



Università
Ca' Foscari
Venezia

Scuola Dottorale di Ateneo Graduate School
Dottorato di ricerca in Storia delle Arti
Ciclo XXX Anno di discussione 2018

Policromia negata.

Forme e aspetti del fenomeno di riduzione cromatica in pittura

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: LART/04
Tesi di Dottorato di Pamela Gallicchio, matricola 956164

Coordinatore del Dottorato
Prof.ssa Martina Frank

Tutore del Dottorando
Prof.ssa Martina Frank

Co-tutori del Dottorando
Prof. Giovanni Careri
Prof.ssa Lucia Corrain

Introduzione	5
<i>In apertura</i>	12
1. Il fenomeno di riduzione cromatica come problema storiografico: lessico e terminologia	23
1.1 Le fonti antiche	24
1.2 Testimonianze di Età Medioevale	43
1.3 Le <i>Vite</i> di Vasari e le testimonianze cinquecentesche	51
1.4 I “dubbi” di Carlo Dati e i “pareri” di Nicolas Poussin	66
1.5 Codificazione e innovazione: dai dizionari ai neologismi	82
1.6 Nel corso del Novecento	96
2. Le forme del fenomeno	121
2.1 Il ciclo dei Vizi e delle Virtù di Giotto a Padova e la costruzione di una <i>tradizione</i>	122
2.2 Gli affreschi della Sala del Capitolo dell’Abbazia di Pomposa	152
2.3 Il Palazzo Pubblico di Siena tra Ambrogio Lorenzetti e Lippo Vanni	155
2.4 Il ciclo dei Pianeti di Guariento agli Eremitani a Padova	160
3. Tradizione e innovazione	164
3.1 Principali tendenze sottrattive in area franco-borgognona. I contributi di Jean Pucelle e di Jean Le Tavernier	165
3.2 Sperimentazioni quattrocentesche: una dialettica tra tradizione italiana e ricerche fiamminghe	170
4. Fortuna di una forma pittorica	197
4.1 Facciate monumentali: Polidoro da Caravaggio e Hans Clemer	197
4.2 Nello spazio della festa: dipinti per apparati effimeri	204
5. Senso e interpretazioni, il dibattito critico	213
5.1 Aby Warburg e la problematica della <i>grisaille</i>	215
Epilogo	221
Illustrazioni	231
Bibliografia	295

*La ricerca quindi deve liberarsi di ogni
condizionamento, farsi spericolata.*
(Aby Warburg, 1929)

Ringraziamenti

Desidero esternare la mia profonda gratitudine a coloro che hanno deciso di accompagnarmi, lungo questa *avventura cromatica*.

Un sentito e profondo ringraziamento va alla Professoressa Martina Frank, tutor del progetto, per aver creduto nel *topic* della ricerca e per averla resa possibile, supportandola nei passaggi più delicati. Al Professore Giovanni Careri, va la mia infinita riconoscenza per essersi reso disponibile in qualità di co-tutor, per avermi regalato momenti importanti di formazione e di crescita, grazie alle sue lezioni di metodologia, generosamente dispensati durante i corsi da *Visiting Professor* tenuti a Venezia, imprescindibili per l'elaborazione del progetto. Alla Professoressa Lucia Corrain, resasi disponibile come co-tutor, va tutta la mia gratitudine per i continui stimoli, gli incoraggiamenti e la gentilezza con cui ha generosamente accettato di seguire lo sviluppo di un percorso cominciato insieme, ai tempi della Laurea Magistrale in Arti Visive.

Un profondo sentimento di gratitudine va inoltre agli studiosi che hanno consentito di sviluppare il mio percorso di ricerca, regalandomi preziosi momenti di confronto e di arricchimento: Michele Bacci, Claudia Cieri Via, Paolo Fabbri, Marina Falla Castelfranchi, Tarcisio Lancioni, Angela Mengoni, Marco Ruffini, Itay Sapir, Almuth Schäffner, Victor I. Stoichita.

