino, 2002.

<sup>168</sup> C. Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia presso Damiano Zenaro, 1590.

<sup>169</sup> *Ivi*, p. 104.



generale in tempo di guerra<sup>170</sup>. Oltre alla ricorrenza di queste due tinte, Vecellio riporta tra le righe una tendenza conservatrice nel costume maschile:

«Et veramente che questa schiettezza d’Habito si vede più ne gli huomini, che nelle donne, le quali sono sempre da una certa lor vaghezza naturale tirate a nuove fogge».<sup>171</sup>

La moda maschile appare quindi maggiormente conservatrice rispetto a quella femminile.<sup>172</sup> Al di là della considerazione di genere, questa affermazione conferma la tendenza all’attaccamento alle tradizioni, almeno per quanto riguarda l’abbigliamento maschile. L’autore sta descrivendo in questo caso l’«habito ordinario et comune a tutta la nobiltà Venetiana»,<sup>173</sup> il quale deriverebbe dalla toga romana:

«L’Habito presente è quello che s’usa la state, e è durato sempre in uno stesso modo cioè longo, e di color nero di panno, ò di rascia foderata d’ormesino. (...) Et questo è l’Habito usato non solamente dalla nobiltà, ma da’ Cittadini, e da chiunque si compiace di portarlo, come fanno quasi tutti i Medici, gli Avvocati, e Mercanti, i quali tutti se ne vestono volentieri, poiche essendo Habito proprio della nobiltà, porta seco ne gli altri anchora gran riputatione».<sup>174</sup>

---

<sup>170</sup> Vecellio si basa su un ritratto di un Generale veneziano nell’ultima guerra contro «Selino gran Turco», il quale «era vestito tutto di velluto cremesino, in testa haveva la berretta Ducale, e indosso il manto d’oro», in *ivi*, p. 104.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>172</sup> Sebbene in questo passo Vecellio stia parlando di fogge e non di vestiario nello specifico, è possibile riscontrare nuovamente questa opinione approfondita nell’ambito dell’abbigliamento nel commento specifico agli abiti usati dalle donne nel Cinquecento. Dopo aver infatti introdotto al cambio di costumi relativo alle acconciature, l’instabilità relativa all’abito viene confermata alla fine del passo, quando egli afferma: «se bene perduta questa usanza, hoggi s’è introdotto costume diverso»; in *ivi*, p. 100.

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>174</sup> *Ibidem*.



Figura 14\_Cesare Vecellio, Habito ordinario, in *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia presso Damiano Zenaro, 1590.

Il nero viene dunque presentato come colore d'elezione della nobiltà, portato sia nel tessuto semplice (il panno), che in quello di lana (rascia) foderato di seta (ormesino), sotto forma di una lunga toga. Essa, tuttavia, viene portata anche dal resto della cittadinanza, in particolare Vecellio cita mestieri facoltosi come medici, avvocati e mercanti, proprio in virtù della sua associazione con la nobiltà. È possibile confrontare l'abito della nobiltà

con quello del «gentilhuomo» illustrato da un altro trattato sugli abiti veneziani del tempo, opera dell'incisore Giacomo Franco (1550-1620) intitolata *Habiti d'huomini et donne venetiane, con la processione della Serma Signoria. Et altri particolari cioè trionfi, feste et cerimonie publiche della città di Venetia*.<sup>175</sup>

In due delle quattro incisioni della pagina presa in esame, in particolare quelle poste in alto, è infatti possibile ammirare entrambe le varianti, sia invernale che estiva, dello stesso abito descritto da Cesare Vecellio.<sup>176</sup> Considerando



Figura 15\_Giacomo Franco, *Habito di gentilhuomo d'estate e d'inverno*, in *Habiti d'huomini et donne venetiane*, Venezia presso Frezaria al Sol, 1610.

invece l'abbigliamento femminile

contemporaneo (anche in questo caso della nobiltà), è possibile riscontrare come, pur tenendo conto di quell'instabilità nella moda nobiliare femminile commentata dal Ripa, esista un *fil rouge* che collega i diversi momenti ed occasioni della vita della donna in cui il nero giocava un ruolo preponderante. I diversi stadi nella vita femminile erano scanditi

<sup>175</sup> G. Franco, *Habiti d'huomini et donne venetiane, con la processione della Serma Signoria. Et altri particolari cioè trionfi, feste et cerimonie publiche della città di Venetia*, Venezia presso Frezaria al Sol, 1610.

<sup>176</sup> G. Franco, *Habiti d'huomini et donne venetiane*, Venezia presso Frezaria al Sol, 1614, (senza numero di pagina).

dal rapporto con gli uomini: prima come figlia, successivamente come moglie e madre, infine vedova.<sup>177</sup> A questi diversi stadi corrispondevano delle consuetudini specifiche riguardo alla moda. La donzella nobile era «custodita nella casa paterna»,<sup>178</sup> come testimonia Vecellio e conferma Francesco Sansovino nella sua opera *Venetia città nobilissima et singolare*,<sup>179</sup> ella inoltre non indossava ornamenti ed in testa portava un velo bianco. Sebbene avesse la facoltà di indossare abiti colorati, le sopravvesti (la parte quindi più esteriore) erano «di color rovano o nere, di lana leggera».<sup>180</sup> L'austerità nel costume precedente allo scambio delle fedi si confermava con l'utilizzo della *cappa*, un finissimo drappo di seta nera che celava il viso, lasciando scoperto il petto.<sup>181</sup> L'utilizzo del nero nell'abbigliamento femminile non è previsto per il momento del matrimonio, quando si privilegia il bianco, e si sciolgono i capelli della sposa, non più costretti sotto veli o fazzoletti.<sup>182</sup> Ad una fase di estrema riservatezza e austerità nel costume, segnato da alcuni elementi chiave di colore nero, segue quindi col matrimonio un momento di esposizione sociale che interessa anche il corpo e la moda. Il nero ritorna nell'abbigliamento della sposa durante al Quaresima, quando le donne «portano la veste nera»,<sup>183</sup> ed infine durante la condizione di vedovanza, quando al vestito nero «tanto in casa, quanto fuori»,<sup>184</sup> si accorderanno nuovamente i capelli celati dalla *cappa*. Sebbene sia stato riscontrato come la moda femminile fosse più mutevole rispetto ai costumi maschili, è possibile evidenziare come nei momenti al di fuori della parentesi

---

<sup>177</sup> Per approfondire cfr. A. Bellavitis, *Vite di donne nella Venezia del Cinquecento*, in *Tiziano e l'immagine della donna nel Cinquecento veneziano*, catalogo della mostra (Milano, 23 febbraio- 5 giugno 2022) a cura di S. Ferino-Pagden, F. Del Torre Scheuch e W. Deiters, Milano, Skira, 2021, pp. 61-73.

<sup>178</sup> Vecellio, *De gli habiti antichi*, cit., p. 124.

<sup>179</sup> «Percioche essendo donzelle non si lasciano punto vedere a gli strani. Et questo si osserva con tanta strettezza, che chi si marita, prende per moglie la donna senza vederla inanzi, ò saperne altro, se non quanto intende per terza persona»; in F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, a cura di G. Martinoni e L. Moretti, Venezia, Filippi, 1998, p. 400.

<sup>180</sup> Vecellio, *De gli habiti antichi*, cit., p. 124.

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 134.

matrimoniale, quando alla donna era richiesto cioè un atteggiamento dimesso e pudico, il colore nero accomuni l'abbigliamento delle donne veneziane. Se quindi indossato dall'uomo esso denotava stabilità, nel caso delle donne questo colore svolgeva un ruolo chiave nei momenti vissuti senza marito, durante i quali le doti maggiormente apprezzate erano l'umiltà e la modestia.

Questo rimando all'abbigliamento viene presentato anche da Ludovico Dolce nel suo *Dialogo dei colori*, in contrasto con un altro significato di stampo medico-astrologico associato allo stesso colore:

«COR. Seguita il nero. Questo secondo il mio parere dinota pazzia: così conferma Cicerone nel secondo delle leggi del culto divino: ove ei mostra, che per antico comandamento il colore nero doveva esser del tutto rimosso; essendo la legge antica, che ogni tintura si levasse, fuor che dalle insegne di guerra.

MAR. Guarda come tu favelli: perciocché havrai d'intorno una moltitudine di togati: cioè Avocati, Procuratori, notai, sollecitatori, Medici, Filosofi, frati, e così fatti huomini, anzi di ogni conditione di persone: che vestono di nero: il qual colore oltre che ha non so che di virile e di temperato, dimostra parimente fermezza: perché questo colore non si può volgere in altro».<sup>185</sup>

Da un lato il nero viene denotato come colore della pazzia da Cornelio, d'altra parte colore d'elezione dei *togati*, come riporta invece Mario, quindi di personaggi rispettabili, come

---

<sup>185</sup> Dolce, *Dialogo dei colori*, cit., pp. 40-41.

conferma il volume del Vecellio. Questa dicotomia viene riportata anche nel trattato tradotto da Sicillo Araldo, dove in poche righe si passa da una all'altra tradizione:

«nondimeno è di notevole dignità, e per questa cagione se ne vestono le persone degne, e gravi; è il nero il piu vile colore de tutti gli atri, e è ancora il piu trattabile a i pennelli, e nelle triture di panni di seta, e di lana, facendosi gli altri al fuoco nelle caldaie, e nelle fornaci. I panni di lana neri, che sono finissimi, sono di piu valore, che non è lo scarlato».<sup>186</sup>

Viene dunque riportata la sua accezione come colore delle persone degne, sottolineandone la ricchezza rispetto ai panni tinti di scarlato, ne viene lodato l'utilizzo nella pittura, ma allo stesso tempo esso viene definito il più vile di tutti gli altri. Sul nero grava inoltre un'ulteriore associazione pertinente all'ambito medico-astrologico, presentata poche pagine dopo: il legame con il temperamento malinconico ed il pianeta Saturno.<sup>187</sup> Questa interpretazione segna invece negativamente la tradizione associata a questa tinta, e fa riferimento alla disciplina della medicina ed astrologia rinascimentale. Nel corso del Rinascimento si consolidò infatti la teoria dei quattro umori in ambito medico-astrologico. Secondo questa visione del corpo umano, la sovrabbondanza o deficienza di uno dei quattro fluidi corporei (sangue, bile nera, bile gialla e flemma) provoca delle ricadute sul suo temperamento e sulla sua salute.<sup>188</sup> Le persone

---

<sup>186</sup> Araldo, *Trattato de i colori nelle arme, nelle livree, et nelle divise*, cit., p. 10.

<sup>187</sup> *Ivi*, pp. 12-13.

<sup>188</sup> La menzione dei quattro umori viene fatta risalire al corpus ippocratico, una serie di scritti attribuiti a Ippocrate (nato nel 460 a.C. a Cos) che in realtà si formò probabilmente ad Alessandria nel III sec a.C. raccogliendo opere di più autori. Questo corpus di scritti venne raggruppato e pubblicato a Venezia presso Aldo Manuzio nel 1526. Si deve tuttavia a Galeno (nato a Pergamo nel 129 d.C.) una sistematizzazione della teoria, la quale rappresentò la base per la tradizione medievale. Un'importante riorganizzazione delle teorie di Ippocrate, Galeno e Aristotele avvenne ad opera di Avicenna, filosofo e medico musulmano vissuto a cavallo dell'anno Mille. I testi classici, dunque, arricchiti dalle stratificazioni aggiunte nel corso

melanconiche, secondo la medicina, sono quindi caratterizzate da una propensione alla sovrabbondanza di bile nera e ad un legame col pianeta Saturno, probabile motivo per cui questo colore venne associato a questo specifico temperamento. La tradizione accostò alla melancolia un connotato negativo, trasmettendo l'idea di una pazzia amorosa. Sebbene questa branca del sapere sembri segnare il destino del colore nero, legandolo ad un temperamento dannoso, anche in questo caso non è possibile individuare una visione limpida ed indiscutibile. La concezione stessa di melancolia venne infatti svoltata grazie all'opera di Marsilio Ficino, in particolare nell'opera *De vita*, scritta tra 1480 e 1489, nel quale si occupa degli uomini di lettere e della loro salute. Egli, infatti, afferma che i letterati tendenzialmente appartengono alle fila dei melanconici: così facendo permise la connessione tra genio e persona melanconica, aprendo una concezione per certi versi positiva, quasi mitica, di questa tipologia di persone, segnando la modalità stessa con la quale venne considerato il talento.<sup>189</sup> Grazie quindi ai suoi consigli, le persone dotate di questo temperamento che riescono a mantenere l'equilibrio interno vengono poste ad un livello superiore al resto della popolazione.<sup>190</sup> Nel capitolo VI del primo libro in particolare Ficino descrive: «Quo pacto atra bilis conducat ingenio»,<sup>191</sup> e quindi come la bile nera renda le persone intelligenti, a patto che si mantenga un equilibrio interno tale da non far prevaricare troppo questo fluido sul resto del corpo. Anche nel caso quindi dell'associazione del nero alla melancolia, apparentemente negativa, è possibile ricavare una duplice accezione.

---

dei secoli e dall'osservazione ed esperienza diretta, fornirono un modello per la filosofia naturale rinascimentale. Per approfondire, cfr. N.G. Siraisi, *Avicenna in Renaissance Italy. The Canon and Medical Teaching in Italian Universities after 1500*, Princeton, 1987.

<sup>189</sup> R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione Francese*, Torino, 2016, p. 118. Si segnala in particolare il capitolo V del volume, intitolato «Genio, pazzia e melancolia», in *ivi*, pp. 112-147. I Wittkower analizzano in prima analisi le diverse tipologie di pazzia a seconda del contesto storico-culturale, approfondendo poi il temperamento saturnino, considerando la grande influenza dell'opera ficiniana, per riportare infine degli esempi concreti di biografie di artisti.

<sup>190</sup> C.V. Kaske, J.R. Clarck, *The value and influence of Ficino's doctrine on melancholy in Marsilio Ficino, Three books of life*, Tempe, Arizona, 1998, p. 23.

<sup>191</sup> Ficino, *Three books of life*, cit., p. 120.

L'ambiguità di significati riportati, dell'una e dell'altra tradizione, si tramandò anche nei decenni a venire, segnando fortemente l'iconografia del secolo successivo. È possibile riscontrare questo fatto in un'opera il cui successo supera quello concesso al suo autore: *L'iconologia* di Cesare Ripa (1555-1622),<sup>192</sup> il quale non è veneziano, come non lo è la genitura dell'opera. Essa, infatti, è frutto dell'ambiente romano a lungo frequentato dallo scrittore, di origini perugine.<sup>193</sup> Ne *L'iconologia* Ripa descrive le raffigurazioni allegoriche derivate

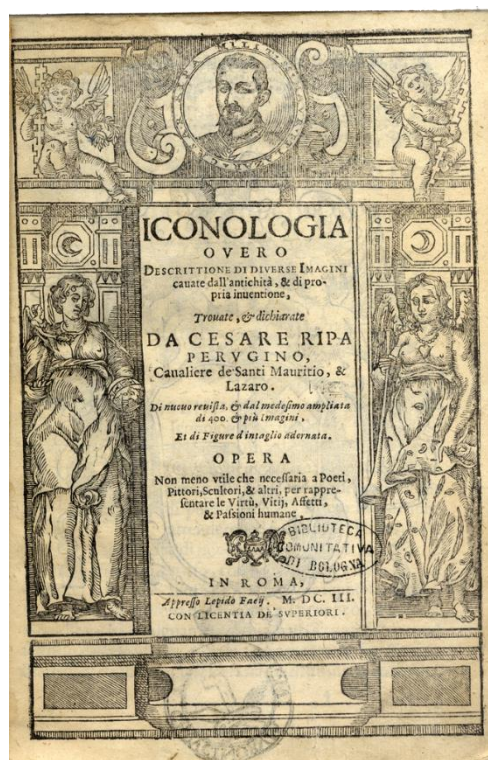


Figura 16\_Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma presso L. Facii, 1603, frontespizio.

dalla summa di diverse tradizioni figurative. La prima pubblicazione fu a Roma nel 1593, ma mancava di una parte fondamentale nella fisionomia dell'opera: le illustrazioni.<sup>194</sup> Esse, infatti, divennero parte essenziale del testo a partire dalla successiva edizione del 1603.<sup>195</sup> Leggendo le varie descrizioni, è possibile rendersi conto di come i colori giochino un ruolo fondamentale nella determinazione simbolica di significato: essi infatti vengono sempre specificati. Come affermato in precedenza, consultando l'opera, oltre a rendersi conto della pervasività cromatica che contraddistingue le figure, è possibile verificare come certi colori vengano posti a bandiera di concetti opposti. È il caso del nero: da un lato colore che denota pazzia, dall'altro colore d'elezione dei togati, stabile. Anche nell'opera del Ripa, infatti, leggiamo da un lato:

<sup>192</sup> F. Biferali, *Cesare Ripa*, in *Dizionario bibliografico degli italiani*, Vol. 87 (2016), ([https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-ripa\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-ripa_%28Dizionario-Biografico%29/)).

<sup>193</sup> *Ibidem*.

<sup>194</sup> C. Ripa, *Iconologia*, Roma presso eredi di G. Gigliotti, 1593.

<sup>195</sup> C. Ripa, *Iconologia*, Roma presso L. Facii, 1603.





Figura 17\_Cesare Ripa, Pazzia, in *Iconologia*.

«Pazzia. Un'huomo di età virile, vestito di lungo, e di color nero, starà ridente, e à cavallo sopra una canna, nella destra mano terrà una girella di carta istromento piacevole, e trastullo de fanciulli».<sup>196</sup>

Ma d'altro canto, la stabilità viene raffigurata come una:

«Donna, vestita di nero, con la man destra, e co'l dito indice alto, starà in piedi sopra d'una base quadrata, e con la sinistra s'appoggia ad un'Asta, la quale sarà posata sopra una statua di Saturno, che stia per terra. Vestesi di nero, percioche tal colore dimostra stabilità, conciosiache ogni altro fuor, che questo colore può essere commutato, e convertito in qualunque altro colore si voglia, ma questo in altro non può essere trasferito, adunque dimostra stabilità, e costanza. Lo stare in piedi sopra la base quadrata, ci mostra essere la stabilità costante, e salda apparenza delle cose, la quale primieramente noi sperimentiamo, e conosciamo ne' corpi materiali, dalla stabilità

<sup>196</sup> C. Ripa, *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Milano, 1993, pp. 339-340.

de' quali facciamo poi nascere l'analogia delle cose immateriali, e diciamo Stabilità essere nell'intelletto, nell'operationi, nel discorso, e in Dio istesso, il quale disse di bocca propria: Ego Deus, e non mutor». <sup>197</sup>

Anche in questo caso risulta evidente quindi un'ambivalenza del significato attribuito al colore nero. Considerando tuttavia nel complesso le raffigurazioni in cui il nero gioca un ruolo importante, tendenzialmente si può notare un'associazione negativa al colore. Esso, infatti, caratterizza: la Bugia, la Calamità, il Dolore di Zeusi, le Furie, il Genio cattivo, l'Inimicizia, l'Ira, la Morte, l'Ostinazione, il Peccato, il Pianto, la Povertà, la Tragedia, la Tribolazione e la Tristezza. <sup>198</sup> La Vecchiaia invece viene associata al nero o al giallo, ed al primo si legano anche la terza parte della Notte, la Memoria, il Pentimento dei peccati, il Pensiero, la Perseveranza, la Pertinacia e la Quietè. <sup>199</sup> Tendenzialmente quindi sembra esserci una maggioranza di legami negativi a questo colore, tuttavia non è possibile assolutizzare una tradizione specifica legata ad esso a partire dal XVII secolo.

Il colore nero esemplifica in conclusione non solo la pervasività del significato dei colori nell'abbigliamento, fatto confermato dagli stessi trattati sul costume dell'epoca, ma anticipa anche due fondamentali caratteristiche dei trattati sul significato dei colori:

---

<sup>197</sup> C. Ripa, *Iconologia*, Perugia, 1764-67, Stabilità (<https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=317>).

<sup>198</sup> C. Ripa, *Iconologia*, Milano, cit., pp. 45-46 Bugia, 152 Furie, 302-303 Morte, 333 Ostinazione, 341-342 Peccato, 360 Povertà, 445-446 Tragedia, 448-450 Tribolazione; C. Ripa, *Iconologia*, Perugia, cit., Calamità (<https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=36>), Dolore di Zeusi (<https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=78>), Genio Cattivo (<https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=113>), Inimicizia (<https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=166>), Ira (<https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=178>), Pianto (<https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=251>), Tristezza (<https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=340>).

<sup>199</sup> C. Ripa, *Iconologia*, Milano, cit., p. 453 Vecchiezza, 317 Terza parte della Notte, 271 Memoria, 351 Pertinacia; C. Ripa, *Iconologia*, Perugia, cit., Pentimento dei peccati (<https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=241>), Pensiero (<https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=239>), Perseveranza (<https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=245>), Quietè (<https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=274>).

la presenza di opinioni divergenti, talvolta ambigue, e la convivenza di fonti di diversa provenienza, dalla tradizione medico-astrologica alla sfera dell'abbigliamento e della moda. La prima osservazione sull'ambivalenza risponde alla natura stessa del simbolo, che può racchiudere più di un significato. Frédéric Portal nel suo studio *Sui colori simbolici* riscontra che da un lato è possibile individuare una linea comune nel significato generale attribuito ai colori,<sup>200</sup> d'altro canto esso non ha carattere univoco. I colori rispondono infatti alla «regola delle opposizioni», in quanto simbolo, per cui una stessa tinta può assumere un ruolo benefico ed uno malefico a seconda del contesto.<sup>201</sup> In questo caso, il nero può assumere valore di stabilità da un lato, ma come rovescio può anche significare, in certi contesti, pazzia e melancolia. Secondo Quondam, la varietà di fonti dimostra la complessità della tradizione sul significato dei colori ed allo stesso tempo mette in guardia dal considerare questi trattati delle sciocchezze.<sup>202</sup> L'opera del Ripa conferma inoltre come l'ambiguità legata al significato di questo colore venne tramandata anche dopo il Cinquecento, senza stabilire il primato di una delle due accezioni.

## **2.2 Un'opinione dirompente sul Verde: Morato contro la tradizionale associazione con la Speranza<sup>203</sup>**

Il trattatello che più si discosta dai significati tradizionali attribuiti ai colori e condivisi dagli autori presi in considerazione è Fulvio Pellegrino Morato, il quale nel suo *Del significato de' colori e de' mazzolli* afferma in effetti fin da subito come la sua sia

---

<sup>200</sup> «il significato dei colori simbolici è lo stesso, o per lo meno analogo, in tutti i popoli e in tutte le epoche»; in F. Portal, *Sui colori simbolici*, trad. it. di G. Caviglione, Trento, 1997, p. 15.

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> Quondam, *Tutti i colori del nero*, cit., pp. 99-100.

<sup>203</sup> È da sottolineare come l'opinione del Morato non sia unica nella storia del verde. Presso gli Egizi, infatti, era presente anche il suo carattere negativo, associato alla putrefazione ed alla morte. Esso era il colore col quale veniva raffigurato Osiride, dio dell'agricoltura e della vegetazione, ma anche dei morti; in C. Pagani, *Le variazioni antropologico-culturali dei significati simbolici dei colori*, cit., p. 189.

un'opera che contrasta le opinioni del volgo. Egli afferma di non voler tanto contraddire l'autorità di Serafino, quanto sottolineare la superficialità di giudizio del volgo.<sup>204</sup> Il Serafino al quale Morato si riferisce è Serafino de' Cimminelli o Ciminelli,<sup>205</sup> conosciuto anche come Aquilano o dell'Aquila, poeta e musicista vissuto tra 1466 e 1500, defunto nel momento in cui Morato scrive.<sup>206</sup> Considerando in effetti i suoi strambotti, i riferimenti cromatici seguono una traiettoria ben differente da quella intrapresa poi da Morato. Serafino, ad esempio, nel descrivere la giovinezza utilizza il colore verde: «e goda la soa età mentre ella è verde»<sup>207</sup> ed anche: «ma tua beltà sì forte si dispende/ che per nulla stagion mai torna verde».<sup>208</sup> Morato invece inizia il trattatello con lo stesso colore, affermando che esso è «ridotto al niente».<sup>209</sup> Per avvalorare la sua opinione, Morato inizia riferendosi agli antichi e alla pratica di offrire facelle poste su un sostegno di legno verde, il quale non ardeva. Il fuoco dunque bruciava le offerte, risparmiando il legno verde. Da questa pratica nasce secondo Morato la consuetudine di segnare la fine della candela con questo colore. Proseguendo, si rivolge anche all'autorità del Petrarca quando usa l'espressione dell'aver la speranza al verde, quindi alla fine. Di qui il detto di essere ridotto in miseria e quindi essere al verde. Riporta inoltre metafore alimentari, come il melone che tagliato fino alla buccia si vede verde ed è amaro poiché si è giunti alla fine del frutto. Infine, riportando Plinio, commenta la pratica di adornare le sepolture

---

<sup>204</sup> Morato, *Del significato de' colori*, cit., (senza numero di pagina).

<sup>205</sup> Di Serafino parla anche Dolce nella sezione dedicata ai donativi nel suo *Dialogo dei colori*, descrivendolo come poeta minore, a causa dell'opera del Bembo e del Sannazaro: «MA: Ma chi mandasse a donare i sonetti del Serafino? COR: Il Serafino e il Tebaldeo furono a uno stesso tempo. Il Serafino non ebbe lettere di sorte alcuna, ma scrisse come gli dettava la natura. (...) Questi due, che nelle cose volgari avevano empita la Italia nel nome loro, perdettero la riputazione alla ventura dal Sannazaro e del Bembo, del qual Bembo fu amicissimo il Tebaldeo. Chi mandasse adunque i sonetti del Serafino potrebbe inferire che colui attendendo alla poesia fosse poeta da dozzina»; in Dolce, *Dialogo dei colori*, cit., p. 146.

<sup>206</sup> M. Vigilante, *Serafino Ciminelli*, in *Dizionario bibliografico degli italiani*, Vol. 25 (1981), ([https://www.treccani.it/enciclopedia/serafino-ciminelli\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/serafino-ciminelli_%28Dizionario-Biografico%29/)).

<sup>207</sup> S. Aquilano, *Strambotti*, a cura di A. Rossi, Parma, 2002, n. 47 p. 72.

<sup>208</sup> *Ivi*, n. 7 p. 11.

<sup>209</sup> Morato, *Del significato de' colori*, cit., nel sonetto che apre il testo (senza numero di pagina).

con «velami verdi»<sup>210</sup> e riporvi eventualmente smeraldi, come nel caso del re Hermia.<sup>211</sup> Dai passi degli strambotti di Serafino citati in precedenza, si evince al contrario come secondo la tradizione il verde fosse associato all'idea di giovinezza. Secondo il trattato tradotto da Sicillo Araldo, esso rappresenta in effetti proprio la giovinezza fino ai trent'anni,<sup>212</sup> ma non solo: esso simboleggia inoltre Venere,<sup>213</sup> il giovedì,<sup>214</sup> la primavera<sup>215</sup> e la pietra associata è proprio lo smeraldo citato anche da Morato.<sup>216</sup> I significati riportati dal testo medievale sono: letizia, bellezza, bontà e forza.<sup>217</sup> La dimensione della speranza viene ripresa invece dal trattato di Equicola, ed anche in questo caso il pianeta associato è Venere.<sup>218</sup> Come spesso accade, nel trattato di Ludovico Dolce, le opinioni riportate sono entrambe, mediante la sua struttura dialogica è infatti possibile render conto di opinioni differenti. Analizzandole, inoltre, si rendono evidenti i debiti di Dolce nei confronti di questi trattatelli.<sup>219</sup> Cornelio riporta in effetti l'opinione del Morato quasi con lo stesso ordine di motivazioni: le offerte sul legno verde, la parte finale dei ceri, il Petrarca, la metafora del melone e l'osservazione riguardo alla sepoltura. A questa idea tuttavia Mario ribatte:

«A me pare, che'l verde si possa piu propriamente attribuire alla speranza: percioche, quando si vede la terra coprirsi di verdi herbe, e gli Alberi adornarsi di verdi frondi, senza alcun dubbio allora si prende ferma speranza di dover avere i frutti della terra. Così adornavano gli antichi la speranza di verdi panni; e questo colore si

---

<sup>210</sup> *Ivi*, (senza numero di pagina) capitolo intitolato «Il color verde ridotto a niente».

<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> Araldo, *Trattato de i colori nelle arme, nelle livree, et nelle divise*, cit., p. 13.

<sup>213</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>214</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> Equicola, *Libro de natura de amore*, cit., p. 500-501.

<sup>219</sup> Caratteristica evidenziata anche da M. Brusatin, secondo il quale l'opera di Morato sarebbe stata «ampliata e quasi plagiata» nel *Dialogo* di Dolce; in M. Brusatin, *Verde. Storie di un colore*, Venezia, 2013, p. 23.

vede manifestamente esser colore di allegria, e non di tristezza. E, se gli antichi ponevano uno Smeraldo nelle Sepolture de' morti, era forse per dimostrare, che essi speravano, che l'anima di quel morto fosse passata a miglior vita. A che possono servire gli esempi da te addotti di Virgilio. Ne mi lascerà giamai credere, che una cosa, che rallegra gli occhi, e conforta gli Spirti, sia significatrice di cordoglio, o di perdita di bene. Sì, che io non lodo la opinione di colui, che diede al verde questo così contrario significato».<sup>220</sup>

Vengono dunque riportate entrambe le versioni, ma quella che sembra mettere il punto alla discussione è quella tradizionale. Alle ragioni di Mario, Cornelio replica infatti affermando che a lui non interessa ciò che l'altro vuole credere, e prosegue con il colore vermiglio.

Secondo Morato, dunque, il verde indica la fine, mentre la speranza viene associata dall'autore al colore giallo. La rottura con la tradizione non godrà in questo caso di grossa fortuna: ne *L'Iconologia* sono presenti infatti diverse descrizioni della Speranza, riconducibili a varie tradizioni. Essa si presenta vestita di verde «nella medaglia di Claudio (...) per la similitudine dell'herbe, che danno speranza di buona raccolta»,<sup>221</sup> ma anche nella medaglia di Adriano e nella versione con Amore in braccio ella è vestita dello stesso colore, nonché nella Speranza delle fatiche.<sup>222</sup> Si presenta vestita di giallo in un solo caso, con: «un Arboscello fiorito in capo, la veste sarà tutta piena di varie piante, e nella sinistra terrà un'Ancora».<sup>223</sup> Sebbene dunque l'elemento arboreo ricalchi la presenza anche del verde, esiste una rappresentazione gialla della Speranza, anche se nel complesso appare maggiormente caratterizzante il verde, a discapito dell'idea di Morato.

---

<sup>220</sup> Dolce, *Dialogo dei colori*, cit., pp. 35-36.

<sup>221</sup> Ripa, *Iconologia*, Milano, cit., pp. 415-416.

<sup>222</sup> *Ibidem*; Ripa, *Iconologia*, Perugia, cit.,

Speranza (<https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=316>).

<sup>223</sup> *Ibidem*.

Ciò che invece risalta è come ad altre raffigurazioni negative dove compare il verde, sia una specifica tonalità ad essere chiamata in causa: il verderame.<sup>224</sup> Esso infatti appare nell'Arroganza, Disprezzo della virtù, Empietà, Maldicenza, Perfidia e Persecuzione.<sup>225</sup>

La sopravvivenza del verde con connotati positivi viene inoltre confermata da un altro trattato, *Il mostruosissimo mostro*,<sup>226</sup> opera di Giovanni de' Rinaldi di fine secolo che ricalca la struttura di quello del Morato. Anch'esso si apre infatti con un sonetto, nel quale vengono enunciate le idee dell'autore circa il significato dei colori. Inoltre, anche l'opera di Rinaldi non si riferisce ad un pubblico colto, bensì agli amanti distanti dalle donne oggetto del loro desiderio, i quali tramite l'arte del significato dei colori spiegata nell'opera sarebbero stati in grado di fare dei doni appropriati a manifestare il proprio stato d'animo. Il sonetto di apertura si apre proprio con il verso: «Fà di spene, e letitia il verde mostra»,<sup>227</sup> confermando ulteriormente questo colore nella sua forma positiva. Egli inoltre ribalta la connotazione negativa del Morato descrivendo come il legno verde risparmiato dal fuoco delle offerte degli antichi, che segnava la fine delle offerte, sottintendeva in realtà l'allegria e la festa successive. In seguito al rituale, infatti, poiché si pensava di aver placato gli dèi, avveniva una celebrazione festosa.<sup>228</sup>

Condivisa con l'opera di Morato appare invece l'idea che il verdegiallo significhi la fine della speranza, in particolare riferendosi alla metafora naturale dell'erba ormai secca.<sup>229</sup> Il verso successivo del sonetto di Rinaldi recita infatti: «Di spene il verdegial

---

<sup>224</sup> Pigmento formato dal solfato di rame, dal colore verde azzurro.

<sup>225</sup> Ripa, *Iconologia*, Milano, cit., pp. 27-28 Arroganza, 260 Maldicenza, 348 Perfidia; Ripa, *Iconologia*, Perugia, cit., Disprezzo della virtù (<https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=76>), Empietà (<https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=154>), Persecuzione (<https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=244>).

<sup>226</sup> G. de' Rinaldi, *Il mostruosissimo mostro*, Ferrara, V. Baldini, 1584.

<sup>227</sup> Rinaldi, *Il mostruosissimo mostro*, cit., (senza numero di pagina).

<sup>228</sup> *Ivi*, cap. intitolato «Fa di spene, e letitia il verde mostra».

<sup>229</sup> «il quale colore tosto perde il suo vigore, e le herbe ruminare da Animali, quando quasi affatto hanno perduto il suo succo»; in Morato, *Del significato de' colori*, cit., (senza numero di pagina).

già quasi morta».<sup>230</sup> Apparentemente, dunque, in contrasto con quanto affermava il Morato, del verde pare sopravvivere una concezione mediamente positiva a causa della sua associazione con la rigogliosità della natura, tranne che per alcune sue sfumature, come il verderame ed il verdegiallo.

### **2.3 Il Bianco dalle spente voglie e dalla candida Fede**

Confrontando le opinioni dei diversi trattatisti sul bianco è possibile osservare la ripetizione dello schema presente anche per il verde: Morato si pone contro l'opinione del Serafino, che rappresenta la tradizione, e Dolce ripropone attraverso Mario e Cornelio le diverse posizioni, propendendo tuttavia per uno dei due filoni. Secondo Morato il bianco: «ha suo appetito, e voglie spente», ed esplicita in questo caso l'avversità della sua opinione nei confronti di Serafino:

«il quale dice significar purità di cuore, per questo forse, perché non è tinte né velenato da alcuno altro colore, come huomo bianco è interpretato buono, e schietto, e puro, come Persio disse».<sup>231</sup>

Morato si oppone dunque a questa concezione di purezza, per presentare un'idea differente. Vengono riportate diverse motivazioni, come ad esempio le faville che da bianche sono spente, oppure l'espressione dare carta bianca che in realtà provoca la privazione di libertà a chi la offre. Si vuole segnalare in particolare, tuttavia, il riferimento al bianco come colore dei defunti, poiché esplicita ulteriormente il distacco dalla tradizione. Se per Morato, infatti, il bianco avvolge i corpi morti fin dall'antico Egitto, e

---

<sup>230</sup> Rinaldi, *Il mostruosissimo mostro*, cit., (senza numero di pagina).

<sup>231</sup> Morato, *Del significato de' colori*, cit., (senza numero di pagina) capitolo intitolato «Il bianco ha suo appetito, e voglie spente».



quindi associa questo colore alla morte, nel caso di Serafino il colore associato al tema della morte è un altro. In effetti, il colore col quale Serafino si riferisce ad essa è il nero: «Quando serrò porto in sepoltura/ fra gente mesta e in neri panni involta».<sup>232</sup> Ripercorrendo la stessa parabola del verde, è possibile confrontare queste idee con il trattatello medievale tradotto da Sicillo Araldo e trovare la conferma della novità costituita dall'opinione del Morato. Nel *Trattato dei colori nelle arme, nelle livree, et nelle divise* il bianco simboleggia infatti il sacramento posto all'inizio della vita del cristiano: il Battesimo. Gli altri significati attribuiti ad esso restano positivi: lo indossa un uomo giusto, dalla buona coscienza. Il bianco simboleggia inoltre l'umiltà, la giustizia e la verginità.<sup>233</sup> Mario Equicola ne riprende la dimensione funeraria quando afferma: «Plutarco scrive le donne neli dolori usare le veste bianche».<sup>234</sup> Lo stesso colore viene opposto al nero in quanto, al contrario di esso, può essere mutato in altro colore. Gli altri riferimenti riguardano gli aspetti sacramentali di questa tinta, dall'utilizzo presso gli antichi sacerdoti, al suo ruolo nella fede cristiana.<sup>235</sup> Da questa dimensione sacrale si giunge nelle pagine seguenti ad un'affermazione esplicita riguardo al suo significato: «Mi pare che'l bianco note purità, per essere colore semplice e senza mixtura».<sup>236</sup> Torna anche in questo caso, di conseguenza, l'idea della mescolanza negativa da un punto di vista simbolico.<sup>237</sup>

Dolce, nel *Dialogo dei colori*, fa aprire la riflessione a Cornelio iniziando proprio dall'idea di purezza, riportando successivamente anche le motivazioni del Morato riguardanti i defunti. Egli, tuttavia, aggiunge un'ulteriore osservazione: «Essendo

---

<sup>232</sup> Aquilano, *Strambotti*, cit., n. 71 p. 102.

<sup>233</sup> Araldo, *Trattato de i colori nelle arme, nelle livree, et nelle divise*, cit., p. 19.

<sup>234</sup> Equicola, *Libro de natura de amore*, cit., p. 495.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> *Ivi*, p. 500.

<sup>237</sup> Cfr. cap. 1, par 1.4, *supra*.

adunque in noi finito e estinto uno affetto, possiamo vestirci di tal colore».<sup>238</sup> L'usanza, per la cultura dominante (non, ad esempio per quella ebraica), essendo sorpassata permette quindi la risemantizzazione del significato. Viene poi ampliata la gamma dei possibili significati di questo colore, con una descrizione enciclopedica di esempi relativi alle diverse associazioni: ipocrisia, allegria, tristezza e segreto. Ciò che discrimina tuttavia queste diverse opinioni è la richiesta iniziale di Mario: «Di questo disidero intendere il parer tuo».<sup>239</sup> Il bianco come colore della purezza viene quindi presentato come opinione personale di Cornelio, proponendo quindi un'opinione sbilanciata verso la tradizione, dove il bianco assume un connotato positivo. Questa tendenza interpretativa viene in effetti confermata anche nella seconda parte del trattato di Dolce, in cui vengono descritti i significati di una miscellanea di donativi. In particolare, il bianco diventa connotato di una rappresentazione in particolare secondo Cornelio:

«Perche la fede dee esser candida e sincera: che, come dice l'Ariosto, Ch'un sol punto, un sol neo la puo far brutta».<sup>240</sup>

Tra i significati dei vari donativi, vengono descritte alcune rappresentazioni, in questo caso della Fede. Essa viene descritta come candida, in quanto un solo neo e quindi una sola imperfezione può esser sinonimo di bruttezza, insudiciandone quindi il significato. In questo senso dunque il bianco, nella simbologia di questo dono, viene assunto come sinonimo di perfezione della virtù teologale. La posizione di Dolce, riportata attraverso le parole di Cornelio, si sbilancia dunque verso una tradizione che sembra eclissare anche

---

<sup>238</sup> Dolce, *Dialogo dei colori*, cit., p. 49.

<sup>239</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>240</sup> *Ivi*, p. 107.

in questo caso l'idea di Morato. Giovanni Rinaldi scriverà infatti nel suo trattato: «Si fà d'alma sincera il bianco scorta»,<sup>241</sup> tramandandone il significato più diffuso.

#### **2.4 Il Mischio e la mescolanza: significato e valore pittorico**

«Mente instabile il mischio nota»:<sup>242</sup> con queste parole Rinaldi si allinea al valore negativo attribuito alla mescolanza in ambito simbolico.<sup>243</sup> Esso è sinonimo di instabilità mentale o, per riprendere le parole del Morato, «bizzarria di testa».<sup>244</sup> Il motivo viene esplicitato nel trattato di quest'ultimo in questo modo:

«Adunque (qui usaremo il verso di Dante) qual è colui che disvuol ciò che volle. Vuole, e non vuole, e seco insieme contrarie cose mischia, e nel volere di diverse voglie, addobarassi di tal colore sendo uno e molti».<sup>245</sup>

L'autore riprende la metafora dantesca del secondo canto dell'Inferno, quando il sommo poeta esprime a Virgilio i propri dubbi sul viaggio, dicendo di aver cambiato idea.<sup>246</sup> L'uomo bizzarro ed instabile viene descritto quindi come una persona che *disvuole*, cioè non vuole più quanto deciso in precedenza, mescolando assieme idee contrarie. La tradizione portata avanti dal Ripa sembra tuttavia aver perso questo connotato, in quanto l'unica raffigurazione in cui compare il mischio è la Sorte, la quale è:

---

<sup>241</sup> Rinaldi, *Il mostruosissimo mostro*, cit., (senza numero di pagina).

<sup>242</sup> *Ibidem*.

<sup>243</sup> Cfr. cap. 1, par. 1.4, *supra*.

<sup>244</sup> Morato, *Del significato de' colori*, cit., (senza numero di pagina).

<sup>245</sup> *Ibidem*.

<sup>246</sup> «E qual è quei che disvuol ciò che volle/ e per novi pensier cangia proposta, / sì che dal cominciar tutto si tolle, / tal mi fec'io 'n quella oscura costa, / perché, pensando, consumai la 'mpresa/ che fu nel cominciar cotanto tosta»; in D. Alighieri, *Inferno, Canto II, 37-42*, a cura di S. Bellomo, Torino, 2013, pp. 27-28.



Figura 18\_Cesare Vecellio, Sorte, in *Iconologia*.

«Donna, vestita di color mischio, nella destra mano tiene una Corona d'oro, e una Borsa piena, nella sinistra una Corda. Il color mischio significa la varietà delle Sorti».<sup>247</sup>

Sebbene quindi se ne tramandi il carattere indefinito, esso non viene ricondotto con forza a qualcosa di negativo.

È stato notato del resto come in ambito pittorico le considerazioni riguardo alla mescolanza ed ai colori puri virassero verso tutt'altra direzione.<sup>248</sup> Ludovico Dolce ne *L'Aretino* stronca l'opera di Lorenzo Lotto conservata nella Chiesa dei Carmini (1527-

---

<sup>247</sup> C. Ripa, *Iconologia*, Milano, cit., pp. 413-414.

<sup>248</sup> Cfr. cap. 1, par. 1.4, *supra*.

'29), *San Nicola in gloria*, criticando il dipinto in particolare per le «cattive tinte»,<sup>249</sup> il cui esempio è presente, secondo l'autore, anche a Venezia proprio in questa pala d'altare. I toni freddi, giustapposti in maniera tale da formare un contrasto, segnano in effetti una rottura con la tradizione tizianesca tanto cara all'autore. Dolce prosegue esplicitando il motivo di tale condanna così risoluta:

«Ora, bisogna che la mescolanza de' colori sia sfumata et unita di modo che rappresenti il naturale e non resti cosa che offenda gli occhi: come sono le linee de' contorni, le quali si debbono fuggire, che la natura non le fa, e la negrezza ch'io dico dell'ombre fiere e disunite. Questi lumi et ombre, posti con giudizio et arte, fanno tondeggiar le figure e danno loro il rilievo che si ricerca; del qual rilievo le figure che sono prive, paiono, come ben diceste, dipinte, perciocché resta la superficie piana».<sup>250</sup>

La ricerca della naturalezza si concretizza tramite la sfumatura dei colori, mescolandoli quindi tra loro. In questo modo, afferma Dolce, sebbene si tratti di una superficie piana, è possibile *tondeggiare* le figure giocando con le ombre e le luci, avvicinandosi al dato naturale. Nella pratica, Hochmann individua nell'opera di alcuni artisti veneziani di inizio Cinquecento i prodromi di un aumento nell'utilizzo di mescolanze che raggiungerà un'estensione maggiore solo nella metà del secolo. Secondo l'autore, la messa in guardia negli scritti teorici di Paolo Pino e Ludovico Dolce nei confronti dei seducenti colori puri rifletterebero questa evoluzione nella tecnica pittorica.<sup>251</sup> Viene effettivamente osservato come nelle opere del primo trentennio del secolo le mescolanze servissero

---

<sup>249</sup> Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., p. 184.

<sup>250</sup> *Ibidem*.

<sup>251</sup> Hochmann, *Colorito*, cit., p. 256.

principalmente ad ottenere colori non disponibili in natura, come ad esempio accade col violetto ad opera di Tiziano che si può ammirare nella veste di san Giuseppe nella *Sacra famiglia con un pastore* conservato alla National Gallery di Londra (1510 ca).<sup>252</sup> Anche nell'opera di Giorgione le mescolanze che si discostano dalla consuetudine non sono numerose: si citano quella tra il giallo di piombo e stagno<sup>253</sup> con verdegrigio<sup>254</sup> nella *Tempesta* (1502-04 ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia) e quella tra malachite<sup>255</sup> e giallo di piombo e stagno nella *Pala di Castelfranco* (1503-04ca, Castelfranco, Duomo). Secondo l'autore, sebbene con Giorgione avvenga già uno scarto rispetto alla tecnica belliniana, i tradizionali toni meno sfumati non hanno come unica spiegazione la mescolanza delle tinte.<sup>256</sup> Da queste iniziali innovazioni seguirono solo più avanti, come può essere osservato nelle opere della maturità di Tiziano e in Tintoretto, degli utilizzi più complessi di mescolanze e sovrapposizioni di colori che si rispecchiano nelle parole di Dolce e Pino. Il *mischio* di colori che nella simbologia non venne considerato positivamente, ricoprì dunque un ruolo fondamentale nella tecnica pittorica, soprattutto a partire dalla metà del secolo.

## **2.5 Il Rosso: sangue, vendetta e poca sicurezza. L'utilizzo delle fonti da parte degli autori e l'idea di cultura**

---

<sup>252</sup> *Ivi*, p. 251.

<sup>253</sup> Chiamato anche *giallolino*, o *zaolin*, utilizzato sia nella pittura ad olio che a tempera. Nel *Libro di spese diverse* di Lorenzo Lotto, rendicontazione delle spese di bottega, si trova il *zalolin de Fiandra*, uno dei più cari che il pittore menziona. Ne esisteva anche una varietà veneziana più economica; cfr. R. Krischel, *Zur Geschichte des Venezianischen Pigmenthandels: das Sortiment des Jacobus de Benedictis à Coloribus*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 63, 2002, pp. 93-158.

<sup>254</sup> Il *verdegrigio* o *verderame*, utilizzato fin dall'Antichità, si otteneva dall'ossidazione delle placche di rame nell'aceto. La sua incompatibilità con diversi metalli, e quindi con altri pigmenti, nonché la sua instabilità nel tempo, rendeva il suo utilizzo complesso.

<sup>255</sup> La Malachite è un minerale da cui si ricava il pigmento inorganico utilizzato nelle tombe egizie della IV Dinastia, di circa 4500 anni fa.

<sup>256</sup> Hochmann, *Colorito*, cit., pp. 251-253.

Si rende evidente il debito che il trattato di Dolce ha nei confronti della tradizione precedente: la sua opera ripropone infatti le istanze di Morato, ma anche di Telesio. Il legame col secondo si esplicita in particolare nella presentazione della nomenclatura tradizionale dei colori, mentre nel caso di Morato le motivazioni dell'autore mantovano partecipano al dibattito tra l'erudito Cornelio e Mario. Ricorre nei loro dialoghi, ma anche in altri trattatelli sul significato dei colori, come il citato *Del significato de' colori e de' mazzolli* di Morato, un singolare accostamento di citazioni erudite, luoghi comuni e proverbi. Ciò che colpisce è come queste diverse motivazioni per propendere verso l'uno o l'altro significato vengano poste tutte sul medesimo piano. Secondo Quondam, ciò rappresenta un «interessante rivelatore di cultura come trama di pratiche interculturali che profila un sapere che intende fare sistema (...) ma in modo sempre enciclopedico e annessivo, stratificando».<sup>257</sup> Per rendere evidente questa annessione di significati, si può prendere come esempio il colore rosso o vermiglio e alcune parti della discussione che intercorre tra Mario e Cornelio:

«COR. (...) Ora io me ne verrò al vermiglio. Questo dinota poca sicurezza. È vero, che alcuni vogliono, che esso significhi vendetta: perche rappresenta il sangue. Non m'è nascosto, che Omero e Virgilio, fanno coprire le bare de morti cavalieri di porpora; nelle quali sono portati coloro, che valorosamente combattetero; e furono prodighi dell'anime loro. Ma ciò è in mio favore: percioche costoro ciò facevano, accioche quelli, che ciò vedessero, non temessero la morte. Non si può adunque negare, questo haver principio da timore. E se avviene, che la nostra santissima e verissima religione cristiana nel celebrar le feste de' Martiri usi gli ornamenti

---

<sup>257</sup> Quondam, *Tutti i colori del nero*, cit., p.101.

vermigli, ciò fa non meno per inanimar gli altri; e toglier loro il timore, che per render testimonio della lor costanza».<sup>258</sup>

Cornelio riprende le posizioni del Morato, ossia che il rosso denoti poca sicurezza. Per valutare l'associazione col sangue, Dolce-Cornelio riporta come Omero e Virgilio coprano le bare o urne dei combattenti valorosi di questo colore, per far sì che gli altri non temessero la morte.<sup>259</sup> Viene poi riportata la tradizione cristiana di ornare di tal colore i santi martiri, con la medesima motivazione. Proseguendo, Cornelio riporta invece motivazioni di tipo naturalistico:

«Avrai finalmente a sapere, che il cameleonte, come che pigli ogni colore; non prende egli il vermiglio, per non mostrarsi timido: perciocchè gli uomini ingannevoli, come sono i camaleonti, non vogliono parer timidi. Ecco che gli ubriachi, i folgori, e il fuoco adducendo essi la paura per esser vermigli, confermano il mio parere. Similmente la upupa, che è segno del sospetto, è vermiglia. Così Virgilio volle, che i Cavalli animosi avessero un poco di rossezza. Il medesimo poeta, e anco Ovidio spaventano i cervi con le penne rosse. Molti animali eziandio veggendo questo cotal colore, si pongono a fuggire: come i leoni, i tori, e le api. Nè per altra cagione il leone fugge il fuoco, se non, perchè è rosso. Così parimente disse Virgilio nella rosseggiante Primavera: perciocchè i fiori rossi più, che gli altri si veggono, essendo tal colore più soggetto all'occhio».<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> Dolce, *Dialogo dei colori*, cit., pp. 36-37.

<sup>259</sup> Non vengono citati esempi specifici, si presentano in questa sede due casi a cui l'autore potrebbe riferirsi. Nell'*Eneide*, libro VI, si descrivono con queste parole le cerimonie funebri per il trombettiere Miseno, ucciso da Tritone per aver peccato di *hybris*: «Composer su la bara in mezzo a' pianti/ Le spoglie, e surse de le nenie il metro./ Lo ricopriron di purperei ammanti»; in P. Virgilio Marone, *Eneide*, libro VI, a cura di G. Pennacchi, Perugia, 1876, p. 17; Nell'*Iliade* si legge invece, nel passo successivo ai funerali di Ettore: «Indi per tutto queto il foco, i fratelli e i fidi amici/ pieni il volto di pianto e sospirosi/ raccolsero le bianche ossa, e composte in urna d'oro/ le coprìr d'un molle/ cremisino»; in Omero, *Iliade*, a cura di V. Monti, Milano, 1825, p. 743.

<sup>260</sup> Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., p. 38.



Anche in questo caso, le fonti sono di diversa provenienza: tradizione popolare, luoghi comuni, ma al tempo stesso anche Virgilio e Ovidio vengono citati nelle ragioni naturali di questa associazione. Cornelio giustifica il significato della vendetta come conseguenza del terrore, e quindi in un certo senso come una mancanza di sicurezza. Grandi re nel corso della storia hanno indossato tale colore, e Dolce cita in questo caso Virgilio, Ovidio e Orazio. Continua poi:

«Volevano similmente gli antichi Lacedemoni, quando mandavano la prima volta i loro giovani Soldati in campo, che essi portassero i lor panni di color pure vermiglio, acciochè se avvenisse che fossero feriti, spaventati per il loro sangue non rivolgessero le spalle a' nimici. E senza dubbio questo colore significa viltà e dapocaggine: perciocchè, non accade, che si nasconda il sangue agli uomini coraggiosi e valenti. Et, ove dice Ovidio parlando della morte di Arione: colui timido di paura non prego, disse, che mi si perdoni la morte: e v'aggiunse anco tre versi: E vestì un panno, il quale era distinto Di porpora di Tiro; Ove dimostra la vesta rossa significar timore. Nella Eneida di Virgilio il soldato Italiano opponea a i Troiani i saglioni e le vesti rosse. In contrario di ciò scrive Plutarco, che Crasso il giorno, che egli doveva fare il fatto d'arme, andò innanzi a' suoi soldati in vesta nera, non per recar loro noia, ma per dimostrar, che essi non dovevano aver paura; ma perchè fossero parati & ostinati in combattere. Si suole parimente indurre Diana e Venere con gli stivaletti rossi: perciocchè, se correndo dicono alle fiere, si offendessero i piedi in qualche spina in guisa che non avessero molto sentita la offesa; veggendo il sangue, non cessassero dal corso. Così fatto rimedio adunque per ischifare ciò, procede da tema. Ma qual maggiore argomento, che il rosso sia colore, che dinoti paura, si può avere di quello che dice Virgilio, che fu imposto ad Enea da Eleno; che nel sacrificare si coprì il capo con un manto vermiglio, acciochè egli non fosse da qualche nimico impedito,

che d'improvviso sopraggiungesse. E così ancora Anchise sacrifica col capo ricoperto di rosso. E chi teme qualche ostacolo nelle tenebre della notte usa la vermiglia luce del fuoco. Le vergini vestali udendo dimostrare la timida religione e la paura di offender la dea Vesta, conservavano similmente il lume del fuoco acceso. Questo colore adunque significa sospetto, tema, e rispetto».<sup>261</sup>

Cornelio-Dolce riporta in questo passo motivi storici, come l'usanza dei Lacedemoni di mandare i soldati che scendevano per la prima volta in campo vestiti di rosso, così da non temere il sangue delle ferite, senza tuttavia riportarne la fonte, ma anche diversi esempi classici, come Arione, narrato nei *Fasti* ovidiani.<sup>262</sup> Oltre ad Ovidio, gli altri autori citati sono Virgilio e Plutarco. In certi casi, come per gli stivaletti rossi di Diana e Venere, o per il compito delle vergini vestali, non viene esplicitata la fonte. Questi fatti vengono semplicemente riportati, alla stregua di un'osservazione di stampo naturalistico come nel caso del camaleonte. A questa ampia panoramica di motivazioni dalle disparate provenienze, Mario controbatte citando l'associazione del rosso ai re ed altri personaggi di potere, anche nella stessa *Serenissima*. Esplicita ancora una volta il legame col sangue, legandolo tuttavia al significato di vendetta. Nel complesso, dunque, Cornelio e Mario citano sia autori classici, in particolare Virgilio, Ovidio e Plutarco, che opinioni comuni, ma anche fatti storici espressi senza riportarne la fonte ed osservazioni oggettive come nel caso di Mario e le usanze veneziane. Ciò dimostra la concezione cinquecentesca di sapere stratificato, espresso in questo caso nel trattato di Dolce.

---

<sup>261</sup> *Ivi*, pp. 38-40.

<sup>262</sup> Figura vissuta attorno al VI secolo. Secondo la leggenda, l'abile musicista Arione ebbe il permesso del tiranno della corte di Corinto, Periandro, di viaggiare per dimostrare la propria arte, arrivando fino in Sicilia. Durante il viaggio di ritorno, tuttavia, i marinai cospirarono contro di lui per rubargli le ricchezze accumulate grazie alla musica. Minacciato di morte, Arione chiese di poter suonare un'ultima volta la sua amata lira. Mentre i marinai ridono di lui, egli: «(...) si pose in capo una corona, la quale potrebbe, o Febo, convenire alle tue chiome. / E vestesi di un manto due volte tinto di porpora di Tiro, e la cetra toccata rese i suoi soliti accenti». Il suo canto ad Apollo attirò diversi delfini, uno dei quali lo portò in salvo; in P.O. Nasone, *I Fasti*, a cura di G. A. Gallerone, vol. 1, Milano, 1835, p. 124.

La complessa sedimentazione dei diversi significati attribuiti al rosso non viene dispersa negli anni. È possibile, infatti, verificarne la sopravvivenza sia nella visione tradizionale che in quella di Morato, secondo il quale esso denoterebbe scarsità di sicurezza, ne *L'iconologia* di Cesare Ripa. Esso caratterizza in effetti sia l'Audacia che in una certa misura il Timore. Leggiamo che l'Audacia è:

«Donna vestita di rosso, e verde, gavrà la fronte torbida, stando in atto di gettare a terra una gran colonna di marmo».<sup>263</sup>

Mentre il Timore viene descritto come:

«Vecchio, pallido, vestito di pelle di Cervo, in modo che la testa del cervo faccia l'acconciatura del capo, e ne gli occhi del Cervo vi saranno molte penne di color rosso. (...) Vestesi di pelle di cervo, perché il Cervo è animale timidissimo, e fuggendo da qualche sinistro, se trova correndo delle penne rosse, ferma il corso, e si aggira in modo, che spesse volte ne resta preso».<sup>264</sup>

Seppur non denoti la figura nella sua interezza, le piume rosse viste dagli occhi del cervo veicolano la dimensione di timore, spesso fatale per l'animale. Come nel caso del nero, queste due non sono le uniche volte in cui il rosso denota una figura. Ciò che è rilevante notare è come appunto non sia una determinata accezione a sopravvivere, ma come entrambe trovino un loro spazio.

---

<sup>263</sup> Ripa, *Iconologia*, Milano, cit., pp. 33-34.

<sup>264</sup> Ripa, *Iconologia*, Perugia, cit., (<https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=331>).

L'analisi della natura simbolica del colore permette di osservare come la caratterizzazione monocromatica venga principalmente utilizzata nell'ambito dell'abbigliamento, il quale si carica dunque di significati simbolici plurimi. Si sottolinea in questo senso la frattura tra vestito, e quindi sovrastruttura culturale del corpo, il quale si carica di significato simbolico, e l'incarnato come elemento costitutivo della figura umana naturale e quindi avvicinabile al tema della *mimesis* ed alla celebrazione del *mischio*. Esiste dunque un doppio standard nella figura umana, dove la mescolanza assume valore differente a seconda della posizione primaria o naturale del corpo e quella aggiunta dell'abito, pertinente alla cultura ed alla società. Sono stati evidenziati numerosi rimandi tra i diversi trattati, sottolineando come ciò dimostri un interesse comune il quale, seppur con delle differenze tra i vari significati, dimostra l'esistenza di una sensibilità condivisa. A tale scopo si vuole approfondire un volume in particolare, che dimostra come questa consapevolezza fosse presente già in epoca coeva alla pubblicazione di queste opere.



*Figura 19\_Volume De usi de' colori, taglio di piede, post 1565, Venezia, Biblioteca Marciana, inv. OLD 5796, collocaz. D 045D 310.1.*

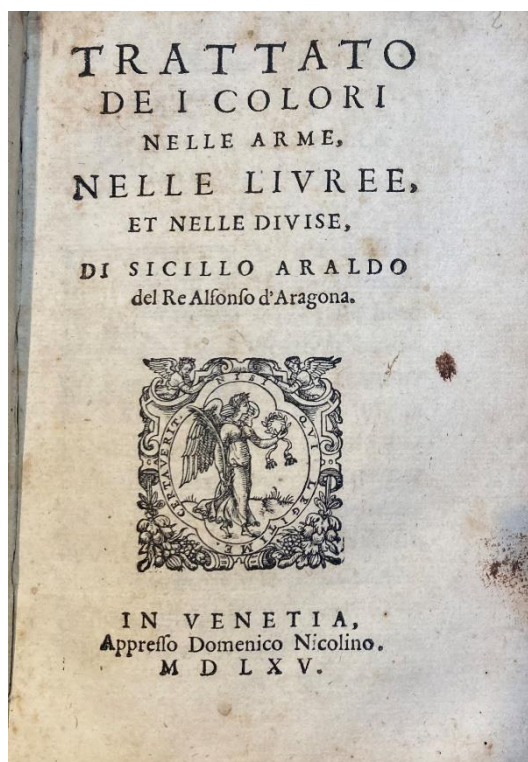


Figura 21\_ Sicillo Araldo, *De i colori nelle arme, nelle livree et nelle divise*, Venezia presso Domenico Nicolino, 1565, frontespizio, nel volume *De usi de' colori*.

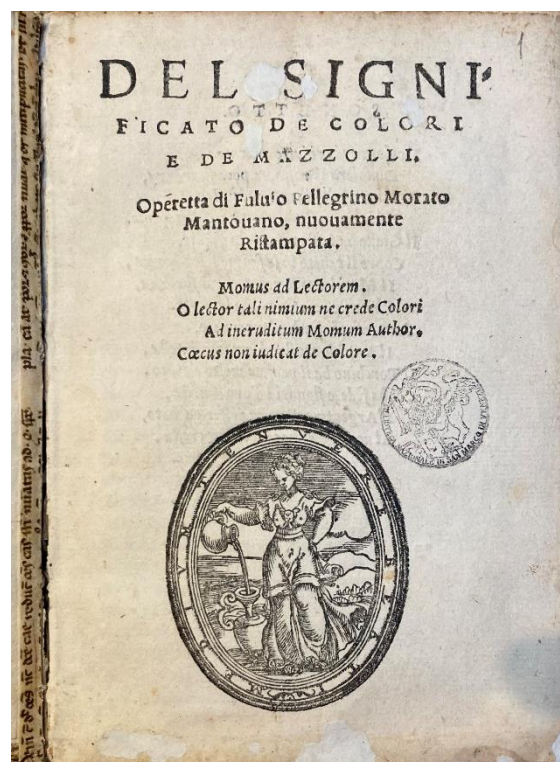


Figura 20\_ Fulvio Pellegrino Morato, *Del significatione de' colori e de' mazzolli*, Venezia presso Francesco di Leno, 1559, frontespizio, nel volume *De usi de' colori*.



Figura 22\_ Ludovico Dolce, *Dialogo dei colori*, Venezia presso fratelli Sessa, 1565, frontespizio, nel volume *De usi de' colori*.

## 2.6 Il *De usi de' colori* della Biblioteca Marciana

Il trattato di Fulvio Pellegrino Morato citato fino a questo momento presenta nell'edizione consultata alcuni elementi particolari che permettono ulteriori riflessioni sulla teoria artistica ed il significato dei colori nella Venezia del Cinquecento. Questo piccolo volume presente nella Biblioteca Marciana a Venezia non comprende infatti solo il trattato dell'autore, nell'edizione del 1559 di Francesco Di Leno, ma anche altri due trattati presi in considerazione nel corso di questo capitolo. Dopo l'opera di Morato si trovano infatti il trattato di Sicillo Araldo, edito nel 1565 presso Domenico Nicolino e il *Dialogo dei colori* di Ludovico Dolce, nell'edizione dei fratelli Sessa.<sup>265</sup> La rilegatura sembra risalire allo stesso secolo in cui i trattati sono stati stampati, per cui la scelta di metterli nello stesso volume come *corpus* di scritti sarebbe da fare risalire proprio al Cinquecento.<sup>266</sup> Non solo: sul piede del libro sono scritte a mano delle parole che esplicitano il *fil rouge* che lega questi volumi: «DEVSI DE COLORI»,<sup>267</sup> quindi de usi de colori. Sebbene sia stato più volte ribadito come i diversi trattati sui colori non costituissero un vero e proprio sistema, questo caso testimonia che, nonostante questa assenza, fosse comunque presente una coscienza sul terreno comune dal quale derivavano questi scritti. Un ulteriore fatto degno di nota è che, sebbene la genesi di tutti e tre i trattati sia prettamente veneziana, alcuni elementi fanno pensare che questo volume possa aver trascorso ben poco tempo in Laguna.

---

<sup>265</sup> F. P. Morato, *Del significato de' colori e de' mazzolli*, Venezia presso Francesco Di Leno, 1559; S. Araldo, *Trattato de i colori nelle arme, nelle livree, et nelle divise*, Venezia presso Domenico Nicolino, 1565; L. Dolce, *Dialogo di M. Lodouico Dolce nel quale si ragiona delle qualità, diuersità, e proprietà de i colori*, Venezia presso G. Battista e M. Sessa, 1565.

<sup>266</sup> Si ringraziano per la valutazione le bibliotecarie della Biblioteca Marciana, secondo le quali il volume sarebbe stato rilegato nel Cinquecento, quindi in epoca coeva alla pubblicazione dei singoli trattati. Oltre al tipo di rilegatura, a tale valutazione concorrono dei fogli di pergamena manoscritti rilegati all'inizio e alla fine del volume, com'era in uso in questo periodo. Si mantengono tuttavia delle riserve su alcuni legacci interni, che potrebbero esser stati sostituiti successivamente.

<sup>267</sup> Piede del volume, anche in questo caso si può solo ipotizzare il fatto che queste parole siano state effettivamente scritte nel Cinquecento.

È necessaria una premessa: non ci sono molte informazioni sulla vita di questo volume; pertanto, è possibile ipotizzare un suo itinerario solo tramite congetture basate su tre fatti principali. Il primo consiste nell'informazione del suo rientro a Venezia, presso le collezioni marciane, nel 1915 per un acquisto da «Luzziatti»,<sup>268</sup> il secondo è un ex libris sulla prima di copertina appartenente a Leonida Leonetti ed infine una nota di possesso posta sull'ultima pagina dell'ultimo dei tre trattati, quello di Dolce, recante il nome di «Ioannis Bap.ta Bolviti». La prima informazione ci rivela che esso entrò a far parte delle collezioni in epoca relativamente tarda, acquistato da «Luzziatti», quella che potrebbe molto probabilmente essere la Libreria Antiquaria Luzziatti di Roma. La libreria antiquaria era in effetti una delle più importanti della capitale, fu fondata da Pio Luzziatti (1896-1927) ed ebbe sede dal 1906 in piazza Aracoeli, diventando un importante centro di ritrovo culturale, assieme alla vicina Libreria Landini e Fabretti.<sup>269</sup> Procedendo a ritroso, prima di giungere in quella libreria, esso aveva avuto due possessori che avevano lasciato due segni: l'ex libris e la nota di possesso manoscritta. L'ex libris di Leonida Leonetti raffigura un tondo avvolto da un ramo di alloro con un profilo dantesco e posto in cima si legge il motto: «LUNGO STVDIO E GRANDE AMORE».<sup>270</sup> Leonida Leonetti era in effetti un grande collezionista di opere dantesche, che vennero acquistate nel 1904 da Leo Samuele Olschki e successivamente dal comune di Ravenna. Vissuto tra 1857 e 1930 circa, nato a Capua, Leonetti fu ingegnere e direttore della tramvia a vapore Udine-San Daniele, è noto infine che fu impegnato in politica.<sup>271</sup> Dalla sua collezione, questo volume presumibilmente è passato alla Libreria Antiquaria di Roma e successivamente

---

<sup>268</sup> Informazione presente nei cataloghi cartacei in sede.

<sup>269</sup> S. Tozzi, *Librai, collezionisti, antiquari e le stampe di Piranesi al Museo di Roma*, (<https://www.museodiroma.it/sites/default/files/storage/original/application/e9ffcf6b9525e1622a89fbf17c50e557.pdf>).

<sup>270</sup> Visibile in quarta di copertina.

<sup>271</sup> Archivio dei possessori, Biblioteca Nazionale Marciana (<https://archiviopossessori.it/archivio/191-leonetti-leonida>).



alle collezioni marciane. Il passaggio a questo personaggio può solo confermare il viaggio che il volume compì al di fuori del luogo in cui era stato realizzato, Venezia. Ai fini della ricerca risulta invece maggiormente rilevante la nota manoscritta in fondo al libro, recante il nome di Ioannis Bap. Bolviti. Il cognome non sembra di provenienza veneziana,<sup>272</sup> esiste tuttavia un Giovanni Battista Bolvito vissuto in questo periodo, a Napoli. Egli fu autore delle *Variarum rerum*, cinque volumi manoscritti conservati oggi nella Biblioteca Nazionale di Napoli.<sup>273</sup> La natura caotica delle notizie raccolte in questi volumi è da ricondurre alla finalità degli appunti di Bolvito: la stesura di un'opera sulla storia della città e del Regno di Napoli, la quale tuttavia non si concretizzò a causa della sua scomparsa.<sup>274</sup> Anche in questo caso non vi è abbondanza di informazioni circa la sua vita, per cui si ribadisce che l'associazione della nota di possesso con questo personaggio può solo fermarsi al grado di forte coincidenza. È noto che fosse un uomo colto proveniente da una famiglia della piccola nobiltà: il padre Galieno dal 1553 fu tesoriere dell'esercito imperiale di Carlo V.<sup>275</sup> Gli altri dati biografici riguardano le sue estremità (1540/1 forse a Tramonti, più probabilmente Napoli-1 agosto 1593),<sup>276</sup> e la composizione della sua famiglia: la moglie Vittoria Torno ed i suoi nove figli.<sup>277</sup> Sebbene sia presente un inventario, Amedeo Feniello afferma che si tratta di una presentazione «generica e poco dettagliata»,<sup>278</sup> si esclude dunque la presenza di un singolo titolo di un'opera a stampa. Si è dunque consapevoli delle fragili premesse che reggono la supposizione che questo libro

---

<sup>272</sup> Non compare nelle genealogie Tassini, Toderini e nemmeno nelle genealogie Barbaro; G. Tassini, *Cittadini Veneziani*, Venezia, 1888, (<http://lettere2.unive.it/manoscritti/tassini/>); T. Toderini, *Cittadinanze*, Venezia, 1876, vol. 1, (<https://asve.arianna4.cloud/patrimonio/cfd80dc7-5655-48c2-a008-8f62aa79bf6e/miscellanea-codici-storia-veneta-cittadinanze-toderini-vol-i-a-b-b-4>); M. Barbaro, *Genealogie*, Venezia, sec. XVI (-XVIII), vol.2, (<https://asve.arianna4.cloud/patrimonio/3a5d7150-7572-48fa-bf9f-5086f55661e6/miscellanea-codici-storia-veneta-genealogie-barbaro-vol-ii-b-c-b-18>).

<sup>273</sup> Biblioteca Nazionale di Napoli, Fondo S. Martino, mss. 441-445.

<sup>274</sup> *Napoli. Notai diversi 1322-1541, dalle Variarum rerum di G.B. Bolvito*, a cura di A. Feniello, Napoli 1998, pp. 17-18.

<sup>275</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>276</sup> *Ivi*, p. 14.; N. Cilento, *Italia meridionale longobarda*, Milano-Napoli, 1971, p. 131.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

<sup>278</sup> *Ivi*, p. 15.

sia appartenuto a questo personaggio, è noto tuttavia che l'altro possessore certo del volume, Leonetti, nacque a Capua: ad una quarantina di chilometri da Napoli. Il libro quindi, se le ipotesi fossero confermate, sembrerebbe dunque aver conosciuto una traiettoria ascendente, tornando dalla Campania a Roma ed infine verso a Venezia. È stato inoltre riconosciuto un interesse da parte del presunto primo possessore del volume per la storia dell'arte, in particolare nei *Registri delle cose familiari di casa nostra*, opera in cui ragiona della storia delle città di Napoli ed Amalfi, destinata ai figli.<sup>279</sup> In queste pagine compaiono infatti diverse descrizioni dell'architettura religiosa e civile della zona.

Se questa supposizione fosse vera, ossia se Giovanni Battista Bolvito che scrisse il proprio nome per marcarne la proprietà alla fine del volume, fosse lo stesso autore delle *Variarum rerum* e dei *Registri delle cose familiari di casa nostra*, ciò potrebbe confermare da un lato che a questa materia si interessassero persone colte, testimoniando il suo valore tutt'altro che superficiale, d'altro canto permetterebbe di dimostrare l'interessamento al tema da parte di colti umanisti anche al di fuori della Laguna. Bolvito fu infatti uno storico locale proveniente da Napoli, e quindi ben distante dall'ambiente veneziano, il quale fece osservazioni di valore storico artistico, non rientrando dunque nella tipologia di figura specializzata in questa branca del sapere.<sup>280</sup>

Una simile operazione di accomunamento di trattati riguardo i colori avviene con un altro volume conservato presso la Biblioteca Marciana, questa volta dalla rilegatura in cartoncino e non in pelle, quindi meno pregiato,<sup>281</sup> dove il trattato di Morato nell'edizione di Alessandro Viani<sup>282</sup> è posto assieme a *Il mostruosissimo mostro* di Giovanni de'

---

<sup>279</sup> J. Caskey, *Una fonte cinquecentesca per la storia dell'arte medievale ad Amalfi*, in «Rassegna del centro di cultura e storia amalfitana», 12, 1992, pp. 71-73.

<sup>280</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>281</sup> Secondo il parere delle bibliotecarie, forse leggermente posteriore alle date di pubblicazione dei trattati, ma comunque realizzata nel Cinque-Seicento.

<sup>282</sup> F. P. Morato, *Del significato de' colori e de' mazzolli*, Venezia presso A. Viani, non prima del 1544.

Rinaldi, stampato a Ferrara, da Giulio Vasalini, nel 1588.<sup>283</sup> Avviene in questo caso un avvicinamento di due opere di diversa provenienza geografica e cronologica, permettendone un agile confronto. È stato dunque osservato come vi fossero dei volumi in cui i diversi trattati venivano posti assieme formando un *corpus* di scritti aventi come tema il significato simbolico dei colori. Constatatane l'esistenza, si vuole approfondire le possibili conseguenze di tale linguaggio ambiguo negli occhi degli osservatori.

## **2.7 Il gusto estetico dell'individuo e la simbologia. Ambiguità di un linguaggio che condizionò lo sguardo degli spettatori**

Nella sua opera, Mario Equicola presenta la problematica dello scontro tra consigli astrologici e gusto estetico personale. Egli affrontando infatti il tema dell'abbigliamento consiglia allo spasimante di vestirsi secondo la natura della donna amata. Vi sono cioè, secondo l'autore, dei colori specifici per ogni umore umano:

«Adverta la flegmatica de verde et bianco delectarsi, la colerica di roscio et simili, la sanguigna di celestro, azuro et aureo, et il verde non li dispiace, la melancholica di negro, et ciaschuna de' colori che ad questi son propinqui et di più et diversi colori pigliarà piacere secundo sono alli sopradicti proximi, et la amara partaciparà di (de) altra complexione, et tanto più gratificarà quella quanto li colori saperà bene et proportionalmente temperare, ponendo quelli insieme li quali havranno meno convenientia, per invaghire con la varietà».<sup>284</sup>

---

<sup>283</sup> G. de' Rinaldi, *Il mostruosissimo mostro*, Ferrara presso G. Vasalini, 1588.

<sup>284</sup> Equicola, *Libro de natura de amore*, cit., pp. 501-502.

La donna flemmatica, e quindi caratterizzata dalla preponderanza di flegma, ama il verde ed il bianco, mentre la donna dove la bile gialla è maggiore rispetto agli altri umori, e quindi appartiene alla tipologia delle persone colleriche, di rosso, mentre la donna dal temperamento sanguigno (dove l'umore preponderante è il sangue) ama il celeste, azzurro, e oro, ma non disdegna pure il verde, mentre la donna melancolica (caratterizzata da una spiccata presenza di bile nera) preferisce il nero. Egli afferma poi che si possono scegliere anche i colori prossimi a quelli descritti, avendo tuttavia l'abilità di saper variare gli accostamenti. Vengono insomma fornite delle presunte regole di abbigliamento, secondo le quali vi dovrebbe essere una predisposizione personale verso l'apprezzamento di un dato colore in maniera innata, a seconda della propria natura. L'elemento interessante di questa affermazione è il fatto di assumere che il gusto estetico, in questo caso delle donne, dipenda dalla composizione fisica del loro corpo, la quale determina un certo carattere. Nel trattato di Marsilio Ficino precedentemente citato, l'individuo è in effetti strettamente legato o legata alla stella della nascita:

«The specific rule for an individual would be to investigate which star promised what good to the individual at his nativity, to beg grace from that star rather than from another, and to await from any given star not just any gift and what belongs to other stars, but a gift proper to that one». <sup>285</sup>

Ficino sta dunque affermando che la regola specifica per un individuo dovrebbe essere investigare quale stella promise un certo bene alla sua nascita, per poter in questo modo chiedere grazia a quella stella piuttosto che ad un'altra, e attendere da una data stella non

---

<sup>285</sup> «Propria vero unicuique regula fuerit explorare quae stella quid boni cuique in genitura promiserit, atque ab ea potius quam ab alia reposita gratiam, et ab unaquaque non quodlibet donum et quod aliarum est, sed eius proprium expectare»; in Marsilio Ficino, *Three books of life*, cit., p. 255.

un dono qualsiasi, che appartiene ad altre stelle, ma un dono proprio di quella. Nascere sotto una data stella comporta quindi dei doni, delle capacità e caratteristiche personali, alle quali ci si deve rivolgere per trovare la propria strada. Sebbene dunque Equicola riprenda in un certo senso questa visione deterministica anche nei riguardi del gusto estetico verso l'uno o l'altro colore, in conclusione egli apre alla possibilità di variazione come strumento per invaghiare la donna. Quest'ultima istanza, che scardina una visione prettamente determinista, chiude in un certo senso anche la panoramica dei significati dei diversi colori offerta dal trattato di Ludovico Dolce, quando Cornelio afferma:

«Dico adunque, che volendo l'huomo accoppiare insieme colori, che all'occhio diletтино; non havendo rispetto al significato; ma alla convenevolezza di essi colori, porrà insieme il berettino col leonato, il verde giallo secondo il vero nome con l'incarnato e rosso: il Turchino con l'Arangio: il morello col verde oscuro, il nero col bianco, e il bianco con l'incarnato. E se piu, chi due, o tre, o quattro ne porrà insieme, dee guardare di piacere all'occhio».<sup>286</sup>

La chiusura del trattato riprende parola per parola quanto affermato da Fulvio Pellegrino Morato nel *Del significato de' colori*,<sup>287</sup> evidenziando ancora una volta i forti debiti di Dolce nei confronti di quest'opera. Nonostante quindi nel pensiero umanista, come affermato da Ficino, ci fosse una certa base deterministica nei confronti del genere umano a seconda dell'appartenenza all'uno o l'altro temperamento, e che questa comprendesse in una certa misura anche il gusto estetico, come afferma Mario Equicola quando

---

<sup>286</sup> Dolce, *Dialogo dei colori*, cit., p. 63.

<sup>287</sup> «A me pare nondimeno, che volendo l'huomo accoppiare insieme colori che diletтино all'occhio, non havendo rispetto al significato, ma alla convenientia e adherentia de colori, porrà insieme il berettino co'l leonato, il verde giallo secondo il vero nome, con l'incarnato ò rosso, il turchino co'l rangio, il morello co'l verde scuro, il nero col bianco, e il bianco con l'incarnato, e se piu che dui o tre, o quatro ne porrà insieme, dee guardare di piacere all'occhio sopra il tutto»; in Morato, *Del significato de' colori*, cit., (senza numero di pagina).

consiglia agli uomini quali colori indossare per conquistare diverse donne, in tutti e tre i casi citati si apre nelle considerazioni finali ad una scelta di gusto personale. Le persone infatti possono scegliere diversi abbinamenti in base alla loro *convenevolezza*, e quindi a ciò che l'occhio gradisce maggiormente: in base al proprio gusto estetico. Si esclude pertanto un'azione pervasiva del significato dei colori nell'estetica cinquecentesca.

È stato inoltre osservato come la pluralità dei significati attribuiti ai colori e le enormi divergenze d'opinione tra i diversi autori non fosse solo peculiarità dell'ambiente veneziano. Risulta inoltre evidente come vi fosse una moltitudine di significati in relazione ai colori, spesso in contrasto tra loro, anche all'interno dello stesso testo. Quello che più si discosta da una possibile linea vagamente condivisa tra gli altri è l'opera di Fulvio Pellegrino Morato. Sebbene infatti alcuni rimandi ci siano anche nel trattato posteriore di Ludovico Dolce, essi non hanno lo stesso carattere dirompente del primo. Fulvio Pellegrino Morato enuncia in effetti inizialmente, come precedentemente accennato, di aver scritto per educare il volgo, ammettendo di contraddire in larga misura il poeta Serafino. Il significato dei colori non perse tuttavia il suo carattere ambivalente che l'aveva segnato nella trattatistica pubblicata a Venezia ad inizio secolo, confermando anzi la complessità e varietà delle diverse interpretazioni. Questo fatto è da ricondurre alla varietà stessa delle fonti usate: riferimenti classici, colti, o popolari. Il significato dei colori si configura quindi come disciplina enciclopedica tutt'altro che fissa, ma in continuo mutamento grazie al costante arricchimento di suggestioni. È stato inoltre osservato come, attraverso l'analisi del volume conservato presso la Biblioteca Marciana, ci fosse una coscienza tra il pubblico colto circa il *fil rouge* che legava questi diversi trattati. Pur non formando un sistema canonico, dunque, la sensibilità e l'interesse di alcuni eruditi sull'argomento permette di ipotizzare che questo sapere possa aver fatto parte di quel bagaglio di conoscenza col quale lo spettatore umanista si approcciava

all'opera d'arte. La presenza, tuttavia, di fonti molto eterogenee tra loro attesta la coscienza anche del resto della popolazione non erudita circa l'esistenza di un codice di significati cromatici. Più che dimostrare dunque una possibile influenza sulla teoria dell'arte e sulla pittura, il significato dei colori e la sua trattazione giocò molto più probabilmente un ruolo nell'educazione visiva con la quale gli spettatori si avvicinavano all'opera d'arte.





### 3 La materia del colore: qualità veneziana

Negli scritti teorici redatti a Venezia nel Cinquecento si sosteneva che la maestria di un artista non derivasse dalla scelta di buoni colori, quanto dalla sua abilità nel saperli maneggiare.<sup>288</sup> È stato tuttavia osservato come, nei contratti, la loro preziosità potesse invece ricoprire un ruolo tutt'altro che secondario, sottintendendo inoltre dei significati ulteriori, proprio a seconda del pigmento dal quale derivava un certo colore. Se a ciò si aggiungesse inoltre la considerazione sulla dimensione del mercato dei colori veneziano, l'affermazione di Dolce stonerebbe ulteriormente. Secondo l'autore, infatti, la forza del colorito non consiste nella scelta di colori di qualità:<sup>289</sup> nella realtà, tuttavia, i pittori veneziani disponevano di una ricchezza e varietà nella scelta dei pigmenti senza eguali nel resto della Penisola. Diversi documenti dimostrano come, anzi, molti pittori ed agenti venissero ad acquistare i colori proprio in Laguna nel corso del Rinascimento,<sup>290</sup> testimoniando il privilegio degli artisti che potevano operare in questo contesto. Anabel Thomas ne riporta alcuni esempi nel suo volume dedicato al panorama artistico rinascimentale fiorentino:<sup>291</sup> il primo è un giovane ragazzo, che nel 1439 fu inviato da Firenze a Venezia per acquistare l'azzurro necessario alla realizzazione del ciclo di affreschi (perduto) dell'altar maggiore della chiesa di sant'Egidio a Firenze da parte di Domenico Veneziano (1410-1461).<sup>292</sup> Una ventina di anni più tardi si registra invece il

---

<sup>288</sup> «Né creda alcuno che la forza del colorito consista nella scelta de' bei colori, come belle lache, bei azzurri, bei verdi e simili; perciocché questi colori sono belli parimente senza che e' si mettano in opera; ma nel saperli maneggiare convenevolmente»; in Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., pp. 184-185; «i colori sono anco belli nelle scatole da sé stessi, né è lodabil il pittor come vago per far a tutte le figure le guance rosate e' capegli biondi, l'aria serena, la terra tutta vestita d'un bel verde; ma la vera vaghezza non è altro che venustà o grazia, la qual si genera da una condizione over giusta proporzione delle cose, tal che, come le pitture hanno del proprio, hanno anche del vago et onorano il maestro»; in Pino, *Dialogo di pittura*, cit., p. 118.

<sup>289</sup> Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., pp. 184-185.

<sup>290</sup> L. Matthew, B. Barrie, 'Memoria de colori che bisognino tore a vinetia' Venice as Centre for the Purchase of Painters' Colours, in *Trade in artists' materials, Markets and Commerce in Europe to 1700*, a cura di J. Kirby, S. Nash, J. Cannon, Londra, 2010, pp. 245-252, p. 245.

<sup>291</sup> A. Thomas, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge, 1995, p. 170.

<sup>292</sup> «E adi 13 giugno s. undici paghamo a uno fante che archò oncie 16 d'azuro da Cosimo de' Medici e Ci. Di Vinegia; al quaderno creditor G, (...)»; in H. Wohl, *Domenico Veneziano Studies: The Sant'Egidio*

caso di Benozzo Gozzoli (1420-1497), il quale avvisa Piero de' Medici di aver bisogno di altri pigmenti, suggerendo quindi di mandare qualcuno a Venezia a prenderli.<sup>293</sup> L'autrice si domanda la ragione della lunga strada da percorrere per recuperare questi pigmenti, supponendo che si tratti di una questione di convenienza. Quando infatti i prezzi vengono registrati, la studiosa nota che gli acquisti da Venezia erano meno cari.<sup>294</sup> A questo motivo si aggiunge inoltre l'ipotesi di una qualità maggiore dei prodotti veneziani, testimoniata dal fiorire delle arti ad essi associati.

L'impiego del colore accomunava infatti diverse arti, tra le quali spiccava per qualità quella della tintoria. Nel 1548 venne pubblicato il *Plichto de l'arte de tentori* da Giovanventura Rossetti (dipendente dell'Arsenale),<sup>295</sup> compendio per chi praticava questo mestiere, nel quale l'autore ribadisce la qualità delle stoffe veneziane, dando inoltre suggerimenti ai compatrioti per mantenere lo standard di qualità anche in futuro.<sup>296</sup> L'autore non praticava dunque il mestiere del quale restituisce con tanta passione le principali tecniche, si è ipotizzata pertanto una conoscenza dei materiali coloranti in virtù del suo impiego presso l'Arsenale.<sup>297</sup> Il trattato ebbe diverse riedizioni: un successo

---

*and Parenti Documents*, in «Burlington Magazine», 824, 1984, pp. 635-641, p. 641. Come osserva anche Wohl, si tratta di una menzione vaga: poteva riferirsi sia al lapislazzulo che all'azzurro d'Alemagna; in Wohl, *Domenico Veneziano Studies*, cit., p. 635.

<sup>293</sup> G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV XVI*, I, Firenze, 1839, p. 192; Thomas, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*, cit., p. 170.

<sup>294</sup> Thomas, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*, cit., p. 170.

<sup>295</sup> Sull'*editio princeps* del volume vi sono pareri discordi: Brunello sostiene che è collocabile nel 1540 presso Francesco Rampazzetto, mentre un altro filone di pensiero, sostenuto a partire da Camillo Rodon y Font, sostiene che si tratti invece di un errore. Rodon y Font sostiene infatti che sia avvenuto uno scambio tra la X e la L delle cifre, per cui anziché MDLX sarebbe MDXL, per cui l'*editio princeps* sarebbe collocabile nel 1548. Si riportano dunque entrambe: G. B. Rossetti, *Plichto de l'arte de tintori*, Venezia presso Francesco Rampazzetto, 1540; G. B. Rossetti, *Plichto de l'arte de tintori*, Venezia presso Agostino Bindoni, 1548.

<sup>296</sup> «si hanno publicate a beneficio de popoli di questa inclita città di Vinegia mia patria, mio nido, mio patrimonio: Et accioché gli miei singularissimi Senatori possi hauerne beneficio alli loro daci e alle loro case e botege, e accrescendo il numero de maestri che vorrano esercitare queste tre arte, si comodi di stancie condecante, e atte a fare tal magisterio il che no si po sperare altro che grande utile, beneficio e honore di questa città, dilche la terza arte estrata da queste due no è minore delle due, le quali è state condute da più longinque parti in questa città che non le due che sono venute e condutte per me del reame de Napoli, e Roma e altre terre d'Italia, e questa è l'arte de tener pani e lane»; in G. B. Rossetti, *Plichto de l'arte de tintori*, Venezia presso Francesco Rampazzetto, 1560, Proemio (senza numero di pagina).

<sup>297</sup> F. Brunello, *L'arte della Tintura nella storia dell'umanità*, Vicenza, 1968, p. 186.

paragonabile alla floridità dell'arte della tintoria. Lo dimostra la fondazione della Scuola nel 1581 presso la chiesa dei Servi, sotto la protezione di sant'Onofrio, per la quale è evidente potessero disporre di ingenti mezzi.<sup>298</sup> Inoltre, essa non era di certo reputata un'arte disdicevole se un pittore come Jacopo Robusti non disdegnava di farsi chiamare con un appellativo che ricordava l'attività del padre tintore: Tintoretto. L'elevata qualità dei colori commerciati a Venezia permetteva pertanto la raffinatezza delle arti ad essi associate, provocando a sua volta un contesto favorevole per la produzione artistica.

Il commercio veneziano dei colori, il quale interessava dunque diversi settori di punta per l'economia della città, viene del resto considerato dagli studi una delle possibili ragioni per cui si consolidò il mito di "Venezia patria del colore":<sup>299</sup> sia per una disponibilità elevata di materiali di qualità, i quali potrebbero aver aperto diverse possibilità di sperimentazione negli artisti veneziani, che per il sorgere (in anticipo di mezzo secolo rispetto al resto d'Europa) di figure specializzate nella loro vendita, i *vendecolori*. Si tratta dunque di un mito basato non solamente sulle opere pittoriche, ma anche su una reputazione fondata sul commercio, sulla qualità di arti come la tintoria, e la divulgazione del sapere coloristico.<sup>300</sup> Gli stessi trattati teorici menzionano alcuni pigmenti, stimolando in certi casi gli aspiranti pittori ad intraprendere un percorso di studio e conoscenza del loro utilizzo, data la varietà e complessità della tavolozza a disposizione.<sup>301</sup> L'indagine sulla materialità dei colori accoglie pertanto istanze commerciali e teoriche tutt'altro che marginali per il panorama artistico della città.

---

<sup>298</sup> *Ivi*, pp. 190-191.

<sup>299</sup> Philip Ball cita il rapporto con l'arte bizantina, il ruolo del clima e del commercio; in Ball, *Colore: una biografia*, cit., p. 127; A questi Santinon aggiunge anche il sostrato filosofico, in Santinon, *La natura del colore*, cit., p. 38.

<sup>300</sup> Brusatin, *Storia dei colori*, cit., pp. 58-59; Hochmann, *Colorito*, cit., p. 169.

<sup>301</sup> Cfr. par. 3.3, *infra*.



Figura 23\_Tiziano Vecellio, *Bacco e Arianna*, 1520-'23, Londra, National Gallery

### 3.1 Panoramica dei principali colori in uso a Venezia nel Cinquecento: *Bacco e Arianna* di Tiziano

Al fine di poter procedere con ordine, occorre innanzitutto fotografare quali colori avesse a disposizione un pittore veneziano nel XVI secolo. Un dipinto che restituisce un ampio spettro della tavolozza cinquecentesca è il *Bacco e Arianna* di Tiziano,<sup>302</sup> realizzato nel 1520-'23 (Londra, National Gallery) per il ciclo dei *Baccanali* di Alfonso d'Este. Nella variopinta scena Bacco balza giù dal carro verso Arianna, la quale si ritrae spaventata, mentre il corteo del dio avanza verso la giovane principessa cretese, abbandonata sulla spiaggia da Teseo.<sup>303</sup>

Sullo sfondo vi sono degli alberi dalle verdi fronde, realizzate con: malachite, terra verde, verderame e resinato di rame. Il primo menzionato è un minerale che veniva importato dal nord Europa,<sup>304</sup> la cui macinazione era spesso più grossolana rispetto agli altri verdi.<sup>305</sup> Lazzarini identifica questo pigmento con il verde Veronese,<sup>306</sup> tuttavia studi recenti hanno messo in discussione questa associazione, chiedendosi se all'epoca delle indagini Lazzarini abbia avuto a disposizione mezzi per poter distinguerlo da altri pigmenti.<sup>307</sup> Poldi e Villa, nell'analizzare i dipinti belliniani conservati a Venezia, ne riscontrano l'utilizzo in pochi casi: sotto forma di tracce nella veste di San Paolo della

---

<sup>302</sup> Ball, *Colore: una biografia*, cit., p. 133.

<sup>303</sup> «...quando, con l'aiuto della fanciulla (Arianna), il figlio di Egeo (Teseo), raggomitando il filo ritrovò la difficile porta mai prima varcata da altri per due volte, subito, rapita la figlia di Minosse, si rivolse verso l'isola di Dia, e senza pietà abbandonò su quel lido la sua compagna di viaggio. A lei derelitta e molto afflitta Bacco dette aiuto e insieme il suo amore; perché divenisse famosa per mezzo di una costellazione perenne, le tolse dalla fronte la corona e la lanciò in cielo. Mentre quella vola nell'aria leggera, le gemme si mutano in stelle fulgenti e, mantenendo la forma di corona, si collocano nella zona che è in mezzo tra il ginocchio di Nisso e colui che tiene il serpente»; in Ovidio, *Metamorfosi*, cit., p. 385. Oltre a Ovidio si individuano tra le fonti della composizione anche Filostrato e Catullo; Cfr. M. Centanni, *Arianna in Andros, una invenzione di Tiziano*, ([http://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3579](http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3579)).

<sup>304</sup> L. Lazzarini, *Il colore nei pittori veneziani tra 1480 e 1580*, in «Bollettino d'arte», 5, 1983, pp. 135-144.

<sup>305</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>306</sup> *Ibidem*.

<sup>307</sup> Hochmann, *Colorito*, cit., p. 196; Ne sono state trovate piccole quantità tra il fogliame del dipinto di Paolo Veronese conservato a New York, Frick Collection, *Scelta tra vizio e virtù* (1565ca); in D. Mahon, S. A. Centeno, M. T. Wypyski, X. F. Salomon, A. Bayer, *Technical Study of Three Allegorical Paintings by Paolo Veronese: The Choice Between Virtue and Vice, Wisdom and Strength, and Mars and Venus united by Love*, in «Metropolitan Museum Studies in Art, Science, and Technology», vol.1, 2010, p. 97.

*Pala Pesaro* (1475ca, Pesaro, Musei Civici),<sup>308</sup> nella veste dell'angelo musicante della *Pala di san Giobbe* (1480ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia), assieme a «biacca, lapislazzulo, nero carbone e orpimento»,<sup>309</sup> e negli elementi marmorei del *Sangue del Redentore* (Londra, National Gallery, 1465ca).<sup>310</sup> Più utilizzati nella tavolozza rinascimentale veneziana erano le terre verdi; Lazzarini registra inoltre un elevato uso del resinato di rame e del verderame,<sup>311</sup> osservazione confermata anche da Hochmann.<sup>312</sup> Quest'ultimo era inoltre conosciuto sin dall'antichità ed erano numerose le ricette per la sua preparazione.<sup>313</sup> Hochmann osserva inoltre che, nonostante le numerose controindicazioni a causa di reazioni avverse con altri materiali come il ferro e lo zinco, il suo uso restava elevato per dell'intensità che permetteva di ottenere.<sup>314</sup>

Procedendo con la mappatura cromatica del dipinto di Tiziano, gli azzurri del cielo, delle colline sullo sfondo, di alcune ombreggiature e della preziosa veste di Arianna sono realizzati con l'oltremare, il cui utilizzo in questo dipinto è generoso, e con l'azzurino. Il primo era uno dei pigmenti più costosi dell'epoca, tanto da venirne specificato l'uso, ed in certi casi anche la qualità, nei contratti tra committente ed artista.<sup>315</sup> Il costo derivava dal materiale di partenza, il lapislazzulo, che veniva importato dalle miniere di Badakshan (attuale Afghanistan) a Venezia sin dal Medioevo.<sup>316</sup> La sua ricchezza è talmente proverbiale che nel passo del *Dialogo di pittura* di Paolo Pino in cui

---

<sup>308</sup> G. Poldi, C.F. Villa, *Indagando Bellini*, Milano, 2009, p. 180.

<sup>309</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>310</sup> *Ivi*, p. 188.

<sup>311</sup> Lazzarini, *Il colore nei pittori veneziani tra 1480 e 1580*, cit., p. 137.

<sup>312</sup> Hochmann, *Colorito*, cit., p. 197.

<sup>313</sup> Si cita quella di Cennino Cennini: «Della natura di un verde che si chiama verderame. Verde è un colore il quale si chiama verderame. Per se medesimo è verde assai; ed è artificiato con alchimia, cioè di rame e di aceto. Questo colore è buono in tavola, temperato con colla. Guarda di non avvicinarlo mai con biacca, perché in tutto sono inimici mortali. Trialo con aceto, che ritiene secondo suo' natura. E se vuoi fare un verde in erba perfettissimo, è bello all'occhio, ma non dura. Ed è buono più in carta o bambagina o pecorina, temperato con rosseme d'uovo»; in C. Cennini, *Il libro dell'arte*, cap. LVI, a cura di G. Milanese, Firenze, 1859, p. 35.

<sup>314</sup> Hochmann, *Colorito*, cit., pp. 197-198.

<sup>315</sup> Cfr. cap. 1, par. 1.4.

<sup>316</sup> Cfr. cap. 1, nota 85.

afferma che i colori sono apprezzabili nelle loro scatole, ma devono essere concepiti in funzione dell'abilità del pittore, egli cita proprio questo pigmento. Nel passo immediatamente precedente si legge infatti:

«LA. Piano! Come vi piace il pittor vago?

FA. Mi piace sommamente, e dicovi che la vaghezza è il condimento dell'opere nostre. Non però intendo vaghezza l'azzurro ultramarino da sessante scudi l'oncia o la bella laca, perch'i colori sono anco belli nelle scatole da se stessi».<sup>317</sup>

Ecco, dunque, che l'oltremarino diventa quasi simbolo del bel colore (Hochmann dichiara che sessanta scudi l'oncia è la cifra più alta da lui registrata),<sup>318</sup> restando tuttavia molto richiesto nella pratica pittorica proprio per il suo valore. Esso era talmente elevato da poter diventare garanzia per un prestito, come testimonia il libro dei conti di Lorenzo Lotto, in cui l'artista annota le entrate e le uscite della sua attività. Il 26 ottobre 1542 si legge:

«die dar el compar Alexandro Olivier depentor in Borgaloco de San Lorenzo in Venetia per prestati lire 6 et per segno volse lassar in deposito azuro ultramarino sazj 4 con la carta, qual azuro ho lassato in man a misser Bortolamio Carpan zoilier in Venetia, in ruga Cale dal Sol, quale habbia a restituire al sopra dito compar dandoli lire 6».<sup>319</sup>

Dalla nota si apprende che Lorenzo Lotto ha prestato sei lire al pittore Alessandro Oliviero, attivo a Venezia, il quale lascia in deposito, come garanzia per la restituzione

---

<sup>317</sup> Pino, *Dialogo di pittura*, cit., p. 118.

<sup>318</sup> Hochmann, *Colorito*, cit., p. 199.

<sup>319</sup> L. Lotto, *Il libro di spese diverse*, a cura di F. De Carolis, Trieste, 2017, p. 116.

del denaro ricevuto, proprio il pigmento ultramarino. A riprova del suo valore, Lorenzo Lotto porta quest'ultimo presso un gioielliere, Bortolamio Carpan. Meno prezioso e più utilizzato in pittura era invece l'azzurrite, chiamato anche *azuro todesco* o *azzurro della Magna*: estratto con procedimento e provenienza simile alla malachite, caratterizzò la pittura medievale e rinascimentale. Uno dei principali centri di estrazione era l'Ungheria, ma in seguito alla conquista turca l'approvvigionamento da questa zona diminuì. Altre aree di produzione interessavano invece la regione della Slesia<sup>320</sup> ed il più vicino Tirolo. In tutti e tre i casi, il prodotto transitava per buona parte attraverso l'area germanica, motivo per cui veniva indicato con l'appellativo *della Magna*. Anche in questo caso, Venezia si configura come punto di riferimento per il suo commercio, soprattutto per gli artisti della penisola italiana.<sup>321</sup>

La principessa indossa un velo che contrasta con l'azzurra veste, realizzato col vermiglione, macinato con due diverse sgranature. Il pittore, infatti, ottenne la vividezza del colore per mezzo di uno strato sottostante macinato più grosso, al quale ne sovrappose poi un altro più fino.<sup>322</sup> Con vermiglione si intende il pigmento artificiale del cinabro: esso è infatti un solfuro di mercurio che può essere ottenuto anche artificialmente. È dimostrato che a Venezia fosse praticata tale tipo di industria, la quale permetteva l'esportazione del pigmento presso le principali città italiane, in quanto esistono dei documenti dei *Provveditori alla Sanità* che richiedono ai produttori di spostarsi dal centro abitato, data la tossicità della lavorazione.<sup>323</sup> Esso non è tuttavia l'unico rosso che avevano a disposizione i pittori veneziani del XVI secolo: la gamma era molto ampia ed anche in

---

<sup>320</sup> Regione storica che oggi corrisponde per buona parte ad una porzione di territorio polacco, ma anche ad una piccola porzione della Germania e della Repubblica Ceca.

<sup>321</sup> Hochmann, *Colorito*, cit., p. 202.

<sup>322</sup> Ball, *Colore: una biografia*, cit., p. 134.

<sup>323</sup> Già nel 1498 si testimoniano le prime lamentele dovute al disagio della lavorazione di tale materiale in città, nel 1523 Francesco Negro da i Cenabrii ottiene l'autorizzazione per spostarsi a Marghera, mentre nel 1533 si registra un ulteriore caso di spostamento, questa volta di Lazar a Cenapriis, il quale si sposta fuori città a causa della tossicità del materiale lavorato; in N. Spada, *Leggi veneziane sulle industrie chimiche a tutela della salute pubblica dal secololo XIII al XVIII*, in «Archivio veneto», 7, 1930, pp. 135-138.



questo caso i prezzi variavano a seconda della ricercatezza del materiale di partenza. Meno costose del vermiglione erano infatti le terre rosse, mentre altrettanto richieste per qualità ed intensità erano le lacche. Il dipinto di Tiziano fornisce un esempio anche di quest'ultima tipologia, in particolare nella brillantezza della stola di Bacco.<sup>324</sup> Le lacche a disposizione dei pittori erano quella di chermes e quella di cocciniglia, ed è difficile distinguere l'utilizzo di una, chiamata anche *lacha di grana*, e l'altra, la *lacha de crimese* o *cremesino*.<sup>325</sup> Questi due pigmenti derivano in effetti entrambi da un parassita, solo di due specie diverse: la cocciniglia deriva da un parassita di un'erba perenne, *Sclerantus*, la quale cresceva principalmente dall'attuale Polonia, mentre il kermes proveniva anch'esso da un insetto, parassita quest'ultimo tendenzialmente di piante in area spagnola. La quantità disponibile variava a seconda dell'abbondanza del raccolto, e la difficoltà di estrazione li rendevano pertanto due pigmenti molto costosi.<sup>326</sup> Essi costituivano in effetti una delle ragioni fondamentali per la reputazione coloristica veneziana, situandosi con l'ultramarino tra i colori più cari. Paolo Pino, nel passo precedentemente citato, parla proprio di queste due tinte per evidenziare come la bravura del pittore non dipenda unicamente dalla qualità del materiale usato.<sup>327</sup> È stato in effetti osservato come i rossi giocassero un ruolo di primo piano anche nella tintoria della Serenissima: considerando il *Plichto*, ad esempio, si contano trentacinque ricette per tingere di questa tinta, mentre al nero ne sono dedicate la metà.<sup>328</sup> Krischel nota invece, nell'inventario del *vendecolori* (ossia uno *spezier* specializzato nella vendita di colori) Jacopo de Benedetti, un'ampia presenza del minio tra le colorazioni rosse disponibili,

---

<sup>324</sup> Hochmann, *Colorito*, cit., p. 185.

<sup>325</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>326</sup> Ball, *Colore: una biografia*, cit., pp. 102-103; R. Krischel, *Zur Geschichte des venezianischen Pigmenthandel: das Sortiment des "Jacobus de Benedictis à Coloribus"*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 63, 2002, pp. 93-158, pp. 107-108.

<sup>327</sup> Cfr. nota 317, *supra*.

<sup>328</sup> Rossetti, *Plichto*, cit. (senza numero di pagina); osservazione di Hills, *Colore veneziano, pittura, marmo, mosaico e vetro dal 1200 al 1550*, cit., p. 174; lo osserva anche Brunello, *L'Arte della Tintura*, cit., p. 191.

anche se è stato osservato come esso non venisse usato molto dai pittori.<sup>329</sup> È importante in effetti considerare come il commercio dei colori non interessasse solamente gli artisti, ma anche un'ampia gamma di artigiani, che ne potevano fare usi diversi. Un ultimo rosso peculiare del periodo preso in considerazione è la *lacha de verzin*, ricavata durante il Medioevo da un tipo di legno importato dall'Oriente a Venezia, che ne assicurava poi la distribuzione nel resto d'Europa.<sup>330</sup> Dopo la spedizione di Colombo nel continente americano ed il conseguente sorgere di nuove rotte commerciali, il legno del Brasile proveniente dal "Nuovo Mondo" acquista una tale importanza da provocare una settorializzazione nel suo commercio da parte di alcuni *vendecolori*.<sup>331</sup> Come nel caso del minio, tuttavia, anche questo pigmento non ricoprì un ruolo importante per il panorama artistico: nel considerare dunque il commercio dei pigmenti è fondamentale tenere sempre presente l'ampia ridistribuzione di essi, la quale non interessava unicamente i pittori.

Ritornando al variopinto corteo, tra le sue fila spicca invece un'altra tonalità: la veste arancio della suonatrice di cembalo cattura, infatti, lo sguardo dello spettatore. La vividezza di quest'ultima fu resa possibile da un pigmento che caratterizzò la *palette* cromatica veneziana del secolo, disponibile dal 1490 circa: il realgar.<sup>332</sup> Esso è un minerale, solfuro di arsenico, come l'orpimento: al contrario di quest'ultimo però, esso non è di colore giallo, bensì arancione. Il suo utilizzo diventa più massiccio proprio a partire dal Cinquecento, diventando anch'esso una sorta di firma identificativa nella gamma cromatica veneziana. Krischel, presso l'inventario di De Benedetti, propone di identificarlo con *l'orpimento rosso*.<sup>333</sup>

---

<sup>329</sup> Krischel, *Zur Geschichte des venezianischen Pigmenthandel*, cit., p. 105.

<sup>330</sup> Hochmann, *Colorito*, cit. p. 180.

<sup>331</sup> Nell'inventario di Franciscus Bartholamei à Coloribus, datato 1586 (non pubblicato finora) si rende evidente la specializzazione del *vendecolori* nel commercio di questo pigmento date le ingenti quantità inventariate; in ASV, Canc. Inf. Misc. Not. Div., b. 43, 10 settembre 1586.

<sup>332</sup> Ball, *Colore: una biografia*, cit., p. 131.

<sup>333</sup> Krischel, *Zur Geschichte des venezianischen Pigmenthandel*, cit., p. 111.

Attraverso questa breve analisi cromatica del *Bacco e Arianna* di Tiziano, si è tentata una parziale restituzione dei principali colori in uso presso gli artisti veneziani nel Cinquecento. Altri colori fondamentali che non sono stati menzionati sono le terre per ottenere le tinte brune e nere, e la biacca. Quest'ultima è un antico pigmento sintetico a base di piombo, ed anche in questo caso quella prodotta a Venezia si attestava come una tra le migliori disponibili sul mercato.<sup>334</sup> Tenendo dunque in considerazione questo breve *excursus* tra i pigmenti veneziani in commercio nel XVI secolo, è possibile *in primis* contestualizzare le parole di Dolce e Pino sui bei colori, in quanto essi si riferivano proprio ai colori migliori disponibili sul mercato quando li ponevano al di sotto della bravura dell'artista. Al tempo stesso, non si può tuttavia del tutto negare il possibile ruolo del commercio nell'ascesa del mito di Venezia come città del colore. Vi è una serie di coincidenze temporali che potrebbero invece far supporre la correlazione tra questi elementi. Al sorgere dei trattatelli sul significato dei colori a inizio secolo, presi in considerazione nel capitolo precedente, seguiti dalle trattazioni teoriche sull'arte, si succedette infatti a sua volta una mutazione nella tecnica pittorica, con un maggiore utilizzo delle mescolanze. A questo rinnovato utilizzo del colore nella pratica, ed alla sua considerazione teorica, coincise infine il sorgere di un mestiere ad esso dedicato: il *vendecolori*.

### **3.2 I vendecolori: l'ascesa sociale di una famiglia ed i commerci di Tiziano con la corte spagnola**

Lo studio sul mestiere del *vendecolori* ha una storia recente: esso, infatti, sebbene anticipato da indagini sul commercio dei colori, conta circa una ventina d'anni da quando

---

<sup>334</sup> Hochmann, *Colorito*, cit., p. 217; Matthew, Barrie, *Memoria de colori che bisognino tore a vinetia*, cit., p. 247.

sono stati mossi i primi passi. Roland Krischel, Louisa Matthew e Barbara Berrie hanno avuto in particolare il merito di stabilire l'esistenza di questa specializzazione.<sup>335</sup> Krischel, come precedentemente menzionato, ha preso in analisi l'inventario di Jacopo De Benedetti nello studio del 2002.<sup>336</sup> Le due studiose hanno invece approfondito la ricerca sugli aspetti storico-scientifici del commercio dei colori in Laguna, ulteriormente approfonditi dagli studi di Julia DeLancey.

Dalle recenti ricerche emerge quindi il sorgere di questa nuova professione a partire dalla fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento: prima, i colori venivano venduti dagli *spezieri*, ma anche dagli stessi artisti, tintori, dottori, alchimisti o produttori di strumenti musicali.<sup>337</sup> La specializzazione fa intendere un aumento nella richiesta tale da rendere appetibile la nascita di un mestiere ad essi dedicato. Le indagini hanno inoltre permesso la circoscrizione delle diverse botteghe ad un'area ben specifica vicino a Rialto: Calle dei Stagneri. Tra San Bartolomeo e San Salvador si concentravano dunque diverse botteghe, probabilmente per la vicinanza a Rialto, ma anche al Fondaco dei Tedeschi, e la possibilità di raggiungere le vie d'acqua, in particolare il Rio di San Zulian.<sup>338</sup> È stato inoltre

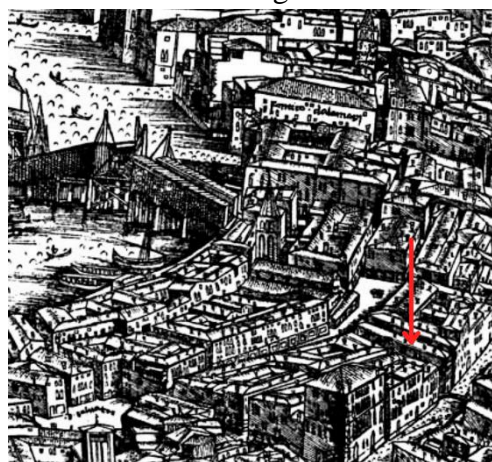


Figura 24\_Jacopo de' Barbari, Veduta di Venezia, 1500, Venezia, Museo Correr (particolare, area di Rialto con indicazione su Calle dei Stagneri)

<sup>335</sup> J. DeLancey, 'In the Streets Where They Sell Colors': Placing "vendecolori" in the urban fabric of early modern Venice, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 72, 2011, pp. 193-232, pp. 194, 195.

<sup>336</sup> Cfr. nota 253, *supra*.

<sup>337</sup> DeLancey, 'In the Streets Where They Sell Colors', cit., p. 196.

<sup>338</sup> Ivi, pp. 200-202; L. C. Matthew; 'Vendecolori a Venezia': the reconstruction of a profession, in «Burlington Magazine», 1196, 2002, pp. 680-686, p. 685; Krischel, *Zur Geschichte des venezianischen Pigmenthandel*, cit., pp. 98-99. Nel *Libro di spese diverse* di Lorenzo Lotto vengono citate per l'acquisto di pigmenti le zone di Rialto ed il Fondaco dei Tedeschi: «tosi a Venetia onze 1 azuro grosso da conzar de Alemania al fontego»; «in Venetia adì 3 zugno del 1549 die haver mastro Sebastian fiamengo sartor in Rialto per lire 8 de azuro todescho da olio a lire 7 la libbra»; in Lotto, *Il libro di spese diverse*, cit., pp. 293; 243.

dimostrato che alcune famiglie non solo si tramandarono la bottega, ma stabilirono dei legami con altri commercianti o con altri *vendecolori* tramite matrimoni.<sup>339</sup>

Una famiglia si distinse in particolare nel panorama cinquecentesco dei *vendecolori*, sia a causa della durata del marchio associato alla bottega, ma anche per l'ascesa sociale sancita dalla partecipazione di alcuni membri alla Scuola Grande di San Rocco e, inoltre, da un ritratto tizianesco di un suo membro. Si tratta della famiglia Gradignan della Scala, sulla quale ha indagato in particolar modo Julia DeLancey. La famiglia compare nelle genealogie del Tassini, dove ne viene descritta la provenienza milanese.<sup>340</sup> La studiosa afferma, tuttavia, che non essendoci riferimenti concreti non si possa trattare di un dato certo: altre ipotesi circa la provenienza della famiglia riguardano l'area bergamasca, oppure una cittadina nella provincia di Venezia, Gardignano.<sup>341</sup> La Scala era invece il simbolo della bottega, della quale si possiedono documenti che ne attestano l'attività dal 1534 al 1664. Più di cento anni, dunque, durante i quali si susseguirono diverse generazioni della famiglia nella gestione dell'attività in Calle dei Stagneri.<sup>342</sup> L'inventario del 22 aprile 1534 riguarda Domenico, e venne redatto *post mortem* del padre Gabriele. La lista di pigmenti contiene più di un centinaio di voci, tra le quali spiccano in particolar modo il minio e il verderame.<sup>343</sup> Domenico inizia l'attività in collaborazione con Ambrogio Molena, passando tuttavia il testimone al figlio Alvise.

---

<sup>339</sup> *Ivi*, p. 205. Sull'endogamia tra i commercianti veneziani A. Bellavitis, *Identité, Marriage, Mobilité Sociale : citoyennes et citoyens à Venise au XVIe siècle*, Roma, 2001, pp. 243-245.

<sup>340</sup> G. Tassini, *Cittadini veneziani*, Venezia, 1888, «Gradignan».

<sup>341</sup> La provenienza da Milano potrebbe essere confermata da un testamento, quello di Bartolomeo di Battista Gradignan, che afferma di essere cittadino milanese. Nel caso invece della provenienza bergamasca, la prova consiste nell'esistenza di famiglie Gridiniano o Gridignano durante il XV secolo, nonché la studiosa tiene conto dell'elevata presenza di tintori nell'area. Per quanto riguarda l'ultima ipotesi invece, il cognome della famiglia viene citato nei primi documenti come 'de Gardignano' o 'de Gardignan', si ipotizza per questo la frazione veneta come possibile luogo originario della famiglia, in J. DeLancey, *Celebrating citizenship: Titian's Portrait of the Color Seller Alvise Gradignan della Scala and Social Status in Early Modern Venice*, in «Studi Veneziani», 76, 2017, pp. 15-60, p. 59.

<sup>342</sup> Hochmann, *Colorito*, cit., p. 173; R. Krischel, *Portrait of the Colour Seller Alvise Gradignan dalla Scala, in Titian and the Renaissance in Venice*, catalogo della mostra (Francoforte, Städel Museum, 13-26 maggio 2019) a cura di B. Enclercy, H. Aurenhammer, Monaco, 2019, p. 188; DeLancey, *In the Streets Where They Sell Colors*, cit., p. 206.

<sup>343</sup> ASV, Canc. Inf. Misc. Not. Div. Inv. b. 36 f. 5.

Egli, a sua volta, cederà l'attività al nipote (figlio del fratello Gabriele) Anzolo o Angelo e al fratello Domenico, i quali infine lasceranno la bottega nelle mani dei figli di Angelo, Gabriele e Alvise.<sup>344</sup> Nell'albero genealogico della famiglia è possibile individuare legami matrimoniali strategici per la sua affermazione commerciale. Ne è un esempio il matrimonio di Angelo (nipote di Alvise e fratello di Domenico) con Elena Torninben, proveniente da una famiglia di *speziali* da Gubbio, mestiere avvicicabile al *vendecolore*, una sorta di antenato di quest'ultimo. Un altro caso riguarda invece il ramo della sorella di Alvise, Vincenza (figlia di Domenico del sopracitato inventario del 1534): dal matrimonio con Vincenzo Carabetti (famiglia che ebbe la cittadinanza veneziana, secondo il Tassini, dal 1704)<sup>345</sup> nasce infatti Gabriele, il quale sposerà Marina, figlia di Iseppo Bosello, *vendecolore*.<sup>346</sup> La famiglia dunque, come spesso accadeva, tramite i legami matrimoniali sancisce dei collegamenti commerciali favorevoli. Questo può sicuramente aver contribuito alla crescita di uno *status* familiare, il quale è evidente sia dalle presenze di alcuni membri presso la Scuola Grande di San Rocco che da un ritratto di Tiziano. Furono infatti membri della Scuola sia Alvise (figlio di Domenico cui si riferisce l'inventario) che i nipoti Domenico ed Angelo. Si attesta la presenza di Alvise dal 1561 al 1569: come degano di mezz'anno nel 1561 e come parte della zonta nel 1563, 1565 e 1569. I nipoti invece ricoprirono entrambi il ruolo di degano: nel 1572 Domenico e nel 1573 Anzolo.<sup>347</sup> Si registra dunque la presenza della famiglia tra gli organi direttivi

---

<sup>344</sup> Krischel, *The Venetian Pigment Trade in the Sixteenth Century*, in *Colors Between Two Worlds: The Codice Fiorentino of Bernardino de Sahagùn*, atti della conferenza a cura di L. Waldman (Firenze, Kunsthistorisches Institut Max-Planck Institut, 12-13 giugno 2008), Firenze, 2011, pp. 316-332, p. 320.

<sup>345</sup> Tassini, *Cittadini veneziani*, cit., «Carabetti».

<sup>346</sup> Nel testamento di Iseppo Bosello egli nomina i figli Giacomo e Antonio e la figlia Marina, moglie di Gabriele Carabetti, in ASV, Canc. Inf. Misc. Not. Div. Inv. b. 37 f. 164; DeLancey, *'In the Streets Where They Sell Colors'*, cit., p. 205.

<sup>347</sup> Le Scuole Grandi erano confraternite laiche, le quali divennero col tempo istituzioni in grado di assumere un importante ruolo civico in città, dati anche gli ingenti fondi a disposizione. La banca e la zonta erano gli organi direttivi della Scuola, il cui capo esecutivo era incarnato dalla figura del guardian grande. Vi erano poi il vicario, il guardian da matin, lo scrivano e dodici degani, due giovani per ogni sestiere della città. Di questi, dieci venivano eletti contemporaneamente al guardian grande, mentre gli altri due solo sei mesi più tardi, per questo venivano definiti degani di mezz'anno. Domenico ed Anzolo ricoprirono dunque il ruolo di degani, mentre Alvise fu degano di mezz'anno, oltre a membro della zonta.

di una delle Scuole Grandi più influenti in città, nel complesso, tra 1561 e 1573.<sup>348</sup> Si tratta di anni interessanti, durante i quali si colloca la realizzazione da parte di Tintoretto della decorazione della Sala dell'Albergo della Scuola. Al *San Rocco in Gloria*, realizzato come donativo per la Scuola (22 giugno 1564), grazie al quale ebbe l'incarico per la campagna decorativa, seguì infatti nell'anno seguente la *Crocifissione* (1565),<sup>349</sup> e la decorazione dell'intero Albergo. Si tratta dunque di anni molto attivi dal punto di vista artistico, pertanto è possibile ipotizzare, se non un coinvolgimento diretto da parte dei *vendecolori*, la possibilità perlomeno di aver creato una rete di agganci favorevoli per l'attività familiare: in quel momento erano infatti confratelli sia Tiziano che Tintoretto.<sup>350</sup>

Oltre al prestigio di poter ricoprire ruoli di una certa importanza all'interno di un'istituzione rinomata in città, Alvise si fece fare (non a caso proprio nel 1561, anno in cui ricopre il ruolo di degano di mezz'anno presso la Scuola Grande di San Rocco) un ritratto da Tiziano.<sup>351</sup> Nel ritratto, l'uomo vestito in nero regge una palma, mentre sulla sinistra si apre un paesaggio al tramonto. Ciò che ha attirato l'attenzione è stato tuttavia l'oggetto posto sul parapetto che apre allo sfondo paesaggistico (osserva DeLancey, che sembra posto lì a significare che esso permette quello stesso sfondo paesaggistico).<sup>352</sup> Si tratta di una scatola suddivisa in piccoli scompartimenti, ognuna di un colore diverso. Una scatola simile, dai piccoli scompartimenti squadrati e fornita di quello che sembra

---

<sup>348</sup> M. E. Massimi, *Indice alfabetico dei confratelli di governo della Scuola Grande di San Rocco, 1500-1600*, in «Venezia Cinquecento», 9, 1995, pp. 109-169, p. 155.

<sup>349</sup> Cfr. V. Sapienza, *Entre songe et transmutation: les deux Vierges évanouies dans la Crucifixion de Tintoret à la Scuola Grande di San Rocco*, in *Expériences oniriques dans la littérature du Moyen-Âge au XVIIIe siècle*, atti del convegno a cura di M. Demaules, (Parigi, 2013), Parigi, 2016, pp. 205-224.

<sup>350</sup> In quegli anni, com'è noto, era in corso una faida tra i sostenitori di uno e dell'altro pittore. Sebbene non si conoscano tutti i nomi dei detrattori di Tintoretto, è possibile ipotizzare che, in nome dei buoni rapporti con Tiziano (che verranno esplicitati nel resto del paragrafo), i Gradignan Della Scala figurassero tra quest'ultimi a favore invece del pittore cadorino. Lo ipotizza anche Krischel, *The Venetian Pigment Trade*, cit., nota 18, p. 320.

<sup>351</sup> Krischel, *Portrait of the Colour Seller Alvise Gradignan dalla Scala*, cit., p. 188.

<sup>352</sup> DeLancey, *Celebraing Citizenship*, cit., p. 53; Secondo Hochmann invece: «le plus grand artiste de Venise semblaît répondre ainsi à certains lieux communs de la littérature artistique et notamment, à la condamnation que Paolo Pino portait contre le pigments», Tiziano risponderebbe a certi luoghi comuni della letteratura artistica ed in particolare alla condanna di Paolo Pino contro i pigmenti, in Hochmann, *Colorito*, cit., p. 173.



Figura 25\_Tiziano Vecellio, *Ritratto di Alvise Gradignan*, 1561, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.





Figura 27\_Particolare figura 25.



Figura 26\_Bottega di Jacopo Tintoretto, Assunta e Santi, seconda metà del XVI secolo, Venezia, Chiesa di San Polo.

essere un raccoglitore a cucchiaino dei diversi pigmenti, compare anche alla base del dipinto della bottega del Tintoretto presso la chiesa di San Polo, *Vergine assunta con Santi* (seconda metà del XVI secolo).<sup>353</sup> Dopo identificazioni come farmacista o pittore, DeLancey sposa la teoria di Weddigen e Weber secondo la quale questo oggetto sarebbe simbolo del nuovo mestiere in città, il *vendecolori*, e quindi si tratterebbe del ritratto di Alvise dai Colori Gradignan della Scala.<sup>354</sup> Alvise, figlio di Domenico (che iniziò l'attività con Molena, zio di Domenico e Angelo a cui poi passerà la bottega) viene quindi ritratto da Tiziano quando il pittore era all'apice della carriera. In quel momento l'artista accettava commissioni di personaggi di rango elevato come nobili, imperatori, duchi: si ritiene dunque improbabile che egli avesse accettato la commissione per un commerciante

<sup>353</sup> Krischel, *Portrait of the Colour Seller Alvise Gradignan dalla Scala*, cit., p. 188.

<sup>354</sup> *Ivi*, p. 15. I testi citati di Weddigen e Weber sono: T. Weddigen, J. M. Weber, *Tizians Bildnis des Farbenhändlers Alvise della Scala*, in *Man könnnt vom Paradies nicht angenehmer träumen. Festschrift für Prof. Dr. Harald Marx zum 15. Februar 2009*, a cura di A. Henning, U. Neidhardt, M. Roth, Berlino, 2009, pp. 58-65; G. J. M. Weber, T. Weddigen, *Alchemie der Farben. Tizian porträtiert seinen Farben händler Alvise 'dai colori' dalla Scala*, in *Tizian: Die Dame in Weiß*, catalogo della mostra a cura di A. Henning, G. Ohlhoff, (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, marzo-giugno 2010), Dresda, 2010, pp. 46-59.

sconosciuto. Si presume pertanto che esistesse un legame tra Alvise Gradignan, il *vendecolori parvenu*, ritratto come mercante togato, ed il celebre pittore. Oltre alla presenza di Alvise e dei nipoti presso la Scuola Grande di San Rocco, dove Tiziano era confratello, si potrebbe ipotizzare un coinvolgimento in affari tra i due. È del resto attestato che la stessa bottega di Tiziano fosse coinvolta nel commercio di colori.<sup>355</sup> Questa attività, oltre ad aver gettato nuova luce sul peso del figlio Orazio nella gestione della bottega tizianesca, ha evidenziato inoltre i contatti tutt'altro che umili del pittore cadorino.<sup>356</sup> Tiziano, infatti, rifornì lo stesso imperatore Filippo II di colori provenienti dalla Laguna: ciò è testimoniato dal carteggio della corte d'Asburgo. L'imperatore, infatti, proprio nell'agosto 1561,<sup>357</sup> richiede perentoriamente a García Hernández l'acquisto di colori da spedire in Spagna da Venezia e individua Tiziano come punto di riferimento per la scelta di colori di qualità.<sup>358</sup> Nel 1572 invece, l'acquisto venne affidato ad Orazio, il quale fornì alla corte un'ingente quantità di colori, tra cui: terre, smalti, *pavonazo*, *giallolino* di Murano, cinabro, *lacha di grana Fiorentina*, procurati da un certo Luis della Scala il 29 maggio 1572.<sup>359</sup> Purtroppo, questo nome non appartiene alla genealogia nota della famiglia della Scala, pertanto non conferma in maniera certa la possibile prova di contatto commerciale tra la bottega di Alvise e quella di Tiziano nel commercio con gli Asburgo. Resta tuttavia un'interessante coincidenza, in quanto al

---

<sup>355</sup> M. Mancini, *I colori della bottega. Sui commerci di Tiziano e Orazio Vecellio con la corte di Spagna*, in «Venezia Cinquecento», 11, 1996, pp. 163-179, p. 163.

<sup>356</sup> M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, 1998, p. 71.

<sup>357</sup> Si sottolinea, anche in questo caso, la coincidenza di date: nello stesso anno Tiziano realizza il ritratto di Alvise Gradignan della Scala e quest'ultimo ricopre il ruolo di degano di mezz'anno presso la Scuola Grande di san Rocco.

<sup>358</sup> « A Gonzalo Pérez, he mandado que ose scriva que embieis ciertas colores que son menester para cosas de mi servicio. Hareis que las compre Ticiano o otro pintor que la conosca bien, porque sean de las muy finas y embiarlaseis (=y las embiereis) lo mas presto que ser pudiere, poniendo el coste dellas con los otras gastos de nuestro servicio para que se os passe en cuenta»; in Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo*, cit., p. 274, n. 154.

<sup>359</sup> *Ivi*, p. 372-275, n. 253.

momento non sono noti altri negozi di *vendecolori* contemporanei a quello preso in considerazione con lo stesso simbolo della scala.

Le varie vicissitudini che accadono nel 1561 possono quindi far presumere un coinvolgimento da parte dei della Scala nel commercio tra Tiziano e la corte d'Asburgo: tra gli anni '60 e '70 del Cinquecento infatti si collocano sia gli ordini di Ferdinando II a Tiziano ed al figlio per i colori veneziani, che il ritratto di Alvise per mano del pittore cadorino, infine l'assunzione di ruoli di prestigio nella Scuola Grande di San Rocco dalla famiglia Gradignan, proprio nel momento in cui era in corso una diatriba tra i sostenitori di Tiziano e di Tintoretto. Questa collaborazione getterebbe nuova luce sull'importanza del ruolo del *vendecolori*, stabilendo l'esistenza di una rete di relazioni che esulava dal mondo mercantile per addentrarsi nel panorama artistico.

Il commercio dei colori subì dunque un incremento tale da giustificare la nascita di un nuovo mestiere, il quale era redditizio al punto da poter permettere ad una famiglia l'elevazione ad uno *status* superiore nel giro di poche generazioni.<sup>360</sup> Il coinvolgimento di Tiziano e della sua bottega nel commercio dei colori dimostra, inoltre, come questi luoghi potessero essere punti di incontro ed occasioni di scambio ed innovazione per gli artisti ed artigiani della Laguna. L'aspetto più concreto del colore sembra dunque acquisire importanza nel momento in cui considera il potere del commercio veneziano ed il ruolo del mestiere del *vendecolore*. Sebbene questo fatto sia innegabile, sarebbe riduttivo limitarsi alla considerazione esclusiva di questa sfaccettatura del colore materico. Il lato del colore costituito dai pigmenti e dalla loro lavorazione interessa infatti anche la sfera teorica dell'arte veneziana del Cinquecento. Presso diversi trattati ad opera

---

<sup>360</sup> Oltre ai ruoli presso la Scuola Grande e il ritratto citati, si ritiene un indicatore di questo passaggio di *status* anche la somma data come dote ad alcune donne della famiglia. Mentre la dote della sorella di Alvise, Vincenza, si attesta sugli 800 ducati, quella della nipote sale invece a raggiungere cifre condivise da famiglie facoltose della Venezia del tempo, come i Grimani; in DeLancey, *Celebraing Citizenship*, cit., p. 27.

degli autori indagati nei capitoli precedenti è infatti ugualmente possibile rintracciare questo interesse verso quello che si può considerare, dopo l'aspetto estetico e simbolico, la terza natura del colore: la materia.

### **3.3 La materia del colore negli scritti teorici**

La materialità del colore si colloca in un ruolo di primo piano nel panorama commerciale veneziano, rendendo possibile l'ascesa sociale di una famiglia di bottegai ed attirando anche un pittore affermato come Tiziano. Essa non viene tuttavia esplicitata solamente nell'ambito commerciale, ma viene in una certa misura rivendicata ed esaminata anche negli scritti teorici.

L'aggettivo "materiali" non compare molto spesso associato ai colori, ma viene avvicinato ad essi da Dolce nella dedica ad Agostino Bronzone nel *Dialogo dei colori*, dove l'autore afferma:

«Ma solo ha conformità con la profession di V. S. (nella quale professione è simile agli antichi) in questo che: sì come quì si ragiona de' colori materiali, così ella usa così bene quei della eloquenza, che può contender di gloria con Cicerone».<sup>361</sup>

Ludovico Dolce loda le abilità oratorie di Bronzone, affermando che egli potrebbe contendere la bravura in questa disciplina con gli oratori della classicità, come Cicerone. Egli afferma inoltre che l'argomento trattato nella sua opera sono i colori materiali. Come precedentemente indagato, il trattatello di Dolce sul significato dei colori comprende una parte filologica derivante dalla tradizione di Telesio, e una seconda improntata sul significato dei diversi colori, conclusa da una carrellata di donativi di vario tipo. La

---

<sup>361</sup> Dolce, *Dialogo dei colori*, cit., p. 2.

possibile declinazione dell'aggettivo "materiali" potrebbe riferirsi in particolare alla prima sezione. Sebbene Dolce stesso confessi la difficoltà nel descrivere un oggetto o animale come di un solo colore, in quanto essi «cedono l'uno all'altro»,<sup>362</sup> nella prima parte è infatti riscontrabile un'indagine dei nomi associati ai colori a partire proprio da luoghi, animali, piante e materiali concreti. Dolce cita in primo luogo quelli derivati da luoghi:

«come il puniceo, il tirio, il sorano, indico, melino, spagnuolo, bonico, modanese; de' quali s'è ragionato. Colossino da Colosso città in Troade; ove si tinge una sorte di lana, che rappresenta il fiore detto ciclame; il quale parimente, quando è chiamato rapo, quando pomo della terra, e tubero, e da' Cosentini figliuolo della terra. Questo fiore è tra candido e purpureo».<sup>363</sup>

Prosegue poi con le tinte nominate secondo i nomi dei metalli e delle piante:

«come piombeo, ferrugineo, argenteo, o argentino, e aureo. Et anco molti lo presero dalle piante: come oltre al feniceo, che è palmeo, e il serampelino, il bosseo. V'è il roseo, cioè rosato, il giacinthino: isgino da un'herba chiamata isge. Il coccino, e il sandicino all'uno e all'altro somigliante; e parimente il violato; che è detto medesimamente iantino. Onde il tiriantino, come dimostra il nome, è fatto della porpora, e della viola. Aggiungesi a questo il croceo: onde una sorte di vesti, fu chiamata crocotula: come da calta caltula; e dal bisso, sorte di lini sottilissima, il bissino: erano tutte queste di color luteo cioè giallo; ma la bissina risplendeva, come oro. Fu anco in uso una sorte di veste, che dal citro si chiamava citrina, e una certa di color candido, la quale da Lucilio, scrittor di satire, opponendo egli ciò per biasimo

---

<sup>362</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>363</sup> *Ivi*, p. 27.

a Torquato, fu detta papaverea. Trovasi anco un'altra sorte di veste detta galbina dal galbano. E del fior della malva fassi un colore detto molochino: come dal fior della punica un altro, chiamato balaustino. E le foglie anco del verde porro fecero da sè, come s'è detto, il nome prasino».<sup>364</sup>

Altri ancora, afferma Dolce, derivano dai nomi degli animali, ed infine alcuni derivano da altri materiali:

«come igneo, e flammeo dal fuoco, e dalla fiamma. E così il Sole e'l suo cerchio è chiamato da Accioo e da Catullo; onde il color del Sole, e perchè tale si dimostra, e per l'autorità di questi due, si può chiamar flammeo, cioè infiammato. Dal cielo, come io dissi nel principio di questo ragionamento, deriva il ceruleo, il marino, e il talassino dal mare. Dall'onda il cimatile, e cimatio: e il medesimo colore è in tutti questi, e oltre a questi dall'arco celeste, che si dice nunzio della pioggia. Ialtro, che etiandio è detto nitreo, niveo, marmoreo, latteo, dal vetro, dalla neve, dal marmo, e dal latte, e anco eburneo dall'avorio. Dal cui candore fu nominato dalla candidezza del corpo un certo Fabio. Oltre a ciò l'amtistino fu già in uso, il sandaricino, il sanguineo, e l'erbido. Il cereo, il pileo, e il cinereo: similmente il carduo da i cardi, benchè non carduo, ma cinara sia detto».<sup>365</sup>

I luoghi, i metalli, le piante, gli animali e gli altri materiali dai quali derivano i nomi e le espressioni utilizzate per descrivere i colori, sono tutti aspetti concernenti un lato materico del colore, a cui potrebbe riferirsi l'espressione usata nella dedica dell'opera. Non si esclude tuttavia la possibilità che l'aspetto materico non riguardi solo l'associazione con

---

<sup>364</sup> *Ivi*, pp. 27-28.

<sup>365</sup> *Ivi*, pp. 29-30.

oggetti concreti, ma che interessi anche la natura stessa del pigmento, sebbene non compaiano nella sua opera specifici riferimenti a questo aspetto.

È tuttavia noto che gli artisti lavorassero, come si è cercato di far intuire con la descrizione dei principali pigmenti del *Bacco e Arianna* di Tiziano, con colori provenienti da materiali molto variegati tra loro, i quali a volte non potevano essere usati assieme a causa della loro stessa composizione chimica. Lo stesso Armenini, nel *De' veri precetti della pittura*, afferma di non voler descrivere minuziosamente le materie dei colori, ma di voler dar nota di:

«alcune loro proprietà particolari, con altri avvertimenti circa a li effetti, per alcune contrarietà, che si trovano fra essi da non se ne far beffe».<sup>366</sup>

L'autore invita dunque a fare attenzione ad alcuni effetti che potrebbero avere quando entrano in contatto con colori a loro contrari. La materia del colore nasconde pertanto alcune insidie che il pittore può superare da un lato con l'esperienza, la quale permette di sopperire col tempo a quella parte non trasmissibile dell'uso dei colori, ma anche tramite lo studio e la conoscenza.<sup>367</sup> Armenini afferma inoltre nel *Proemio*:

«Onde è necessario aver notizia delle materie, che sono alle volte strane ed incognite a molti, e delle nature loro, se siano tali, che patiscano di mescolarsi amichevolmente insieme, o se pure come nimiche non possono in composizione alcuna legarsi; e però fa di bisogno di una pratica e di un giudizio grande e molto esperto: né si pensi alcuno di poter essere giammai tenuto buono, quando non posseda questa parte perfettissimamente».<sup>368</sup>

---

<sup>366</sup> Armenini, *De' veri precetti della pittura*, cit., p. 127.

<sup>367</sup> Cfr. cap. 1, par 1.6, *supra*.

<sup>368</sup> Armenini, *De' veri precetti della pittura*, cit., p. 15.

Anche dopo lo studio ed una lunga esperienza pratica, il pittore non può tuttavia sentirsi pienamente esperto nella materia: lo sarà quando la gestirà perfettamente. Armenini in questo passo esplicita, dunque, la difficoltà nel raggiungere la piena maestria dei colori. Rispetto alla connotazione di Dolce, si riscontra in questo caso una materialità propria del colore in quanto sostanza, e non in virtù della sua associazione con elementi concreti.

Di opinione diversa sembra invece essere Paolo Pino, il quale nel *Dialogo di pittura* afferma che la vastità delle tematiche associate al colore non gli permette di affrontarle nella loro totalità. L'autore prosegue poi dicendo:

«(...) et io, ch'intendo ragionare con chi è dell'arte perito, non m'istenderò altrimenti nella specie e proprietà de' colori, essendo cosa tanto chiara appresso ognuno, ch'insino quelli che li vendono sanno il modo di porli in opera e conoscono le qualità di tutti, sì minerali come artificiali, et anco n'è sì copiosa ciascuna parte del mondo (oltre che Plinio et altri ne parlarono) che l'ispendervi parole non sarebbe molto profittevole».<sup>369</sup>

L'autore decide quindi di tralasciare l'ambito materico dei colori non solo per la sua vastità, ma in quanto gli sembra una tematica che non necessiti di ulteriori approfondimenti. Egli afferma quindi che la composizione e le proprietà dei colori sono chiare a chiunque, ed inoltre esistono, a suo avviso, già abbastanza testi per soddisfare questa richiesta. Alla luce del paragrafo precedente nel quale si è trattato dell'emergere di una figura dedita specificatamente alla vendita dei colori, è inoltre interessante considerare l'affermazione di Pino sotto un altro aspetto. Egli afferma infatti che chiunque

---

<sup>369</sup> Pino, *Dialogo di pittura*, cit., p. 117.



conosce le proprietà dei colori, anche chi li vende. Sebbene non specifichi se si tratti dei *vendecolori* o di *spezieri*, Pino sta affermando, non senza un certo disprezzo, «ch'insino» (persino) questi commercianti possedevano i rudimenti sull'utilizzo di quanto vendevano, dimostrando come potesse esserci in effetti una figura dedicata esclusivamente al loro commercio. Oltre a questa interessante menzione del mestiere precedentemente analizzato, si riscontra come, al contrario di Armenini, Paolo Pino sembri surclassare la materia del colore in quanto già trattata da molti e conosciuta dalle persone esperte di pittura, alle quali si riferisce con la sua opera.

Una simile opinione compare nella vita di Agnolo Gaddi nelle *Vite* vasariane, dove si legge:

«E nel principio di questo suo libro trattò della natura de' colori così minerali come di cave, secondo che imparar da Agnolo suo maestro volendo, poiché forse non gli riuscì imparare a perfettamente dipignere, sapere almeno le maniere de' colori, delle tempere, delle colle e dello ingessare, e da quali colori dovemo guardarci come dannosi nel mescolargli, et insomma molti altri avvertimenti de' quali non fa bisogno ragionare, essendo oggi notissime tutte quelle cose che costui ebbe per gran secreti e rarissime in que' tempi».<sup>370</sup>

Secondo l'autore non è quindi necessario riprendere le proprietà dei colori e le mescolanze dannose, utili per l'epoca di Agnolo Gaddi (1350ca-1396), ma superflue per la contemporaneità in quanto molto note. Appare dunque quasi superata l'indagine e la trattazione dei colori in senso materico, in quanto già abbondantemente presente una conoscenza condivisa tra gli addetti al mestiere. In un'altra delle vite narrate dall'autore

---

<sup>370</sup> Vasari, *Vite*, cit., I, p. 198.

compare tuttavia un possibile riferimento alla difficoltà dell'apprendere il colorito. Si legge infatti nella vita di Andrea del Sarto (1486-1531) che:

«Venne in quel tempo desiderio a Baccio Bandinelli, allora disegnatore molto stimato, d'imparare a colorire a olio; onde conoscendo che niuno in Fiorenza ciò meglio sapea fare di esso. Andrea, gli fece fare un ritratto di sé, che somigli molto in quell'età, come si può anco vedere: e così nel vedergli fare questa et altre opere, vide il suo modo di colorire, se ben poi, o per la difficoltà o per non se ne curare, non seguitò di colorire, tornandogli più a proposito la scultura».<sup>371</sup>

Baccio Bandinelli (1493-1560), scultore fiorentino, avrebbe dunque avuto il desiderio secondo Vasari di imparare a maneggiare i colori, e si sarebbe di conseguenza rivolto al migliore in città: Andrea del Sarto. Una volta compresa tuttavia la difficoltà, o perché forse l'interesse non era poi così intenso, decise di desistere. Sebbene non ci sia sicurezza circa la motivazione per cui Bandinelli decise di rinunciare all'apprendimento dell'utilizzo dei colori, Vasari ne menziona la difficoltà, permettendo di contestualizzare in maniera più precisa l'affermazione precedente. Come nel caso di Pino, non si stima di poco conto la trattazione pratica dell'utilizzo del colore in quanto ritenuta semplice, ma semplicemente per un'abbondanza di trattazioni tramandate nelle botteghe, che rendevano superfluo un ulteriore approfondimento.

In un'altra opera del panorama veneziano si riscontra invece un atteggiamento ben diverso: nelle *Osservazioni nella pittura* di Cristoforo Sorte non solo compare il lato materico del colore, ma vengono nominati diversi pigmenti. Sorte propendeva infatti per una posizione intermedia tra necessità di studio ed abilità personale del pittore: nella sua

---

<sup>371</sup> *Ivi*, II, p. 156.

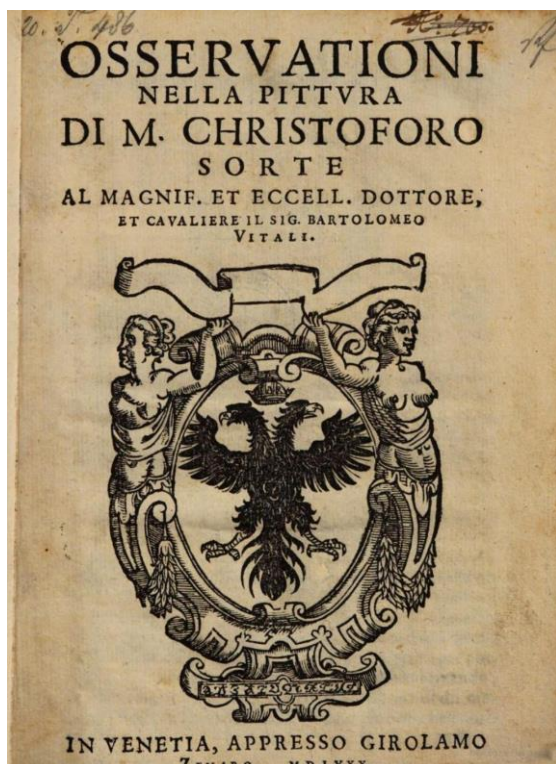


Figura 28\_Cristoforo Sorte, *Osservazioni nella pittura*, Venezia presso G. Zenaro, 1580.

opera egli tenta, seppur confessando lui stesso l'impossibilità di una trasmissione totale della *vaghezza* propria del pittore, la restituzione di qualche insegnamento pittorico. Come una sorta di guida per pittori principianti, l'autore descrive un dipinto come immagine e prosegue poi con una spiegazione passo passo sui colori da usare e l'ordine in cui procedere per ottenere un effetto medesimo a quanto sperimentato da lui in prima persona. In questi brani è possibile riscontrare quali pigmenti usasse maggiormente e quali erano le capacità espressive associate ad ognuno. Nelle tre descrizioni Sorte analizza un acquerello di un paesaggio con fini cartografici, un dipinto a guazzo di un paese in prospettiva ed infine un paese di notte, illuminato da un incendio.<sup>372</sup>

Per prima Sorte descrive una pianta del Tirolo e di altri Paesi dell'imperatore Ferdinando, così come della Serenissima. In questo caso egli cita l'utilizzo de: il verderame, la terra di Fiandra o *schiticron* (che Sorte descrive come il «colore della paglia»),<sup>373</sup> l'azzurro, l'*endego* (o *indigo*, l'indaco) e lo smaltino (ricavato dalla polvere di vetru blu).<sup>374</sup> Col verderame Sorte dipinge le parti pianeggianti del paesaggio e le

<sup>372</sup> Questa parte del trattato permette inoltre di datare i due casi, non pervenuti concretamente, del suo operato come pittore: la collaborazione con Giulio Romano presso la corte di Federico Gonzaga prima del 1540 (anno della morte del duca) e il dipinto dell'incendio del Palazzo della Ragione a Verona; in Molteni, *Il Pratico e il Pictor*, cit. p. 274.

<sup>373</sup> Sorte, *Osservazioni nella pittura*, cit., p. 284.

<sup>374</sup> *Ibidem*.

colline, mentre dice di utilizzare la terra di Fiandra per segnalare i «luoghi sterili».<sup>375</sup> Il minio, l'azzurro e l'*endego* servono invece al pittore per la realizzazione delle parti montuose, mentre con l'azzurro dipinge i corsi d'acqua e i laghi. Suggerisce infine una tecnica per velare la pelle per mezzo di acquerello, col minio ed il cinabro. È interessante notare come dalla descrizione di Sorte risulti che, al contrario di quanto avveniva col simbolismo cromatico, il verderame venga utilizzato per indicare le terre fertili, e la terra di Fiandra per quelle non fertili, mentre nella simbologia il primo colore assumeva spesso connotati negativi.<sup>376</sup> Si dimostra pertanto come, anche nel momento in cui si utilizzavano i colori nella cartografia come simbolo per lo stato dei terreni, il simbolismo cromatico di tipo tradizionale non incideva poi così tanto nella scelta del pittore. Al di là di questo aspetto di contrasto con la simbologia dei colori precedentemente analizzata, si registra un utilizzo di colori dalla provenienza modesta. Un particolare esempio di utilizzo di essi viene fornito dalla descrizione delle montagne:

«Per colorire le montagne io piglio minio e lo faccio liquido, temperandolo con acqua di goma, e macchio alcune montagne, et ad alcune aggiungo un poco di azzurro medesimamente liquido, e ciò solamente per variare, che tutte esse montagne non siano d'una istessa natura, e volendo poi ombrarle piglio la tinta medesima e le aggiungo un poco di azzurro et insieme un poco di lacca, che fanno una ombra dolce, la quale volendo rinforzare, s'aggiunge alle cose dette un poco di endego fino, secondo il bisogno e la pratica del pittore, il quale poi con quell'acqua di spin corvino va ombrando e rinforzando i verdi, così nelle montagne come nelle colline e piani, dove a esso parerà che faccia bisogno».<sup>377</sup>

---

<sup>375</sup> *Ibidem.*

<sup>376</sup> Cfr. cap. 2, par. 2.2, *supra*.

<sup>377</sup> Sorte, *Osservazioni nella pittura*, cit., p. 284.

Al rosso del minio, Sorte aggiunge l'azzurro per variare le montagne e non farle tutte dello stesso colore. Per realizzare invece le ombre usa lo stesso azzurro, rinforzato con lacca e all'occorrenza con l'*endego*. Con quella stessa acqua azzurro-bluastro afferma poi di rinforzare anche i verdi precedentemente descritti, secondo un ideale di giusta proporzione cromatica che riprende l'ideale veneziano di *vaghezza* delle tinte, equilibrate dalla maestria del pittore. Una novità introdotta da Sorte è costituita dal fatto di trattare la materia del colore sovvertendo la gerarchia pittorica ed occupandosi infatti della marginale cartografia. Secondo Molteni, da questo spostamento del *focus* deriva una trattazione volta certamente all'attenzione al dato naturale, ma che prevede anche un'attenzione all'immediata leggibilità dell'immagine a fini pratici, ottenuta tramite i colori simbolici.<sup>378</sup>

Per imitare un paese *a guazzo* in prospettiva, Sorte usa invece: biacca, minio, *gialdolino* (o giallo di vetro, realizzato con biossido di piombo e stagno), *azzurrino tedesco*, terra di Fiandra o *schiticron*.<sup>379</sup> Si registra dunque la presenza di un giallo alternativo al celebre orpimento simbolo della *palette* veneziana del Cinquecento. Anche in questo caso, si utilizza una *palette* standard, senza puntare ai bei colori, i più costosi. L'aurora gialla, realizzata anche con minio e biacca, lascia spazio, man mano che ci si allontana dal sole, all'azzurro più intenso dell'aria mattutina. L'autore suggerisce di perpetuare l'effetto dell'aria del sorgere del sole sul paesaggio fino alla parte più prossima allo spettatore:

«Nelle parti che si vengono più a noi proximando, in alcuni luoghi comporrà nell'azzurrino del verde azzurro, così nelle colline come nelli piani e negli alberi, e,

---

<sup>378</sup> Molteni, *Il Pratico e il Pictor*, cit., p. 278.

<sup>379</sup> *Ivi*, p. 286.

sempre ritirandosi, aggiungerà de parte in parte del detto azzurrino e verde azzurro.

E finirà le parti più a noi vicine con li colori fissi».<sup>380</sup>

L'atmosfera sospesa dell'alba viene realizzata mantenendo i colori tenui dalle sfumature gialle, aumentando poi la quantità di azzurro e di precisione man mano che ci si avvicina allo spettatore. Questo passo restituisce la consapevolezza dell'effetto dell'aria nella percezione visiva del paesaggio, e di come i colori potessero quindi contribuire alla restituzione non solo di un'immagine, ma della natura stessa del paesaggio.

La descrizione più suggestiva è tuttavia quella dell'incendio avvenuto a Verona nell'anno 1541, durante la notte di San Vincenzo, e quindi il 22 gennaio 1541. Sorte cita questo tragico evento per la città al fine di descrivere la realizzazione di una visione notturna della città illuminata da una fonte di luce, in questo caso l'incendio. Sorte utilizza: la biacca, l'azzurino, l'*endego*, la lacca, il *gialdolino*, minio e *cinaprio* (altro rosso di origine minerale),<sup>381</sup> ed inizia la descrizione affermando che:

«Il sereno adunque e stellato cielo della notte con la luna lucente e chiara, come si fa in tutte l'altre cose, rilevai con biacca accompagnata con azzurrino, e nei lumi più vivi e fissi adoperai la biacca senza l'azzurino».<sup>382</sup>

Indicando quindi questo procedimento come sorta di prassi, si apprende che per realizzare una notte stellata si accompagnava l'azzurro con la bianca biacca, per lasciare invece le luci più intense dipinte solo di bianco acceso. Sorte continua poi la suggestiva descrizione sulle parti interessate dal fuoco, con le vampe più vicine, e quindi maggiormente chiare,

---

<sup>380</sup> *Ivi*, p 287.

<sup>381</sup> *Ivi*, p 291.

<sup>382</sup> *Ibidem*.

di *gialdolino* e *biacca*, sfumato col *minio* e «ricazzandoli» con *cinaprio*,<sup>383</sup> rendendo le ombre con la *lacca* e l'*endego*. L'autore macchia di giallo anche il fumo più vicino al fuoco rispetto a quello prossimo alla luce lunare, aggiungendo con il *cinaprio* e la *lacca* delle fiamme e scintille.<sup>384</sup> Conclude infine la scena riportando al lettore l'impossibilità di trasmettere la sapienza del pittore:

«perciò che questi e così fatti sono soggetti tanto particolari e propri del giudizio e della mano del pittore, che non si ponno né esprimere, e meno insegnare, se non che in fatto ciò l'operazioni dimostrano. Laonde deve assai bene bastare a sapere le sorti, le qualità e le nature dei colori che s'adoperano, e le tempere et i modi con cui si usano: perciò che colui ch'averà buon disegno e perfetta cognizione del rilievo, farà tutto quello agevolmente con la mano che non si può con la penna insegnare».<sup>385</sup>

Sorte conclude quindi la parte manualistica del suo trattato confessando l'impossibilità della completa trasmissione attraverso la penna, e quindi attraverso la parola scritta, di quel sapere “della mano” proprio dell'artista. Nella parte immediatamente successiva a quest'ultima descrizione si registra inoltre un commento riguardante il disegno prospettico, descritto come «fondamento de' pittori»:<sup>386</sup> Molteni sottolinea l'ambiguità delle dichiarazioni di Sorte, il quale aveva al tempo stesso sottolineato anche l'importante ruolo del colore.<sup>387</sup> Sebbene in questo caso sia necessario considerare la stessa peculiarità

---

<sup>383</sup> *Ibidem*.

<sup>384</sup> «Essi vapori più chiari e più vivi imitai con *gialdolino* accompagnato con *biacca*, sfumandoli nelli suoi luoghi con *minio* e ricazzandoli sempre con *cinaprio* appresso il *minio*, et oscurandosi con *lacca* accompagnata sempre di *endego* fino. I fumi che non prendevano il lume della luna, per non essere ancora saliti tanto in alto, ma ch'erano d'appresso et avevano i lumi dalli chiarissimi vapori del fuoco, gli macchiai di *minio* senza *gialdolino*, ricazzandoli medesimamente col *cinaprio* e *lacca* al modo sopradetto, fingendoli alcune chiare fiamme, scintille e vampi di diverse sorti, secondo che meglio alla somiglianza di quel vivo e naturale mi pareva che convenissero»; in *ivi*, pp. 291-292.

<sup>385</sup> *Ivi*, p. 292.

<sup>386</sup> *Ivi*, p. 296.

<sup>387</sup> Molteni, *Il Prattico e il Pictor*, cit., p. 284.

della disciplina cartografica praticata dall'autore, la quale prevede in certi passaggi un ruolo centrale della parte grafica, la sua affermazione permette di confermare quanto precedentemente affermato sulla teoria veneziana. Essa, infatti, pur prevedendo un ruolo chiave del colore nella restituzione della *mimesis*, contempla e afferma anche il primato del disegno. Attraverso questo tentativo di Sorte è inoltre possibile ricavare una serie di osservazioni circa la materia del colore. È infatti possibile osservare come il pittore usasse una *palette* ristretta per realizzare i dipinti, raggiungendo la varietà di effetti cromatici tramite la mescolanza tra i colori, ricercando, al tempo stesso, un equilibrio d'insieme. Particolare attenzione veniva riservata inoltre agli effetti di luce, ancor più se dalla forte valenza espressiva, come nel caso delle fiamme e delle vampate di fuoco nell'immagine dell'incendio di Verona. Il trattato di Sorte si discosta dalla tradizionale descrizione di tecniche e consigli pratici che vede come antenati i ricettari medievali ed ebbe continuazione nell'opera di Cennino Cennini. Al contrario di quest'ultima, egli infatti non procede in maniera ordinata, quasi enciclopedica, nella raccolta di consigli per le preparazioni dei colori ed il loro utilizzo. Il punto di partenza sono delle immagini specifiche, che egli descrive nel loro procedimento che interessa anche le diverse tecniche.

#### **3.4 Il colore materico tra necessità di conoscenza e abbondanza di trattazioni**

Il commercio dei colori a Venezia consentiva ai mestieri ad essi associati di disporre di prodotti di qualità ad un prezzo vantaggioso rispetto ad altre città della Penisola. L'ampia *palette* era caratterizzata da diverse tinte divenute quasi simbolo della città stessa, come nel caso delle diverse colorazioni rosse. Il mercato dei colori era in effetti talmente florido da garantire il sorgere di un mestiere specifico: il *vendecolori*. Attraverso la breve analisi di alcune vicende di una famiglia, i Gradignan della Scala, si è inoltre osservato come



questo mestiere permettesse di ottenere uno *status* sociale elevato. Le botteghe dei *vendecolori* si configurano quindi come possibile luogo di scambio di saperi tra le diverse arti veneziane, in stretto rapporto con le personalità artistiche della Laguna, come dimostra la vicenda della bottega di Tiziano.

La materia del colore non si limita tuttavia al panorama commerciale, il quale potrebbe senza dubbio aver contribuito, assieme ad altri fattori, alla mitizzazione di “Venezia patria del colore”. Prendendo infatti in considerazione i trattati teorici del tempo, si riscontra da un lato, come ben dimostrano le parole di Pino confermate anche da Vasari, la presenza di numerosi testi sull’utilizzo dei colori, dall’altro la consapevolezza della difficoltà nel raggiungerne la maestria, come afferma Armenini e, in parte, Vasari. Il tentativo di insegnamento del loro utilizzo si scontra inoltre con la consapevolezza dell’impossibilità di tramandare una sensibilità propria del singolo artista, acquisibile attraverso l’esperienza. A questo proposito Sorte tenta una parziale descrizione sulla base di alcune immagini, rendendo evidente da un lato l’importanza della *vaghezza* dell’insieme coloristico, dall’altro il ruolo espressivo di alcuni colori.

Si comprende dunque la difficoltà nel maneggiare correttamente i colori proprio in virtù dell’abbondanza di trattazioni citate da Pino e Vasari, ma anche dall’invito da parte di Armenini di studiare ed esercitarsi fino a raggiungere la perfezione. Il colore materiale è dunque insidioso, e può essere affrontato attraverso lo studio e la pratica, ma risponde anche ad istanze soggettive in cui ritorna il pensiero aristotelico individuato alla base del sistema teorico veneziano. Il dipinto, e quindi anche i colori stessi, sono infatti specchio della realtà, ma allo stesso tempo portatori della passione dell’artista. Proprio a quest’ultima appartiene quindi anche l’uso dei colori, non completamente descrivibile né tramandabile a parole, proprio in quanto appartenente a questa sfera soggettiva.



#### 4 Colore veneziano: mito e fortuna critica a partire dal Seicento

L'analisi dei tre aspetti del colore - estetico, simbolico e materico - nella teoria dell'arte veneziana non basterebbe da sola a giustificare la fortuna critica dell'associazione tra i colori e la città di Venezia come loro patria. I trattati cinquecenteschi testimoniano la presenza di un sentire comune che poneva questa parte della pittura in una posizione di rilievo, senza tuttavia tralasciare le altre due della tripartizione dell'Alberti: il disegno e l'invenzione. La sottolineatura e rivendicazione del loro ruolo risponde nel *Dialogo della pittura* di Ludovico Dolce alle critiche mosse da parte di Giorgio Vasari nelle *Vite*.<sup>388</sup> Questa corrente non si arresta tuttavia nel secolo precedentemente trattato, ma acquista rinnovato vigore nel Seicento, col fortificarsi di una «coscienza regionale»,<sup>389</sup> la quale spinge sia a riconsiderare, ed in certi casi correggere, le vite di alcuni artisti frettolosamente abbozzati nell'opera vasariana, sia a portare un contraltare ad alcune opinioni dell'autore toscano. Con Dolce inizia dunque la richiesta del riconoscimento del primato tizianesco e della tecnica pittorica veneziana, per la quale il disegno non era una parte sconosciuta. Nel corso del Seicento un'altra opera che raccoglie, con una certa veemenza polemica, queste istanze, è la *La Carta del Navegar pitoresco* di Marco Boschini (1602-post 1714),<sup>390</sup> figura poliedrica del panorama veneziano. Egli fu infatti pittore, ma anche commerciante di perle false, scrittore, incisore e rinomato conoscitore d'arte, tanto da essere figura di mediazione per gli acquisti di collezionisti del calibro di Leopoldo de' Medici.<sup>391</sup> Isabella Cecchini la definisce una «vita divisa»,<sup>392</sup> segnata dalla

---

<sup>388</sup> Nel cap. 1, par. 1.4 è stata citato come esempio il dialogo tra Vasari e Michelangelo di fronte alla *Danae* tizianesca; in Vasari, *Vite*, cit., 1568, vol. II, p. 813.

<sup>389</sup> A. Pallucchini, *Introduzione* in M. Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco* a cura di A. Pallucchini, Roma, 1966, p. XXX.

<sup>390</sup> M. Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco*, Venezia presso Baba, 1660.

<sup>391</sup> M. Muraro, *Marco Boschini*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», 13, 1971, ([https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-boschini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-boschini_%28Dizionario-Biografico%29/)).

<sup>392</sup> I. Cecchini, *Tra commercio e arte. La vita divisa di Marco Boschini*, in *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, atti del convegno a cura di E. M. Dal Pozzolo (Verona, 19-20 giugno 2014), Treviso, 2014, pp. 37-55, p. 37.

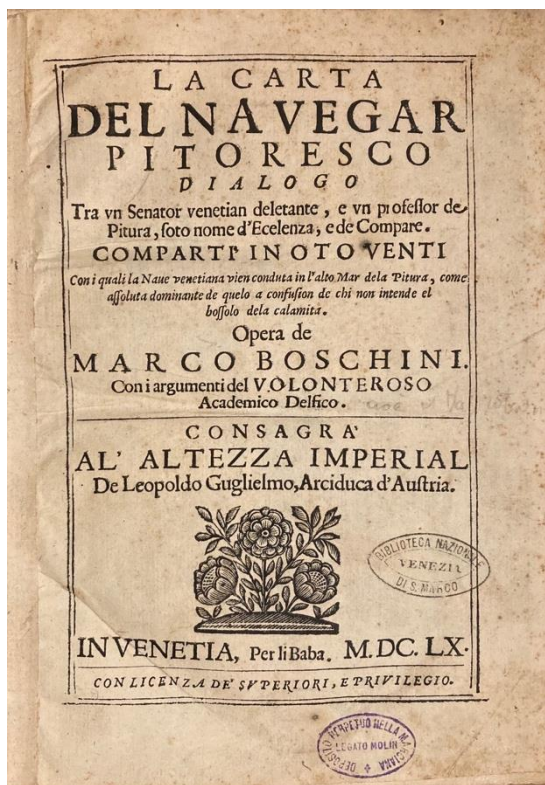


Figura 29\_Marco Boschini, *Carta del Navegar Pitoresco*, Venezia presso Baba, 1660.

tensione tra passione per l'arte, iniziata con l'apprendistato presso Palma il Giovane e Odoardo Fialetti, e necessità quotidiane di un *merzere* che seguì le orme paterne.<sup>393</sup> È altrettanto vero che la casa a San Marcuola, dove si trasferì nel 1629,<sup>394</sup> necessitava di ingenti restauri, per cui probabilmente l'attività ufficiale di rivenditore di perle false, ossia di perle di vetro esportate in Asia ed Africa, non bastava. Per poter mantenere un tale stile di vita si rendevano necessarie altre occupazioni, per cui Boschini «con

indubbia versatilità»,<sup>395</sup> si dedicò all'editoria, all'illustrazione ed alla stima delle opere d'arte. Si registra tuttavia la sua grande assenza dalle *Maraviglie* del Ridolfi (1648), compendio di vite di pittori veneti, da cui si deduce che la sua fama come conoscitore si attestò oltre i suoi quarant'anni.<sup>396</sup> Sembra di conseguenza, stando ai documenti a disposizione, che il ritorno al mondo dell'arte sia avvenuto in età avanzata,<sup>397</sup> inaugurandone la parte editoriale con la pubblicazione nel 1660 de *La Carta del Navegar Pitoresco*. L'ampio sottotitolo della sua opera più celebre ne spiega il contenuto:

<sup>393</sup> Anche suo padre, infatti, faceva parte della corporazione, che raggruppava commercianti di merci estere o fabbricate a Venezia. Aveva bottega presso san Giovanni Crisostomo ma non si dispongono di molte informazioni circa la sua attività; in *ivi*, pp. 37-39.

<sup>394</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>395</sup> L. Puppi, *Marco Boschini: biografia, ambienti, rapporti*, in *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, cit., pp. 57-69, p. 59.

<sup>396</sup> *Ibidem*.

<sup>397</sup> Cecchini, *Tra commercio e arte. La vita divisa di Marco Boschini*, cit., p. 48.

«*La Carta del Navegar Pitoresco*. Dialogo tra un Senator venetian deletante, e un professor de Pittura, soto nome d'Eclenza, e de Compare. Comparti in oto venti con i quali la Nave venetiana conduca in l'alto Mar dela Pitura, come assoluta dominante de quello a confusion de chi non intende el bossolo della calamita». <sup>398</sup>

Si tratta dunque di un viaggio dell'arte veneziana nel più vasto mare della pittura, suddiviso in otto parti, chiamate venti, scritto sotto forma di dialogo tra un amatore d'arte ed un esperto di pittura, uno specialista. Nel rispondere ad alcune critiche vasariane, <sup>399</sup> Boschini compie un viaggio che testimonia in realtà lo scarto teorico presente nei confronti delle opere del secolo precedente, in particolare nell'ambito dell'idea di pittura non più come *mimesis* del dato naturale, ma in quanto creazione e quindi suo superamento. <sup>400</sup>

Il panorama artistico del Seicento conobbe tuttavia una realtà, precedentemente citata attraverso l'opera di Federico Zuccari, la quale necessita anch'essa di attenzione nel dedicarsi agli esiti critici del colore a Venezia, ossia le Accademie. La prima accademia propriamente detta, l'Accademia del Disegno, venne fondata nel 1563 a Firenze e vide come suo principale promotore Giorgio Vasari. <sup>401</sup> Sul modello di quest'ultima seguì nel 1593 la romana Accademia di San Luca, nella cui fondazione Federico Zuccari giocò un ruolo di primo piano. <sup>402</sup> Queste istituzioni segnarono il

---

<sup>398</sup> Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., frontespizio (senza numero di pagina).

<sup>399</sup> Contro il quale non nasconde la sua avversità. Nel paragonarlo ad un fiore, lo descrive come un'ortica, che pizzica chi la tocca provocando bruciori amari; in M. Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco*, 1966, cit., p. 80.

<sup>400</sup> Cfr. par. 4.1, *infra*.

<sup>401</sup> I prodromi della fondazione di accademie vengono individuati dai Wittkower nell'Accademia platonica di Marsilio Ficino, la quale si radunava presso Villa Careggi, nei dintorni di Firenze; in Wittkower, *Nati sotto Saturno*, cit., p. 253.

<sup>402</sup> Si può evincere l'entusiasmo di Federico Zuccari sia nel suo scritto precedentemente citato *Origine e progresso dell'accademia del disegno di Roma*, Pavia, 1604, in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, cit., ma anche dal suo cospicuo investimento per creare fisicamente un luogo di ritrovo per i membri dell'Accademia. Egli, infatti, acquistò un terreno sulla collina del Pincio, dove volle edificare una casa, la

DIALOGUE  
SUR  
LE COLORIS.

*par de Piles.*



A PARIS,  
Chez NICOLAS LANGLOIS, rue  
saint Jacques, à la Victoire.  
M. DC. LXXIII.  
AVEC PRIVILEGE DV ROT.

23912

Figura 30 Roger de Piles, *Dialogo sul colorito*, Parigi presso Langlois, 1673.

distacco rispetto al precedente mondo delle corporazioni, in quanto l'appartenenza ad esse si fondava sull'abilità del pittore piuttosto che su una necessità di protezione, e prevedeva inoltre la volontà di formazione su materie specifiche. Agli esempi italiani ne seguirono diversi europei: il sistema dell'apprendimento accademico integrò dunque il più antico apprendistato nelle botteghe.<sup>403</sup> Tredici anni dopo la pubblicazione dell'opera di Boschini si colloca un altro dialogo, sorto in seno al mondo accademico, il quale restituisce dall'Oltralpe diversi temi sul colore precedentemente analizzati, illustrando il percorso intrapreso dalla teoria dei colori nel corso del secolo al di fuori dei confini della Serenissima e dell'intera penisola italiana. Si tratta del *Dialogo sul colorito* di Roger de Piles<sup>404</sup> (1635-1709), diplomatico appassionato d'arte francese che non solo entrò a far parte dell'*Académie Royale* (fondata nel 1648), ma ne divenne Consigliere Onorario nel 1699.<sup>405</sup> La sua opera è stata avvicinata al trattato di Dolce sia per la forma dialogica ed il tema, ma anche per l'apertura nei confronti degli amanti delle belle arti e non specialisti del mestiere come attori della discussione.<sup>406</sup> I tre protagonisti sono infatti: l'autore stesso, che si esprime in prima persona, Damone e Panfilo, descritti come amatori delle arti.<sup>407</sup>

---

quale avrebbe dovuto accogliere al pian terreno una dimora per gli artisti poveri. Oltre a ciò, desiderava che l'Accademia ereditasse i suoi beni. Purtroppo, la casa non venne conclusa, e Zuccari lasciò ai figli diversi debiti che li portarono alla scelta di affittare, e successivamente vendere, l'edificio sede dell'ambizioso progetto; in Wittkower, *Nati sotto Saturno*, cit., pp. 255-256.

<sup>403</sup> *Ivi*, p. 254.

<sup>404</sup> R. de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Parigi presso Langlois, 1673.

<sup>405</sup> G. P. Folesani, *A proposito di Roger de Piles*, in R. de Piles, *Dialogo sul colorito*, a cura di G. P. Folesani e S. Costa, Firenze, 2015, p. 13.

<sup>406</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>407</sup> «(...) persone di valore che amano le Arti»; in de Piles *Dialogo sul colorito*, cit., p. 189.

Alla fine del dialogo si comprende (non senza una certa ironia da parte dell'autore) come il colorito venga abbondantemente trattato in seno all'Accademia: uno dei protagonisti, Damone, afferma infatti che si sono già svolte tre conferenze sull'argomento, senza esser tuttavia approdati ad alcun risultato.<sup>408</sup> Ciò testimonia il rinnovato interesse per la tematica ed al tempo stesso, tramite l'analisi dell'opera, è altresì possibile individuare la diversa direzione intrapresa dal discorso sui colori nel corso del Seicento rispetto a quella impostata nel secolo precedente.

Le due opere verranno dunque poste a confronto riprendendo delle istanze precedentemente emerse, in particolare per l'aspetto estetico del colore e quello più concreto relativo sia ai singoli pittori, che alle restituzioni delle descrizioni dei dipinti, nonché alle considerazioni sulla contrapposizione tra scuole pittoriche. A questi, si aggiunge una sfaccettatura inedita riguardante il ruolo del Tempo e l'apprezzamento dell'effetto della patina sui colori.

#### **4.1 I diversi esiti dell'estetica del colore secondo Roger de Piles e Marco Boschini**

Nel capitolo precedente è stato osservato come vi fosse una corrente di pensiero che reputasse superflua un'ulteriore indagine sul corretto utilizzo dei colori, a causa della sovrabbondanza di fonti disponibili in merito. Si sono citate in particolare la vita d'Agnolo Gaddi di Giorgio Vasari<sup>409</sup> ed il parere di Paolo Pino, secondo il quale esso è una «cosa tanto chiara appresso ognuno».<sup>410</sup> Quest'idea non era tuttavia condivisa dalla totalità degli autori considerati: è stato citato il caso dell'Armenini, ma anche di

---

<sup>408</sup> «- Infatti - disse Damone - è già la terza conferenza che si tiene su questo argomento. E quand'anche si fosse deciso qualcosa, sarebbe forse un crimine tornare ad opporvisi e proporre le proprie ragioni? - Penso proprio di no - disse Panfilo - La verità deve sempre essere accettata e bisogna sempre inchinarsi di fronte ad essa, in ogni tempo ed in ogni luogo»; in *ivi*, p. 210.

<sup>409</sup> Vasari, *Vite*, cit., vol. I, p. 198.

<sup>410</sup> Pino, *Dialogo di pittura*, cit., p. 117.

Cristoforo Sorte, secondo i quali risulta al contrario necessaria una formazione approfondita su questa parte della pittura.<sup>411</sup> Una simile posizione ritorna nel *Dialogo sul colorito* di de Piles:

«Sembra – lo interrompi – che la maggior parte dei pittori siano poco persuasi che il colorito sia tanto necessario quanto voi sostenete, perché le loro opere non dimostrano tanto che questa parte piaccia loro, né che si diano molto da fare per metterla in pratica.

- Ma come possono metterla in pratica – riprese Panfilo – visto che non la conoscono (parlo della maggior parte) e come possono amarla, se non l'hanno mai conosciuta?

- È vero – gli dissi – che sono molto più attenti al disegno».<sup>412</sup>

Il breve scambio di opinioni rivela dunque la necessità di una formazione in tal senso poiché è stata data maggior enfasi al disegno a discapito del colorito. Panfilo arriva ad affermare che i pittori non sono mai venuti a conoscenza di questa componente della pittura, e per questo motivo non possono apprezzarla e destreggiarsi nel suo utilizzo. L'autore ammette, allo stesso tempo, la difficoltà di trasmissione di questa abilità per una maggior soggettività rispetto al disegno. Riprende in un certo senso l'autocritica mossa da Sorte quando afferma che, nonostante nella sua opera egli abbia tentato una parziale restituzione di alcune tecniche apprese con l'esperienza, il colorito «non si possa terminatamente insegnare»,<sup>413</sup> in quanto vi sono dei saperi «propri del giudizio e della mano del pittore».<sup>414</sup> De Piles sottolinea quindi come il colorito dipenda maggiormente

---

<sup>411</sup> Cfr. cap. 3, par. 3.3, *supra*.

<sup>412</sup> De Piles, *Dialogo sul colorito*, cit., p. 199.

<sup>413</sup> Sorte, *Osservazioni nella pittura*, cit., pp. 277-278.

<sup>414</sup> *Ivi*, p. 292.



dall'abilità personale rispetto al disegno, il quale è stato codificato tramite nozioni di prospettiva ed anatomia. I colori, al contrario, non sono ancora soggetti a regolamento, per cui ci si affida maggiormente all'esperienza propria dell'artista. Poche pagine dopo il passo citato di legge infatti:

«- Come? Il colorito non ha regole? – riprese Damone.

- Non dico questo – rispose Panfilo – ma solo che non sono conosciute».

Rispetto alla soggettività cinquecentesca, si apre dunque nel mondo accademico da un lato lo scarto tra ciò che è stato in una certa misura regolamentato e ciò che invece non lo è ancora. G. P. Folesani sottolinea l'apertura ottimistica di de Piles, il quale non esclude che si possa arrivare ad una regolamentazione anche del colorito.<sup>415</sup> Rispetto, dunque, alla concezione cinquecentesca di quella parte incomunicabile dell'utilizzo dei colori, che è conoscenza della mano propria dell'artista, si apre grazie al contesto accademico la possibilità di codificare anche questo aspetto,<sup>416</sup> anche se si sottolinea come al momento esso ne sia privo. Il colorito può pertanto essere ascritto a quella parte di genio, *génie*, del pittore, che de Piles pone come base della sua idea di pittore perfetto. Del *génie du peintre* de Piles afferma infatti:

« C'est une partie qui ne peut s'acquérir ni par l'étude, ni par le travail, il faut qu'il soit grand pour répondre à l'étendue d'un Art qui renferme autant de connaissances que la Peinture, et qui exige beaucoup de temps e d'application pour les acquérir ».<sup>417</sup>

---

<sup>415</sup> Folesani, *A proposito di Roger de Piles*, cit., p. 99.

<sup>416</sup> *Ibidem*.

<sup>417</sup> «È una parte che non si può conquistare né attraverso lo studio, né il lavoro, bisogna esser grandi per rispondere all'estensione di un'arte che racchiude così tante conoscenze come la Pittura, e che esige molto tempo e applicazione per acquisirle»; in R. de Piles, *L'Ideé du Peintre parfait*, a cura di X. Carrère, Parigi, 1993, p. 13.

Esiste dunque una dimensione dell'artista non acquisibile tramite la teoria o la pratica, descrivibile come una capacità innata di rispondere all'estensione di una disciplina che richiede tempo ed energie. Il colorito risulta dunque pienamente in linea con questa dimensione, in quanto in mancanza di regole ci si affida alla grandezza del singolo pittore, il quale sarà eventualmente in grado di regolamentarla in virtù di questa sua caratteristica innata, che l'autore pone alla base della sua idea di pittore perfetto. Panfilo propone poi una cura per i pittori, ossia proibirgli per sei anni l'utilizzo della lacca e della terra verde.<sup>418</sup> Questa dieta estrema, che porterebbe dunque a dover sopperire alla mancanza di queste tinte tramite la mescolanza, esplicita la posizione di de Piles nei confronti dell'Accademia, considerata di conseguenza malata. Sebbene in un'istituzione formata da diverse personalità sia impossibile cristallizzare un'opinione univoca, probabilmente de Piles stava criticando la teoria di Charles Le Brun che era stata fatta prevalere nelle comunicazioni ufficiali, le quali erano opera di Testelin. Di questi dibattiti, nati inizialmente come discorso attorno ad un'opera e che successivamente ampliarono il loro ambito di interesse, si ha infatti notizia tramite i riassunti di Félibien per l'anno 1667, mentre per i successivi si considerano rapporti di Testelin, i quali vennero organizzati nei *Sentiments de plus habiles peintres*.<sup>419</sup> L'opinione di Le Brun, pittore e membro fondatore dell'istituzione, venne esplicitata durante una conferenza svolta il 6 gennaio 1672, l'anno precedente alla pubblicazione del trattato di de Piles.<sup>420</sup> Essa rispondeva ad un momento che segnò l'inizio della *querelle* sul colore in seno all'Académie, ossia il precedente

---

<sup>418</sup> De Piles, *Dialogo sul colorito*, cit., p. 205.

<sup>419</sup> A. Mérot, *Introduction*, in *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, a cura di A. Mérot, Parigi, 1996, pp. 11-29, pp. 14-15.

<sup>420</sup> C. Le Brun, *Sentiments sur le discours du mérite de la couleur par M. Blanchard*, in *Les Conférences de l'Académie royale*, cit., pp. 218-223.

intervento di Blanchard *Sur la mérite de la couleur*, il 7 novembre del 1671.<sup>421</sup> Blanchard protesta in questa occasione in difesa del colorito, rendendo esplicita la sua ammirazione per Tiziano ed alle scuole veneziana, lombarda e quella di Rubens.<sup>422</sup> Le Brun controbatte affermando che il colore dipende dalla luce e dalla materia, di conseguenza è meno nobile del disegno.<sup>423</sup> Egli inoltre, riprendendo Vasari,<sup>424</sup> riunisce la pittura, la scultura e l'architettura sotto l'egida del disegno, grazie al quale sarà possibile fondare l' "ordine francese", erede degli ordini antichi, tramite il quale celebrare il monarca (Re Sole).<sup>425</sup> Viene data maggior enfasi all'opinione di Le Brun in virtù del ruolo di Testelin di riorganizzatore ufficiale di questi dibattiti. Nel mondo accademico vi era dunque, nonostante la presenza di personalità divergenti, la prevaricazione della teoria della fazione che ricopriva ruoli dirigenziali, e de Piles, appartenente invece alla medesima fazione di Blanchard, non perde l'occasione di muovere dunque una denuncia in un certo senso politica, oltre che puramente teorica.<sup>426</sup>

Il colorito è quindi, secondo l'autore, una parte della pittura,<sup>427</sup> aggiungendo nel corso del dialogo anche l'aggettivo essenziale, facendo specificare a Damone che: «voi

---

<sup>421</sup> L.-G. Blanchard, *Sur le mérite de la couleur*, in *Les Conférences de l'Académie royale*, cit., pp. 203-213.

<sup>422</sup> « Oui, Messieurs, puisque nous faisons le procès à la couleur, nous le faisons non seulement à Zeuxis, mais même au Titien, l'un et l'autres favoris de leurs princes, comme ils ont été de la peinture. Nous le faisons à Giorgione, à Tintoret, à Véronèse, et à tous les Lombards, à Rubens et à toute son école. Et tout le crime de ces grands hommes est d'avoir été sensibles au charme de la couleur»: Sì, Signori, poiché facciamo il processo al colore, allora non lo facciamo solamente a Zeusi, ma anche a Tiziano, l'uno e l'altro favoriti dei loro principi, come lo sono stati della pittura. Noi lo facciamo a Giorgione, a Tintoretto, a Veronese, e a tutti i Lombardi, a Rubens ed a tutta la sua scuola. E tutto il crimine di questi grand'uomini è stato di esser stati sensibili al fascino del colore; in *ivi*, pp. 212.

<sup>423</sup> « (...) la couleur dépend tout à fait de la matière, et par conséquent qu'elle est moins noble que le dessin»: il colore dipende dunque dalla materia, di conseguenza è meno nobile del disegno; in Le Brun, *Sentiments sur le discours du mérite de la couleur par M. Blanchard*, cit., p. 220.

<sup>424</sup> «Pur s'istruire, il ne faut que lire Vasari»: per istruirsi, basta leggere Vasari; in *ivi*, p. 222.

<sup>425</sup> «Ce sera lui (le dessin) qui vous fera prendre part dans la composition de ce fameux ordre français, (...) pour marquer l'état glorieux où est aujourd'hui la France sous le règne de Louis XIV, le plus grand et le plus triomphant monarque qu'elle ait jamais vu»: Sarà esso (il disegno) che vi farà prender parte alla composizione di quel famoso ordine francese, (...) per celebrare lo stato glorioso in cui si trova oggi la Francia sotto il regno di Luigi XIV, il più grande ed il più trionfante monarca che abbia mai visto; in *ivi*, p. 223.

<sup>426</sup> Folesani, *A proposito di Roger de Piles*, cit., p. 103.

<sup>427</sup> De Piles, *Dialogo sul colorito*, cit., p. 190.

sostenete che il disegno sia il genere della pittura ed il colore la differenza».<sup>428</sup> Il disegno caratterizza infatti anche l'architettura e la scultura, mentre il colorito specifica e differenzia la pittura dalle altre arti.<sup>429</sup> Viene a mancare dunque la tripartizione tra disegno, colore ed invenzione che ricorreva invece nei trattati del secolo precedente.

La suddivisione della pittura nelle tre parti viene sottolineata invece più volte ne *La Carta del Navegar pitoresco* di Marco Boschini. Egli, infatti, afferma che:

«con gusto e vigor condurò la mia Nave per el mar dela Pitura; tocando con più  
facilità tal volta el Porto del Dessegno, tal volta quel del Colorito, e alcuna volta quel  
de l'Invenzion».<sup>430</sup>

L'autore non menziona la necessità di un insegnamento di questi "porti" nel "mare della pittura", è tuttavia possibile riscontrare come nella sua opera, pur essendo presente una rivendicazione della maestria veneziana in tutte e tre le componenti, venga allo stesso tempo ribadita l'ammissione che a Venezia ci sia una certa specializzazione in una delle tre. Nonostante, infatti, Boschini affermi che: «qui s'ha del disegnar la vera scola/ qui s'ha del colorir la vera forma, / qui s'ha dell'inventar leggiadra norma»,<sup>431</sup> egli poco prima scrive ugualmente che: «sotto questo Cielo/ sia il vero modo del bel colorire».<sup>432</sup> Se, da

---

<sup>428</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>429</sup> *Ivi*, p. 196. A questo punto Damone controbatte a Panfilo che, stando alle sue dichiarazioni, bisognerebbe ampliare le sue rivendicazioni sul ruolo del colore anche agli arazzieri e ai tintori. Come sottolineato anche nel capitolo precedente, la tintoria condivideva in effetti il materiale di produzione dei colori, ed è possibile che vi fosse un trapasso di nozioni tra le diverse arti. Panfilo, tuttavia, distingue tra colore e colorito, dicendo che i tintori si occupano del primo, ma non dell'argomento della discussione, ossia il colorito. G. P. Folesani sottolinea come tale distinzione derivi da una precisazione già fatta in epoca rinascimentale, in cui il colorito indica la parte della pittura ed il modo di usare i colori che caratterizza un pittore, una scuola o uno stile. Differente risposta meritano invece gli arazzieri: la loro opera viene infatti accostata a quella dei pittori. A tal proposito Folesani sottolinea la vicinanza con le manifatture Gobelins e di Le Brun che celebravano il Re Sole, per cui più che una motivazione teorica si propende per identificare questa inclusione come una mossa politica; in Folesani, *A proposito di Roger de Piles*, cit., pp. 77; 53.

<sup>430</sup> Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., p. 9.

<sup>431</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>432</sup> *Ibidem*.

un lato, viene quindi riconosciuto un certo primato, allo stesso modo si sottolinea come anche nell'invenzione e nel disegno la pittura veneziana non abbia nulla da invidiare ad altre scuole. La tripartizione dell'Alberti trova dunque rinnovata attenzione nell'opera di Boschini, il quale tuttavia non tratta, al contrario di de Piles, il tema dell'insegnamento. Ma il vero punto di rottura riscontrabile nell'opera dell'autore rispetto alla teoria rinascimentale riguarda il ruolo della natura e della *mimesis*. In precedenza, è stato infatti osservato come l'imitazione del dato naturale permettesse la sperimentazione dell'empatia tra i diversi soggetti, secondo l'ideale aristotelico di opera d'arte come specchio della realtà e veicolo della passione dell'artista. Con l'esperienza manieristica questo spazio personale del pittore si amplia fino a far coincidere l'arte non più con l'imitazione, bensì con la creazione.<sup>433</sup> Pur descrivendo la Pittura come specchio del mondo, egli afferma anche che essa: «l'è de tute le cose el vero esempio».<sup>434</sup> Sebbene quindi si riproponga la precedente immagine, si sottolinea come la natura non svolga più il ruolo di esempio per la pittura, in quanto lo è lei stessa per tutto il mondo, il quale quindi a sua volta si riflette in essa. Si prosegue dunque secondo un cammino in realtà già tracciato dalla tradizione precedente, ma che si muove verso nuovi esiti.

Negli scritti teorici del Cinquecento, speculare al tema dell'insegnamento del corretto utilizzo dei colori si colloca quello dell'ignoranza ad essi associato. Se infatti da un lato si riconosceva la necessità di una formazione su un'abilità così complessa, non mancavano i commenti sprezzanti sul rischio di anteporre i colori all'abilità del pittore.<sup>435</sup> Su di essi incombeva infatti l'opinione diffusa che piacesse alle persone ignoranti,<sup>436</sup> le quali dunque non erano in grado di riconoscere e di apprezzare la soggettività dell'artista,

---

<sup>433</sup> Pallucchini, *Introduzione*, cit., p. XXXII.

<sup>434</sup> Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., p. 25.

<sup>435</sup> Si ricordano a questo proposito le precedenti citazioni di Dolce e Pino: Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., pp. 184-185; Pino, *Dialogo di pittura*, cit., p. 118.

<sup>436</sup> Cfr. cap. 1, par. 1.4, *supra*.

ma solamente la parte più superficiale, e quindi il bel colore. Il *topos* venne ripreso inoltre anche da Federico Zuccari nel *Lamento della Pittura*, in cui l'autore denuncia la perdita dello splendore dell'arte veneziana: in assenza del disegno, l'occhio incolto viene soddisfatto dagli effimeri colori.<sup>437</sup> Nel Seicento Boschini ragiona su questo motivo ricorrente, in particolare nel *Vento Quinto* della sua opera, dove si legge:

«Vedo i colori; e dai colori el nome / Receve el colorito; e chi depenze / Machia, colpiza, impasta, unisse e tenze; / E se riguarda alla maniera, al come. / Perché, se se vardasse al color solo, / El più vago sarave anche el più belo, / Ma, vardandose el trato del penelo, / Casca sta conseguenza a rompicolo».<sup>438</sup>

Il superamento della questione del colore “ignorante” avviene pertanto per mezzo della pennellata, concepita non semplicemente in quanto atto meccanico, ma come vero e proprio gesto espressivo. Se nel secolo precedente si citava dunque l'abilità del pittore per raggiungere «la vera vaghezza, la quale non è altro che venustà o grazia»,<sup>439</sup> nel momento in cui la pittura diviene creazione si enfatizza la componente che la permette e

---

<sup>437</sup> «Arte sen'arte, Ingegno senz'ingegno/ Pasce l'occhio, e contenta l'ignoranza/ Di bei colori, senz'alcun disegno»; in Zuccari, *Lettera a precipi et signori amatori del disegno, pittura, scultura et architettura con un lamento dela pittura*, cit., p. 120.

<sup>438</sup> Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., p. 325.

<sup>439</sup> «LA. Piano! Come vi piace il pittor vago? FA. Mi piace sommamente, e dicovi che la vaghezza è il condimento dell'opere nostre. Non però intendo vaghezza l'azzurro oltramarino da sessanta scudi l'onzia o la bella laca, perch'i colori sono anco belli nelle scatole da sé stessi, né è lodabil il pittor come vago per far a tutte le figure le guancie rosate e ' capegli biondi, l'aria serena, la terra tutta vestita d'un bel verde; ma la vera vaghezza non è altro che venustà o grazia, la qual si genera da una conizione over giusta proporzione delle cose, tal che, come le pitture hanno del proprio, hanno anco del vago et onorano il maestro. LA. Come serei a mal partito, se non si vendessero belli colori, il che mi dà credito e utile! FA. Cotesto è un abbagliar gli ignoranti. Non vi biasmo dil por i belli colori in opera, ma vorrei che voi prestaste credito a' colori, e non che quelli aiutassero voi»; in Pino, *Dialogo di pittura*, cit., p. 118; citazione ripresa sia nell'ambito della discussione sui colori puri nel capitolo 1, par. 1.4, *supra*, che riguardo alla citazione di specifici pigmenti nel cap 3, par. 3.1, *supra*. Il riferimento a questo passo viene proposto anche da A. Pallucchini nella nota 22, quando afferma: «Si sente l'eco del bellissimo passo del Pino sul colore e sulla vaghezza, (...) naturalmente portato all'estrema conclusione»; in Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., p. 325.

che contraddistingue la singola personalità artistica: la pennellata. È quindi interessante constatare la ripresa del tema da parte di Boschini, con un esito che ribadisce anche in questo caso lo scarto dalla visione teorica precedente. Nel diverso contesto di de Piles cambia invece l'ambito di pertinenza dell'ignoranza. Si legge infatti:

«- Conosco dei pittori – interruppe Damone – che disegnano, mi sembra, con una grande maniera, e non ritengono che l'anatomia sia necessaria per disegnare bene.

È vero – disse Panfilo – che essa richiede una grande competenza, la quale dipende da una buona conoscenza della funzione dei muscoli, ma è anche vero che senza questa scienza, ciò che spesso si chiama grande maniera serve solo ad abbagliare gli occhi degli ignoranti».<sup>440</sup>

Ad essere interessata da questa accusa non è più il colorito ma, in seguito al consolidarsi del sistema delle Accademie, lo diventa l'anatomia. De Piles sembra conoscere i testi veneziani in quanto ripropone lo stesso concetto con la medesima espressione («abbagliare gli ignoranti»),<sup>441</sup> ne modifica tuttavia la destinazione, indirizzandola alla disciplina dello studio del corpo umano. Nelle righe successive egli specifica la sua avversione non tanto contro la materia in sé, ma nei confronti dell'abuso, da parte di certi pittori in cerca di

---

<sup>440</sup> De Piles, *Dialogo sul colorito*, cit., p. 200.

<sup>441</sup> Pino, *Dialogo di pittura*, cit., p.118; La questione era stata discussa anche da Sorte: «Benché però io stimo che molti pittori non siano così sciocchi, che non sappiano molto bene tutte le ragioni da noi dette, ma io penso che gli mettano i colori così fissi e facciano uno umano corpo così semplice e così sodo, come sarebbe quello d'ogni puro uomo, a bella posta, per dar di subito negli occhi a' riguardanti, cioè agli ignoranti che s'appagano solamente della pienezza e della vaghezza de' colori, senza passar più là di quello che sia quella imagine, e basta che paia loro bella. Ma a me parrebbe che converrebbero più tosto sodisfare a coloro che sono di cognizione et intendono la verità, che a questi altri, e seguir più tosto la poca che la volgar gente»; in Sorte, *Osservazioni nella pittura*, cit., pp. 295-296. Sorte chiude la discussione affermando che certi pittori decidono di assecondare le persone dai gusti immediati ed ignoranti, mentre secondo l'autore si dovrebbe dar seguito maggiormente a chi osserva con cognizione. Ciò dimostra ulteriormente come de Piles fosse familiare con gli scritti veneziani del Cinquecento.

stima, dell'enfasi immotivata attorno alla costruzione dei corpi nei loro dipinti. Questo slittamento dell'ignoranza dal colore all'anatomia è dovuto probabilmente al fatto che lo studio del primo si era attenuato a favore del secondo, che attirava dunque emulazioni non ragionate da parte di artisti in cerca di facile gloria.

Mentre Boschini, data la corrente polemica in cui si inseriva l'opera stessa, ribadisce a più riprese l'importanza di tutte e tre le parti della pittura, senza tuttavia specificarne la necessità o le modalità di apprendimento, in ambito accademico ciò arriva ad essere codificato tramite delle "cure" specifiche per riabilitare il colorito. Esso viene definito il genere della pittura, trascurato a favore del disegno e dello studio dell'anatomia, la quale raccoglie la nomea di calamita per persone ignoranti, titolo precedentemente detenuto dai colori.

#### **4.2 I vertici del colorito: pittori e descrizione di dipinti e la contrapposizione tra scuole regionali**

Nella navigazione tra la pittura veneziana, Boschini afferma a più riprese che i pittori sono in grado di maneggiare tutte e tre le parti della pittura, al contrario di quanto venisse ritenuto da alcuni maldicenti:<sup>442</sup> da queste sue rivendicazioni si può evincere come fosse quindi cristallizzato al di fuori della Laguna il pregiudizio sul colore veneziano e sull'incapacità nel disegno. Nelle descrizioni delle singole opere, sebbene non venga lasciato molto spazio alla restituzione dell'effetto dei colori e si tenda anzi a sottolineare come la grandezza dell'opera dipenda da tutte e tre le componenti della pittura, si riscontra anche in questo caso la virata verso una dimensione più espressiva. Sebbene infatti ritorni,

---

<sup>442</sup> Parlando del *San Giorgio e il drago* di Tintoretto (1560ca, Londra, National Gallery) egli afferma: «Questo strofa la boca e inchioda i denti/ A chi dei Veneziani è maldicenti»; ed aggiunge inoltre: «xe salda ogni feria, / Che ai Veneziani mai dasse el Vasari» in Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., pp.363; 404.





Figura 31\_Giovanni Contarini, *Battaglia di Verona*, ante 1595, Venezia, Palazzo Ducale.

come accadeva nelle descrizioni cinquecentesche, la consuetudine di usare i colori per contraddistinguere una certa figura ed il suo abbigliamento,<sup>443</sup> essi partecipano all'affettata rappresentazione verbale delle opere d'arte. È il caso, ad esempio, della *Battaglia di Verona* (datata ante 1595) a Palazzo Ducale nella Sala delle Quattro Porte, opera di Giovanni Contarini (1549-1604ca), ed il commento sulla figura in primo piano:

«Adesso osservo un che è vestito di rosso, / Con l'elmo in testa, e brazzi, e peto, e schena, / Che con un stoco in man tai colpi el mena, / Che'l fracasso che'l fa dir mi nol posso».<sup>444</sup>

---

<sup>443</sup> Per citare qualche esempio: «Quel che me fa stupir la mente, e l'ochio / Xè quel vestio de bianco, che xè là / Che l'è tuto dal quadro destacà, / In virtù de quel'ombra del zenochio»: Boschini si riferisce alla figura appartata, vestita di bianco del quadro di Tintoretto *San Rocco risana gli appestati*, conservato nell'omonima chiesa (1549); un altro «vestio de bianco» compare invece nelle *Nozze di Cana* di Paolo Veronese (1563, Parigi, Louvre); mentre il «Comandante, vestio de verde» si riferisce alla celebre figura del bevitore tedesco nel *Convito in casa di Levi* di Veronese (1573, Venezia, Gallerie dell'Accademia); in *ivi*, pp. 109; 187; 384

<sup>444</sup> *Ivi*, p. 434.

Boschini osserva dunque la figura al centro, in primo piano,<sup>445</sup> vestita di rosso, che brandendo uno stocco<sup>446</sup> vibra dei colpi che fanno risuonare il fragore della battaglia. La descrizione prosegue con l'immedesimazione dell'autore nel personaggio finito sotto le «zate», le zampe (quasi a delinearne la ferocia animalesca) del valoroso combattente, affermando che a quella vista gli batte forte il cuore, pur non essendo al posto del malcapitato. Si ribadisce inoltre nelle due quartine successive la maggior potenza di quest'immagine dipinta, che incanta lo spettatore, rispetto ad una scena reale di un uomo che brandisce una spada. Oltre a sottolineare anche in questo caso la superiorità dell'arte sulla natura, viene data molta enfasi al coinvolgimento emotivo che provoca questa rossa figura.



Figura 32\_Giovanni Bellini, Pala di San Giobbe, 1480ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Come osservato in precedenza, l'attenzione di Boschini è spesso volta a ricordare che a Venezia non si pratica solamente un buon colorito, ma che al contrario anche il disegno è abilmente padroneggiato dagli artisti. Egli, infatti, afferma che coloro i quali sostengono l'assenza di questa parte della pittura a Venezia,<sup>447</sup> dovrebbero considerare la *Pala di San Giobbe* di Giovanni Bellini (1480ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia), per capire che non è così. Secondo l'autore, la figura di san Sebastiano: «la xe de carne; l'è tuta

<sup>445</sup> Boschini afferma poi che si tratta, a suo avviso, dell'autoritratto di Contarini; in *ivi*, p. 435.

<sup>446</sup> Arma rinascimentale simile alla spada, più e robusta con una terminazione a punta acuta usata per vibrare affondi sui nemici, chiamati "stoccate".

<sup>447</sup> «E po in Venezia no ghe xe dessegno? \ Mati chi el crede»; in Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., p. 46.

dessegno»,<sup>448</sup> e ripete a distanza di pochi versi che in quest'opera vi sono invenzione, colorito e disegno.<sup>449</sup> Come afferma Anna Pallucchini, la diligenza belliniana lo innalza al ruolo quasi di primitivo della pittura veneziana, quindi come vertice pre-giorgionesco in Laguna.<sup>450</sup> La vera rivoluzione spirituale in Laguna avvenne infatti secondo Boschini da Giorgione, che fu in grado di infondere l'anima attraverso i colori.<sup>451</sup> L'altro apice viene raggiunto dalla figura di Tiziano, il quale: «fu sì stupendo in colorito, / Che ispirar ha fato el Mondo tuto».<sup>452</sup> Boschini non perde inoltre occasione per ribadire l'abbaglio del Vasari nella considerazione dell'opera tizianesca, sia per il metodo biografico, che egli definisce «processi de Pitori»,<sup>453</sup> ma anche per l'opinione del toscano sul pittore. Viene ripreso l'episodio citato in precedenza della presunta discussione tra Vasari e Michelangelo al Belvedere di fronte alla *Danae*, affermando:

«E'l Bonaroti e vu, Signor Vasari, / In Belveder con complimenti rari, / E po da drio  
le spale el se burlava? / Quel se chiamava tuto bon martelo, / Missià con l'interesse,  
anzi col vicio: / Perché non stava a lori a far giudicio, / Ché la passion ghe toleva el  
cervelo».<sup>454</sup>

---

<sup>448</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>449</sup> *Ivi*, pp. 47-48.

<sup>450</sup> Pallucchini, *Introduzione*, cit., p. XLVII.

<sup>451</sup> Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., p. 37. Sul potere vivificante dei colori si ricordano i già citati passi di Aretino: «lo scorgere gli spiriti de la viva natura ne li sensati colori de l'arte», di Dolce riferito a Tiziano: «egli camina di pari con la natura, onde ogni sua figura è viva, si muove e le carni tremano» e, sempre in riferimento all'opera tizianesca, da parte di Lomazzo: «ha avuto tanta venustà, e gratia con quelle sue mischie, e tinte, che paiono vere e vive, e principalmente le grassezze, e le tenerezze che naturalmente in lui si vedono»; in Aretino, *Lettere, Libro III*, cit. p. 75; Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., p. 200; Lomazzo, *L'idea del tempio della pittura*, cit., p. 50.

<sup>452</sup> Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., p. 32.

<sup>453</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>454</sup> *Ivi*, p. 39.

Lo sparlare del pittore veneziano, secondo l'opinione di Boschini, aveva come motivazione, in realtà, la preoccupazione per la sua grandezza, per cui il giudizio dei due era offuscato dall'invidia, e non tanto mosso dalla compassione. Oltre a Bellini e Tiziano grande fervore è riservato alle lodi nei confronti di Tintoretto, il tintor-recto: in particolare nella chiesa di san Rocco, dove le figure della "piscina probatica" (*Gesù guarisce gli ammalati*) vengono definite «ben coloride, e cusì bele»,<sup>455</sup> mentre della Scuola di san Rocco nel complesso si afferma: «Qua se pol dir: ghe xe la residenza / De color, de dessegno e d'invenzion / (...) gh'è soma erudizion, / E vera de Pitura inteligenza».<sup>456</sup> Sebbene Boschini non ne faccia menzione nel corso delle sue puntualizzazioni sul disegno veneziano, è del resto utile ricordare come, in seguito alla visita del Vasari a Venezia del 1542, sia Tiziano che Tintoretto entrarono a far parte dell'Accademia del disegno fiorentina. Lo registra lo stesso Vasari nelle *Vite*, quando parla *Degl'accademici del disegno*, e li cita tra i «molti eccellenti artefici forestieri».<sup>457</sup> La notizia viene confermata dai registri stessi dell'Accademia, in data 27 ottobre 1566.<sup>458</sup> Questo fatto degno di nota era del resto già stato fatto notare da Cavalcaselle e Crowe, i quali ne scrivono in *Tiziano: la vita e i suoi tempi*, sottolineando proprio la cronologia dei fatti: dapprima il viaggio di Vasari e la visione delle opere dei veneziani, ed il viaggio di quest'ultimo in Toscana nell'autunno 1566, momento in cui si colloca l'ingresso dei pittori nell'Accademia fiorentina all'unanimità dei voti.<sup>459</sup> Si presume pertanto che il giudizio del Vasari non fosse in fondo così negativo nei confronti dei pittori lagunari, nel momento in cui, dopo aver potuto ammirare le loro opere, anch'egli votò la loro ammissione presso l'Accademia del Disegno a Firenze. Ancora una volta si profila

---

<sup>455</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>456</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>457</sup> Vasari, *Vite*, cit., vol. VI, p. 224.

<sup>458</sup> ASF, Accademia del disegno, *Giornale di Ricordi dell'Università e Società del disegno (1563-71)*, f.24, c. 17r.

<sup>459</sup> G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Tiziano: la vita e i suoi tempi*, vol. 2, Firenze, 1878, p. 351.

dunque un ambiente artistico nel quale non viene dato spazio esclusivo al colorito, ma in cui al contrario il disegno ha un peso non indifferente.

La figura di Tiziano è protagonista nel dialogo di de Piles: ad un certo punto, infatti, Panfilo viene messo alle strette da Damone, il quale gli chiede una preferenza tra il pittore cadorino e Raffaello. Si rivela in questo punto dell'opera il vero e proprio distacco con la tradizione veneziana che fa capo a Dolce, in quanto si legge:

«Preferirei essere Raffello – continuò Panfilo – e ritengo che Tiziano sia un pittore più grande.

- Ho capito – gli dissi – volete dire che Raffaello assieme alla correttezza del disegno aveva molti altri talenti, e che tutto questo insieme vi piace più del colorito di Tiziano».<sup>460</sup>

La scelta, pertanto, non si basa sulla propensione per l'una o per l'altra parte della pittura, secondo un atteggiamento regionale che è ancora riscontrabile presso Boschini in quanto immerso nel contesto interessato, ma su un ragionamento organico, scisso dalle simpatie personali. Esso avrà come esito, alla fine della sua carriera, la *Bilancia dei pittori*: una classifica basata su rigorosi punteggi sull'abilità nella composizione, disegno, colorito ed espressione dei principali artisti.<sup>461</sup> La rigidità classificatoria porterà dunque al

---

<sup>460</sup> De Piles, *Dialogo sul colorito*, cit., p. 198.

<sup>461</sup> R. de Piles, *Cours de peinture par principes avec un balance des peintres*, Parigi, 1708. Raffaello totalizza 65 punti, suddivisi in: 17 composizione, 18 disegno, 12 colorito e 18 espressione. Tiziano, invece, ne totalizza 51, superando Raffaello nel colorito (18), mentre per gli altri ne riceve: 12 per la composizione, 15 per il disegno e 6 per l'espressione; in R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Parigi, 1989, p. 241.

superamento della diatriba in chiave di analisi rigorosa di tutte le componenti, con l'aggiunta dell'espressione rispetto alla classica triade dell'Alberti.

### 4.3 La patina del tempo

Al contrario di quanto si è registrato nei trattati del secolo precedente, nella trattatistica del Seicento si fa spazio l'idea dell'effetto del tempo sui dipinti. Essa probabilmente è attribuibile al fatto che erano effettivamente trascorsi diversi anni dall'esecuzione dei dipinti presi in considerazione, per cui gli effetti erano visibili. Nel *Dialogo sul colorito* di de Piles, Panfilo afferma che in certi casi il pittore diminuisce la vividezza del colore naturale ed a volte ne accentua invece lo splendore e la forza dei colori. A questa affermazione Damone controbatte dimostrandosi scettico su un intervento così invasivo rispetto a quanto il pittore osservi in natura. Panfilo sostiene invece che la correzione stessa permetta in realtà un'imitazione più aderente del dato naturale:

«Dovete quindi, per convincervi, pensare che un quadro è una superficie piana, che i colori, dopo un po' di tempo che sono stati usati, perdono la loro iniziale freschezza; che, infine, la distanza del quadro gli fa perdere splendore e forza e che quindi è impossibile supplire queste tre cose senza artificio. Un abile pittore non deve essere schiavo della natura, ma ne deve essere arbitro e giudizioso imitatore».<sup>462</sup>

Oltre alla considerazione sul fatto che un dipinto sia bidimensionale e che lo si osservi ad una certa distanza, si reputa importante tener conto della patina del tempo sui colori.

---

<sup>462</sup> De Piles, *Dialogo sul colorito*, cit., p. 59.

Sebbene de Piles non utilizzi precisamente il termine “patina”,<sup>463</sup> si riferisce a quest’ultima quando tratta della perdita dell’iniziale freschezza. Essa viene quindi considerata negativamente da parte dell’autore, tanto da prevedere anticipatamente un intervento sul colore, in vista di un’inesorabile decadenza. La manomissione della natura che, come precedentemente considerato, segna il passaggio da un’arte imitativa alla concezione di arte come creazione, comprende dunque anche i colori.

Nel caso di Boschini l’opinione sulla patina viene presentata come positiva, in quanto si legge:

«La Patina del tempo fa do efeti, / I colori vien sempre più perfeti».<sup>464</sup>

Sembra dunque che il passare delle stagioni renda a mano a mano le tinte maggiormente apprezzabili, secondo un ideale di eterna perfezione della buona pittura. In un altro passo del testo si legge tuttavia un’altra opinione riguardante il colore rosso di Tintoretto:

«Questo è quel colorito cremesin, / Che nol smarrirà mai Tempo, né Morte».<sup>465</sup>

Si parla in questo caso del rosso di Tintoretto, definito come immortale in senso positivo: viene infatti utilizzato il verbo *smarire*, che si riferisce proprio alla perdita di brillantezza iniziale del colore. Di conseguenza, lo sbiadire delle tinte assumerebbe in tal caso un

---

<sup>463</sup> «Patena. Voce usata da’ pittori, (...) ed è quella universale scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce»; in F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell’arte del disegno*, Firenze presso Santi Franchi, 1681, p. 119.

<sup>464</sup> Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., pp. 25-26.

<sup>465</sup> *Ivi*, p. 288.

connotato negativo, che l'abilità di Tintoretto può superare. Appare tuttavia incongruo sostenere che Boschini abbia enunciato due idee opposte, riguardanti il medesimo contesto, all'interno dello stesso testo. Questo passo potrebbe infatti essere inteso anche secondo un'altra interpretazione: la patina potrebbe essere vista in senso positivo, se riferita solamente alla pittura dei grandi maestri. Il trascorrere del tempo sulla tela si configurerebbe dunque come fatto positivo, secondo questa seconda interpretazione delle posizioni espresse da Boschini, esclusivamente per quei dipinti considerati immortali, come nel caso delle opere del Tintoretto.<sup>466</sup> Si ha la conferma circa l'opinione di Boschini analizzando infine un ultimo passo riguardante il Tempo e la Pittura, quest'ultima di scarsa qualità. Il Boschini si sta riferendo al pittore, falsificatore e restauratore veneziano Pietro della Vecchia (1603-1678), e ad un ipotetico colloquio tra lui ed il tempo quando dice:

«El Vecia ferma el tempo e dise: olà, / Cosa pensistu a far col to velar? / Vustu forse Pitura inmortalar? / Ferma, che voi che ti resti incantà. / E mostra al tempo una tal tela scura, / Col dirghe: quanto xe, che ti laori/ A far patina sora sti colori, / Perché vechia diventa sta Pitura? / Responde el tempo: l'è cent'ani, e pi, / Che studio e me sforzo a colorir/ Quel che'l penelo non ha possù suplir, / Dove pretendo saver più de ti».<sup>467</sup>

Il restauratore domanda dunque al Tempo quanto ha dovuto lavorare per annerire un quadro a tal punto, ed esso risponde di averci messo più di un centinaio d'anni per studiare

---

<sup>466</sup> Questa seconda ipotesi sarebbe inoltre più in sintonia con l'opinione del Baldinucci precedentemente citata; cfr. nota 463, *supra*.

<sup>467</sup> Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco*, cit., p. 538.



e sforzarsi a colorire ciò che il pennello, e quindi il pittore, non aveva saputo sopperire. Si conferma dunque che la patina scura caratterizza i dipinti manchevoli, mentre quelli di buona qualità ne vengono migliorati.

Il dibattito sull'effetto del "tempo pittore" inizia dunque ad avere una certa risonanza in queste opere, segnando due posizioni che avrebbero caratterizzato la discussione riguardante il restauro delle opere d'arte nel corso dei secoli successivi.<sup>468</sup>

#### **4.4 Venezia patria del colore**

Confrontando questi due testi seicenteschi provenienti da due realtà distinte è possibile tracciare alcune plausibili motivazioni della sopravvivenza critica del mito veneziano di "patria del colore" nei secoli successivi. Sebbene infatti la tripartizione dell'Alberti trovi ancora spazio nell'opera di Boschini, il quale a più riprese specifica l'abilità dei pittori veneziani in tutte e tre le parti della pittura, emerge una certa specializzazione in quella del colorito, tale da poter vincere gli esiti del tempo nelle sue espressioni più alte. La direzione intrapresa dalla pittura come creazione e non più come imitazione, ed il conseguente accento sul suo valore espressivo, permettono a Boschini il superamento della diatriba sull'ignoranza ascrivibile ai colori puri. Egli consiglia infatti di guardare al come, alla maniera del pittore incarnata dalla pennellata, veicolando dunque la teoria del colore veneziano dell'età della Maniera.

---

<sup>468</sup> Discussione sorta nel Seicento, dall'iniziale connotato positivo, che vedrà nel corso Settecento come fervente oppositore il pittore William Hogarth, come si evince dalla sua celebre incisione *Time Smoking a Picture*. In ambito italiano, in una lettera all'Algarotti del 1756 Luigi Crespi si schiera invece a favore della patina, comprendendo che nessun restauro potrebbe ripristinare l'opera esattamente com'era in origine senza danneggiarla. Nel dopoguerra invece, suscitano molto scalpore gli invasivi processi di pulitura a cui diversi dipinti inglesi vennero sottoposti, operazione contro la quale si scagliarono critici come Cesare Brandi; Cfr. A. Conti, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte*, a cura di F. Zeri, Torino 1981, vol. X, pp. 39-112.

D'altro canto, de Piles pone i riflettori sul genere della pittura, il colore, a causa della sua incuria da parte del mondo dell'accademia. L'autore propone una vera e propria cura, una dieta, per far risorgere questa abilità, sottintendendo che in qualche modo la maggior soggettività dei colori rispetto al disegno possa essere codificata e, quindi, padroneggiata. Sebbene egli individui in Raffaello, per la somma delle sue capacità come artista, il vertice massimo a cui aspirare, egli sottolinea l'ineguagliabile abilità tizianesca con i colori, consolidando pertanto il mito del pittore cadorino in questo ambito. Anche Boschini, pur riconoscendo il ruolo primitivo di Bellini e l'importanza della rivoluzione giorgionesca, enfatizza la figura di Tiziano, soprattutto in relazione alle critiche vasariane. Viene dato ampio risalto, tuttavia, anche alla maniera di Tintoretto, senza individuare un unico vertice coloristico tra i pittori lagunari.

## CONCLUSIONI

Si è tentato di prendere in esame la mitica relazione tra Venezia ed il colore dando voce ai diretti protagonisti del Cinquecento, in un'ottica di sospensione del giudizio su quanto sedimentato dalla critica. Ciò ha portato a riscontrare svariate ambivalenze ed in certi casi veri e propri contrasti sia tra la teoria e la realtà dei fatti, sia tra i diversi testi della letteratura artistica. Tali incongruenze possono essere dovute all'inesistenza, più volte sottolineata, di una teoria unificata sul colore, e dunque alla costituzione di questo *corpus* di trattati a partire da pubblicazioni di autori dalla varia provenienza, materia e approccio. In certi casi, tuttavia, si riscontrano contraddizioni anche nelle opere dello stesso autore. È ciò che accade con Ludovico Dolce quando tratta di *mischio* nel *Dialogo dei colori*, e quindi da un punto di vista simbolico, con connotati negativi, mentre lo rende necessario nel *Dialogo di pittura* come veicolo per la restituzione della *mimesis* e quindi anche di quello spazio di concordia che accomuna i diversi soggetti. Non solo: concepire il dipinto in quanto specchio della realtà, dove il colore tonale svolge un ruolo fondamentale, permette quindi anche l'espressione della passione dell'artista.<sup>469</sup> Da un punto di vista filosofico, questa visione farebbe propendere per una conferma alla natura aristotelica di Venezia, ma al tempo stesso in Laguna sono presenti istanze neoplatoniche, si veda ad esempio l'opera di Mario Equicola.

L'incongruenza più evidente tra il mito incarnato dalla pittura lagunare e la realtà dei fatti consiste tuttavia nella mancanza di dichiarazioni circa il primato assoluto del colorito. Esso infatti viene sempre affiancato, seguendo la tripartizione dell'Alberti, al disegno e all'invenzione: un'opera, per essere lodata, deve eccellere in tutte e tre queste dimensioni.<sup>470</sup> Quando anche se ne sottolinea l'importanza, come accade per la

---

<sup>469</sup> Cfr. cap. 1, par. 1.4, *supra*.

<sup>470</sup> Cfr. cap. 1, par. 1.5, *supra*.

restituzione del dato reale citata in precedenza, restano delle zone d'ombra. Se infatti la mescolanza viene celebrata dal punto di vista pittorico, indicando il vertice massimo nella capacità di restituzione dell'incarnato, il *mischio* viene al tempo stesso associato ad una corruzione morale, alla "bizzarria" mentale, derivante da una lunga tradizione che affonda le sue radici in disposizioni nell'Antico Testamento. È possibile riscontrare questo doppio binario tonale anche nelle descrizioni dei dipinti, in cui, nei pochi passi dedicati ai colori, si celebra la maestria dell'incarnato, mentre il resto delle tinte denota, perlopiù sinteticamente, l'abito delle figure. Nell'ambito dunque della sovrastruttura, ossia del vestiario dei soggetti, si tende a far privilegiare il ruolo simbolico del colore (il quale resta comunque ambivalente), mentre l'incarnato e dunque il dato naturale conserva la necessità della sua possibilità mimetica. Un altro macigno negativo grava inoltre sui colori puri, ed è la loro associazione agli ignoranti. La subordinazione che essi devono avere nei confronti dell'abilità dell'artista viene sottolineata a più riprese, ponendo il materiale di qualità in secondo piano rispetto alla personalità che lo adopera. Non si registra pertanto nel sentire veneziano cinquecentesco un innalzamento univoco del colorito sulle restanti componenti della pittura, al tempo stesso tuttavia si delinea una caratteristica che risulterà fondamentale nel considerare la fortuna critica di questo tema: l'incomunicabilità. Il colore, infatti, conserva un'aura misteriosa, come affermano sia Paolo Pino,<sup>471</sup> sia Michelangelo Biondo, secondo il quale tale sapienza risiede nel petto.<sup>472</sup> Stando a Sorte invece, il sapere non trasmissibile è quello "della mano":<sup>473</sup> nonostante le diverse collocazioni, ciò che ritorna è proprio il concetto della sfuggevolezza del colore. Anche nel momento in cui si decide di tentare una restituzione

---

<sup>471</sup> Pino, *Dialogo di pittura*, cit., p. 117.

<sup>472</sup> «tal cosa lasso nel petto del pittore»; in Biondo, *Della nobilissima pittura*, cit., cap. XXIV (senza numero di pagina).

<sup>473</sup> «tanto particolari e proprii del giudizio e della mano del pittore»; in Sorte, *Osservazioni nella pittura*, cit., p. 292.

di questo sapere, si confessa l'impossibilità di farlo fino in fondo proprio in virtù di un tassello ineffabile.

Risulta pertanto fragile il pregiudizio della nascita della mitica associazione tra Venezia ed il colore in seno alla città nel corso del XVI secolo, perlomeno a livello teorico. Un fatto concreto che può costituire una pista in questo senso riguarda la presenza in città di materiale di qualità e ad un prezzo vantaggioso, caratteristica che attirava gli acquisti di artisti da tutta la Penisola e non solo. Il mercato dei colori subisce in effetti un incremento cospicuo nel Cinquecento, tale da giustificare la nascita di un mestiere ad esso dedicato: il *vendecolori*. A suggellare la dimostrazione della possibilità di ascesa sociale ed economica che questo mestiere permetteva, concorre il *Ritratto di Alvise Gradignan* di Tiziano: un ritratto eseguito da un artista che vantava commissioni e titoli dall'imperatore in persona (Carlo V). Un mercante veneziano ottenne, dunque, quanto ambito da numerosi principi e facoltosi committenti non solo italiani, ma europei.

La possibile fortuna dell'associazione critica tra Venezia ed i colori, oltre che all'ambito commerciale, può esser dovuta anche alla grande diffusione dell'opera del Vasari e di conseguenza alla sedimentazione di un certo pregiudizio aneddótico. Sono stati citati i casi della discussione tra l'autore e Michelangelo di fronte alla *Danae* tizianesca ed il manifesto di Tintoretto sull'unione tra disegno michelangiolesco e colorito tizianesco citato dal Ridolfi. Anche questo aspetto non risulta tuttavia esente da contraddizioni con la realtà dei fatti: lo stesso Vasari, il quale si rivela così critico nei confronti dell'abilità grafica di Tiziano, lo ammise infatti nel 1566, di unanime accordo con gli altri membri, all'Accademia del Disegno fiorentina.

L'indagine si è pertanto spinta al di fuori dei confini cinquecenteschi, alla ricerca di testimonianze sulla fortuna del mito veneziano. Le due voci scelte, tra Venezia e

l'Europa, hanno rivelato l'individuazione, pur mutando alcuni paradigmi teorici dovuti al diverso contesto, di una particolare abilità impalpabile e non pienamente trasmissibile (de Piles non ha ancora regolamentato il colorito, sottintendendo infatti solo che secondo lui è possibile) nell'uso dei colori tipicamente veneziana. Considerando pertanto gli esiti del percorso cinquecentesco nell'opera di due autori seicenteschi, si può di conseguenza affermare che la fortuna dell'associazione tra Venezia ed il colore è dovuta principalmente a costruzioni successive al secolo considerato. A partire infatti dal Seicento si configurò più distintamente, e si immagina in maniera ancora più nitida nei secoli successivi non indagati in questa sede, il mito di una dimensione non pienamente inquadrabile, grazie alla quale l'inesprimibile colorito diventò dunque bandiera della scuola pittorica veneziana e della sua città.

## Bibliografia

- Alberti, L., B., *Della pittura*, a cura di L. Malle, Firenze, 1950.
- Alighieri, D., *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, 2013.
- Amyot, J., *L'histoire Aethiopique de Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes, Thenalieu e Chariclea Aethiopienne, nouvellement traduite de Gręc en François*, Parigi presso Estienne Groulleau, 1547.
- Aquilano, S., *Strambotti*, a cura di A. Rossi, Parma, 2002.
- Araldo, S., *Trattato de i colori nelle arme, nelle livree, et nelle divise*, Venezia presso Domenico Nicolino, 1565.
- Araldo, S., *Trattato de i colori nelle arme, nelle livree, et nelle divise*, Venezia presso Giorgio de' Cavalli, 1565.
- Aretino, P., *Lettere, Libro III*, Venezia presso Gabriel Giolito de Ferrari, 1546.
- Aretino, P., *Lettere, Libro III*, Tomo III, a cura di P. Procaccioli, Roma, 1999.
- Armenini, G., B., *De' veri precetti della pittura* a cura di M. Gorreri, Torino, 1988.
- ASF, Accademia del disegno, Giornale di Ricordi dell'Università e Società del disegno (1563-71), f.24, c. 17r.
- ASV, Canc. Inf. Misc. Not. Div. Inv. b. 36 f. 5.
- ASV, Canc. Inf. Misc. Not. Div. Inv. b. 37 f. 164.
- ASV, Canc. Inf. Misc. Not. Div., b. 43, 10 settembre 1586.
- Baldinucci, F., *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze presso Santi Franci, 1681.
- Ball, P., *Colore. Una biografia*, Milano, 2001.
- Barasch, M., *Luce e colore nella teoria artistica del Rinascimento*, Torino, 1992.
- Barbaro, M., *Genealogie*, Venezia, sec. XVI (-XVIII), vol.2.

- Baxandall, M., *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, 1978.
- Bellavitis, A., *Identité, Marriage, Mobilité Sociale : citoyennes et citoyens à Venise au XVIe siècle*, Roma, 2001.
- Biblioteca Nazionale di Napoli, Fondo S. Martino, mss. 441-445.
- Biferali, F., *Cesare Ripa*, in *Dizionario bibliografico degli italiani*, Vol. 87 (2016), ([https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-ripa\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-ripa_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Biondo, M., *Della nobilissima pittura, et della sua arte, del modo, et della dottrina, di conseguirla, ageuolmente e presto*, Venezia presso Apolline (Bartolommeo l'Imperadore), 1549.
- Böckem, B., *Jacopo de' Barbari, Künstlerschaft und Hofkultur um 1500*, Colonia, 2016.
- Boschini, M., *La Carta del Navegar pitoresco* a cura di A. Pallucchini, Roma, 1966.
- Boschini, M., *La Carta del Navegar pitoresco*, Venezia presso li Baba, 1660.
- Brunello, F., *L'arte della Tintura nella storia dell'umanità*, Vicenza, 1968.
- Brusatin, M., *Storia dei colori*, Torino, 1999.
- Brusatin, M., *Verde. Storie di un colore*, Venezia, 2013.
- Caskey, J., *Una fonte cinquecentesca per la storia dell'arte medievale ad Amalfi*, in «Rassegna del centro di cultura e storia amalfitana», 12, 1992, pp. 71-81.
- Cavalcaselle, G., B. Crowe, J. A., *Tiziano: la vita e i suoi tempi*, vol. 2, Firenze, 1878.
- Cennini, C., *Il libro dell'arte*, cap. LVI, a cura di G. Milanesi, Firenze, 1859.
- Centanni, M., *Arianna in Andros, una invenzione di Tiziano*, ([http://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3579](http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3579)).
- Cilento, N., *Italia meridionale longobarda*, Milano-Napoli, 1971.



- *Colors Between Two Worlds: The Codice Fiorentino of Bernardino de Sahagùn*, atti della conferenza a cura di L. Waldman (Firenze, Kunsthistorisches Institut Max-Planck Institut, 12-13 giugno 2008), Firenze, 2011.
- *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, a cura di S. Salgaro, Bologna, 2012.
- Dal Pozzolo, E. M., *Pittura Veneta, Cinquecento*, Milano, 2010.
- DeLancey, J., *Celebrating citizenship: Titian's Portrait of the Color Seller Alvise Gradignan della Scala and Social Status in Early Modern Venice*, in «Studi Veneziani», 76, 2017, pp. 15-60.
- DeLancey, J., *'In the Streets Where They Sell Colors': Placing "vendecolori" in the urban fabric of early modern Venice*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 72, 2011, pp. 193-232.
- Dolce, L., *Dialogo dei colori*, Venezia presso Zuan Bernardo Sessa, 1565.
- Dolce, L., *Dialogo dei colori*, a cura di D. Ciampoli, Lanciano, 1913.
- Dolce, L., *Dialogo della pittura*, Venezia presso Zuan Bernardo Sessa, 1557.
- Dolce, L., *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, Manziana, 2015.
- Eliodoro, *Romanzo d'Etiopia*, a cura di A. F. Formiggini, Vienna, 1922.
- Equicola, M., *Libro de natura de amore*, Venezia presso Lorenzo Lorio, 1525.
- *Expériences oniriques dans la littérature du Moyen-Âge au XVIIIe siècle*, atti del convegno a cura di M. Demaules, (Parigi, 2013), Parigi, 2016.
- Fara, G. M., *Lettere da Venezia*, Milano, 2007.
- Franco, G., *Habiti d'huomini et donne venetiane, con la processione della Serma Signoria. Et altri particolari cioè trionfi, feste et cerimonie publiche della città di Venetia*, Venezia presso Frezaria al Sol, 1610.
- Franco, G., *Habiti d'huomini et donne venetiane*, Venezia presso Frezaria al Sol, 1614.

- Gaye, G., *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV XVI*, I, Firenze, 1839.
- *Giovanni Bellini*, a cura di M. Lucco, G. C. F. Villa, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, settembre 2008-gennaio 2009), Cinisello Balsamo, 2008.
- Hills, P., *Colore veneziano. Pittura, marmo, mosaico e vetro dal 1200 al 1550*, Milano, 1999.
- Hochmann, M., *Colorito. La technique des peintres vénitiens à la Renaissance*, Turnhout, 2015.
- Humfrey, P., *Giovanni Bellini: l'eccellenza del colore*, Venezia, 2021.
- *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B. L. Brown, (Venezia 1999), Milano, 1999.
- Jung, C., G., *L'uomo e i suoi simboli*, Milano 1990.
- Kolsky, S., *Mario Equicola. The real courtier*, Genève, 1991.
- Krischel, R., *Zur Geschichte des Venezianischen Pigmenthandels: das Sortiment des Jacobus de Benedictis à Coloribus*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 63, 2002, pp. 93-158.
- Küppers, P., E., *Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandajo*, Strassburg 1916.
- *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola*, a cura di L. Ricci, Roma, 1999.
- Lazzarini, L., *Il colore nei pittori veneziani tra 1480 e 1580*, in «Bollettino d'arte», 5, 1983, pp. 135-144.
- *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, a cura di A. Mérot, Parigi, 1996.
- Lomazzo, G., P., *L'idea del tempio della pittura*, Milano presso P. G. Pontio, 1590.
- Lotto, L., *Il libro di spese diverse*, a cura di F. De Carolis, Trieste, 2017.

- Mahon, D., Centeno, S., A., Wypyski, W. T., Salomon, X., F., Bayer, A., *Technical Study of Three Allegorical Paintings by Paolo Veronese: The Choice Between Virtue and Vice, Wisdom and Strength, and Mars and Venus united by Love*, in «Metropolitan Museum Studies in Art, Science, and Technology», vol.1, 2010, pp. 83-108.
- *Man könnte vom Paradies nicht angenehmer träumen. Festschrift für Prof. Dr. Harald Marx zum 15. Februar 2009*, a cura di A. Henning, U. Neidhardt, M. Roth, Berlino, 2009.
- Mancini, M., *I colori della bottega. Sui commerci di Tiziano e Orazio Vecellio con la corte di Spagna*, in «Venezia Cinquecento», 11, 1996, pp. 163-179.
- Mancini, M., *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, 1998.
- Marco Boschini. *L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, atti del convegno a cura di E. M. Dal Pozzolo (Verona, 19-20 giugno 2014), Treviso, 2014.
- Marsilio Ficino, *Three books of life*, Tempe, Arizona, 1998.
- Massimi, M., E., *Indice alfabetico dei confratelli di governo della Scuola Grande di San Rocco, 1500-1600*, in «Venezia Cinquecento», 9, 1995, pp. 109-169.
- Matthew, L., C., *'Vendecolori a Venezia': the reconstruction of a profession*, in «Burlington Magazine», 1196, 2002, pp. 680-686.
- Mauss, M., *Saggio sul dono, Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino, 2002.
- Michiel, M., *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI: esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia* a cura di D. J. Morelli, Venezia, 1800.

- Morato, F., P., *Del significato de' colori*, Venezia presso Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, 1535.
- Morato, F., P., *Del significato de' colori e de' mazzolli*, Venezia presso A. Viani, non prima del 1544.
- Morato, F., P., *Del significato de colori e de mazzolli. Operetta di Fuluio Pellegrino Morato mantouano, nuouamente ristampata*, Venezia presso Francesco di Leno, 1559.
- Morselli, R., *Professione pittore. Il caso Bologna tra Cinque e Seicento*, Venezia, 2022.
- Muraro, M., *Marco Boschini*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», 13, 1971, ([https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-boschini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-boschini_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- *Napoli. Notai diversi 1322-1541, dalle Variarum rerum di G.B. Bolvito*, a cura di A. Feniello, Napoli 1998.
- Nasone, P., O., *I Fasti*, a cura di G. A. Gallerone, vol. 1, Milano, 1835.
- Omero, *Iliade*, a cura di V. Monti, Milano, 1825.
- Pagani, C., *Le variazioni antropologico-culturali dei significati simbolici dei colori*, in «Letimotiv», 1, 2001, pp.175-197.
- *Paolo Pino, teorico dell'arte e artista. Il restauro della pala di Scorzè* a cura di A. Mazza, Treviso, 1992.
- de Piles, R., *Cours de peinture par principes avec un balance des peintres*, Parigi, 1708.
- de Piles, R., *Cours de peinture par principes*, Parigi, 1989.
- de Piles, R., *Dialogue sur le coloris*, Parigi presso Langlois, 1673.
- de Piles, R., *Dialogo sul colorito*, a cura di G. P. Folesani e S. Costa, Firenze, 2015.

- de Piles, R., *L'Ideé du Peintre parfait*, a cura di X. Carrère, Parigi, 1993.
- Pino, P., *Dialogo di pittura*, Venezia presso Paolo Gherardo e Comin da Trino, 1548.
- Poldi, G., Villa, G. F., *Indagando Bellini*, Milano, 2009.
- Portal, F. *Sui colori simbolici*, trad. di G. Caviglione, Trento, 1997.
- Quondam, A., *Tutti i colori del nero*, Vicenza, 2019.
- Ridolfi, C., *Le maraviglie dell'arte*, vol. II, Venezia, G.B. Sgava, 1648.
- de' Rinaldi, G., *Il mostruosissimo mostro*, Ferrara presso V. Baldini, 1584.
- de' Rinaldi, G., *Il mostruosissimo mostro*, Ferrara presso G. Vasalini, 1588.
- Ripa, C., *Iconologia*, Roma presso eredi di G. Gigliotti, 1593.
- Ripa, C., *Iconologia*, Roma presso L. Facii, 1603.
- Ripa, C., *Iconologia*, Perugia, 1764-67.
- Ripa, C., *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Milano, 1993.
- Rossetti, G., B., *Plichto de l'arte de tintori*, Venezia presso Francesco Rampazzetto, 1540.
- Rossetti, G., B., *Plichto de l'arte de tintori*, Venezia presso Agostino Bindoni, 1548.
- Rossetti, G., B., *Plichto de l'arte de tintori*, Venezia presso Francesco Rampazzetto, 1560.
- Sansovino, F. *Venetia città nobilissima et singolare*, a cura di G. Martinoni e L. Moretti, Venezia, Filippi. 1998.
- Santinon, A., *La natura del colore. I fondamenti filosofici della pittura tonale veneta*, Verona, 2010.
- *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. Heikamp, Firenze, 1961.
- Settis, S., *Artisti e committenti tra Quattro e Cinquecento*, Torino, 2010.
- Sgarbi, M., *Ludovico Dolce e la nascita della critica d'arte*, (<https://journals.openedition.org/estetica/350>).

- Siraisi, N., G., *Avicenna in Renaissance Italy. The Canon and Medical Teaching in Italian Universities after 1500*, Princeton, 1987.
- Sorte, C., *Osservazioni nella pittura*, Venezia presso Girolamo Zenaro, 1580.
- Spada, N., *Leggi veneziane sulle industrie chimiche a tutela della salute pubblica dal seconolo XIII al XVIII*, in «Archivio veneto», 7, 1930, pp. 126-156.
- Spagnolo, M., *Federico Zuccari*, in *Dizionario bibliografico degli italiani*, Vol. 100 (2020), ([https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-zuccari\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-zuccari_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Stoichita, V., I., *L'immagine dell'altro. Neri, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'Età moderna*, Firenze, 2019.
- *Storia dell'arte*, a cura di F. Zeri, Torino 1981, vol. X.
- Tassini, G., *Cittadini Veneziani*, Venezia, 1888.
- Telesio, A., *De coloribus*, Venezia presso Bernardino dei Vitali, 1528.
- Thomas, A., *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge, 1995.
- *Titian and the Renaissance in Venice*, catalogo della mostra (Francoforte, Städel Museum, 13-26 maggio 2019) a cura di B. Enclercy, H. Aurenhammer, Monaco, 2019.
- *Tizian: Die Dame in Weiß*, catalogo della mostra a cura di A. Henning, G. Ohlhoff, (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, marzo-giugno 2010), Dresda, 2010.
- *Tiziano e l'immagine della donna nel Cinquecento veneziano*, catalogo della mostra (Milano, 23 febbraio- 5 giugno 2022) a cura di S. Ferino-Pagden, F. Del Torre Scheuch e W. Deiters, Milano, Skira, 2021.
- Toderini, T., *Cittadinanze*, Venezia, 1876.

- Tozzi, S., *Librai, collezionisti, antiquari e le stampe di Piranesi al Museo di Roma*, (<https://www.museodiroma.it/sites/default/files/storage/original/application/e9ffcf6b9525e1622a89fbf17c50e557.pdf>).
- *Trade in artists' materials, Markets and Commerce in Europe to 1700*, a cura di J. Kirby, S. Nash, J. Cannon, Londra, 2010.
- *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, I, Bari, 1960.
- Vasari, G., *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, I, Firenze, 1966-1987.
- Vecellio, C., *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia presso Damiano Zenaro, 1590.
- Vigilante, M., *Serafino Ciminelli*, in *Dizionario bibliografico degli italiani*, Vol. 25 (1981), ([https://www.treccani.it/enciclopedia/serafino-ciminelli\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/serafino-ciminelli_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Virgilio Marone, P., *Eneide*, libro VI, a cura di G. Pennacchi, Perugia, 1876.
- Wittkower, R. e M., *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione Francese*, Torino, 2016.
- Wohl, H., *Domenico Veneziano Studies: The Sant'Egidio and Parenti Documents*, in «Burlington Magazine», 824, 1984, pp. 635-641.





## Elenco delle illustrazioni

Figura 1_Mario Equicola, <i>Libro de natura de amore</i> , 1525, Venezia presso Lorenzo Lorio, frontespizio.....	7
Figura 2_Paolo Pino, <i>Dialogo di pittura</i> , Venezia presso Gherardo, 1548, frontespizio.....	15
Figura 3_Michelangelo Biondo, <i>Della nobilissima pittura</i> , Venezia presso Apolline, 1549, frontespizio.....	17
Figura 4_Ludovico Dolce, <i>Dialogo della pittura</i> , presso Giolito de' Ferrari, 1557, frontespizio.....	20
Figura 5_Tiziano Vecellio, <i>Danae</i> , 1545, Napoli, Museo Capodimonte.....	22
Figura 6_Domenico Ghirlandaio, <i>Adorazione dei magi</i> , 1488, Firenze, Galleria dello Spedale degli Innocenti.....	30
Figura 7_Sassetta, <i>San Francesco dona il mantello al soldato povero</i> , 1437-'44, Londra, National Gallery.....	31
Figura 8_Giovanni Paolo Lomazzo, <i>L'idea del tempio della pittura</i> , Milano presso P. G. Pontio, 1590, frontespizio.....	35
Figura 9_Tiziano Vecellio, <i>San Girolamo nel deserto</i> , 1556-'61, Milano, Pinacoteca di Brera.	37
Figura 10_Tiziano Vecellio, <i>Madonna con il Bambino in gloria e santi</i> , 1522-'26, Roma, Musei Vaticani.....	39
Figura 11_Giovan Battista Armenini, <i>De' veri precetti della pittura</i> , Ravenna presso Francesco Tebaldini, 1586, frontespizio.....	42
Figura 12_Giorgio Vasari, <i>Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori</i> , Firenze presso Giunti, 1568, frontespizio.....	45
Figura 13_Federico Zuccari, <i>Taddeo Zuccari nel Belvedere in Vaticano che disegna il Laocoonte</i> , 1595ca, Los Angeles, Getty Museum.....	46
Figura 14_Cesare Vecellio, <i>Habito ordinario</i> , in <i>De gli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo</i> , Venezia presso Damiano Zenaro, 1590.....	60
Figura 15_Giacomo Franco, <i>Habito di gintilhuomo d'estade e d'inverno</i> , in <i>Habiti d'huomini et donne veneziane</i> , Venezia presso Frezaria al Sol, 1610.....	61
Figura 16_Cesare Ripa, <i>Iconologia</i> , Roma presso L. Facii, 1603, frontespizio.....	66
Figura 17_Cesare Ripa, <i>Pazzia</i> , in <i>Iconologia</i> .....	67
Figura 18_Cesare Vecellio, <i>Sorte</i> , in <i>Iconologia</i> .....	78
Figura 19_Volume <i>De usi de' colori</i> , taglio di piede, post 1565, Venezia, Biblioteca Marciana, .....	87
Figura 20_Fulvio Pellegrino Morato, <i>Del significato de' colori e de mazzolli</i> , Venezia presso Francesco di Leno, 1559, frontespizio, nel volume <i>De usi de' colori</i> .....	88

Figura 21_ Sicillo Araldo, <i>De i colori nelle arme, nelle livree et nelle divise</i> , Venezia presso Domenico Nicolino, 1565, frontespizio, nel volume <i>De usi de' colori</i> . .....	88
Figura 22_ Ludovico Dolce, <i>Dialogo dei colori</i> , Venezia presso fratelli Sessa, 1565, frontespizio, nel volume <i>De usi de' colori</i> . .....	88
Figura 23_ Tiziano Vecellio, <i>Bacco e Arianna</i> , 1520-'23, Londra, National Gallery.....	102
Figura 24_ Jacopo de' Barbari, <i>Veduta di Venezia</i> , 1500, Venezia, Museo Correr (particolare, area di Rialto con indicazione su Calle dei Stagneri) .....	110
Figura 25_ Tiziano Vecellio, <i>Ritratto di Alvise Gradignan</i> , 1561, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.....	114
Figura 26_ Bottega di Jacopo Tintoretto, <i>Assunta e Santi</i> , seconda metà del XVI secolo, Venezia, Chiesa di San Polo. ....	115
Figura 27_ Particolare figura 25.....	115
Figura 28_ Cristoforo Sorte, <i>Osservazioni nella pittura</i> , Venezia presso G. Zenaro, 1580.....	125
Figura 29_ Marco Boschini, <i>Carta del Navegar Pitoresco</i> , Venezia presso Baba, 1660. ....	134
Figura 30_ Roger de Piles, <i>Dialogo sul colorito</i> , Parigi presso Langlois, 1673. ....	136
Figura 31_ Giovanni Contarini, <i>Battaglia di Verona</i> , ante 1595, Venezia, Palazzo Ducale.....	147
Figura 32_ Giovanni Bellini, <i>Pala di San Giobbe</i> , 1480ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia.	148

## **Ringraziamenti**

«Nessun uomo è un'isola»: ritengo doveroso fare un passo indietro per lasciar spazio ai dovuti ringraziamenti all'arcipelago di persone che ha contribuito alla realizzazione di questo elaborato.

Ringrazio il mio relatore, Giulio Zavatta, per aver riposto la sua fiducia in questo progetto nonostante la mia partenza incerta e per la sua grande disponibilità e professionalità nel corso di questi mesi.

Ringrazio le preziose relazioni della mia vita per il sostegno fondamentale: la famiglia, le amiche e gli amici, il gruppo scout e le compagne di università. In particolare, ringrazio Matteo ed il suo entusiasmo nei confronti del mio percorso e per l'ostinata stima nei miei confronti.

Ringrazio infine la Cooperativa Aqua Altra e la comunità veneziana che mi ha accolta in questi mesi di servizio civile, facendomi assaporare nel profondo la forza di questa città e porgendomi sempre una mano nelle occasioni di bisogno.