Introduzione

L'oggetto di studio del presente lavoro è costituito da un'indagine in campo pittorico volta ad analizzare il fenomeno di riduzione della gamma cromatica della tavolozza. L'idea scaturisce dalla lettura del catalogo *Le Monochrome, de Malevich à aujourd'hui*, redatto in occasione della mostra allestita presso il *Museo Nacional centro de Arte Reina Sofia* di Madrid nel 2004, curata da Barbara Rose.

La mostra cercava di illustrare la duplice origine della pittura monocroma del XX secolo, una mistica, caratterizzata dalla ricerca spirituale di un'esperienza trascendentale, l'altra materialista, tendente a sottolineare la presenza concreta dell'oggetto come una realtà materiale e non illusoria¹. La fusione delle due componenti originarie, individuata nei primi quadri monocromi di Kazimir Malevič, determinava la scelta di fissare l'opera dell'artista russo come termine a partire dal quale l'arte del monocromo, non configurabile come stile o movimento, quanto piuttosto come una *petizione di principio*, attraversa il XX secolo senza presentare un'evoluzione stilistica logica: l'adesione all'unità e all'indivisibilità del monocromo non è una caratteristica stilistica ma una posizione personale, una *Weltanschauung*², una visione del mondo e della funzione dell'opera d'arte.

L'allestimento prevedeva un raggruppamento di opere di artisti di epoche differenti presentato per colore; sei *chappelles chromatiques* (nero, rosso, blu, oro, argento, bianco) cercavano di evocare simbolicamente delle associazioni specifiche³ in una sorta di progressione che alludeva a un ideale percorso

¹ Rose 2004, pp. 21-22.

² *ib.*

³ Rose afferma di aver avuto l'idea di presentare le opere per colore a partire da uno scritto di Bernar Venet, il quale, avendo cominciato a realizzare monocromi, immaginò un'esposizione di un nucleo di quadri bianchi eseguiti da artisti diversi, visivamente vicini, ma concettualmente distanti; mentre l'idea delle cappelle cromatiche in progressione traeva ispirazione dal percorso spirituale di Dante nella *Commedia*. Le associazioni proposte erano le seguenti: nero-lutto, rosso-sangue-passione, blu-ciolo-mare-infinito, oro-materialismo-alchimia, argento-dominio delle nuvole, bianco-purezza-trascendenza-illuminazione, cfr. Rose 2004, p. 9.

spirituale dalle tenebre verso l'illuminazione, la trascendenza e la rinascita, offrendo in tal modo una lettura prossima a quella propensione volta a "sacralizzare l'astratto"⁴ di cui la *Rothko Chapel* di Houston rappresenta la più intima e compiuta espressione. La successione delle *chapelles chromatiques* conduceva infine a un'installazione dell'artista Pietrosanti, un cubo il cui esterno rivestito in pietra e le cui dimensioni s'ispiravano ai luoghi in cui gli Etruschi si riunivano per abbandonarsi alla contemplazione. Un canto di origine sefardita, risalente all'epoca in cui in Spagna convivevano in pace musulmani, ebrei e cristiani accompagnava l'osservatore nella sua esperienza. Un percorso dunque teso a celebrare il messaggio universale e atemporale di cui possono farsi portatori i colori, la cui visione apre alla contemplazione.

Ecco un primo interrogativo: nella tradizione pittorica occidentale, in che misura i colori possono essere considerati espressione di concetti universali, slegati dal tempo, dallo spazio e dalla società che li ha prodotti? La riflessione su tale problematica conduce inevitabilmente a confrontarsi con le ricerche più recenti di John Gage e Michel Pastoureau, ovvero sulla possibilità di articolare una riflessione sul colore inteso come fenomeno sociale: in un dato tempo e in un dato luogo una civiltà produce, sviluppa e istituisce un rapporto peculiare con il colore, dal processo di verbalizzazione a quello di significazione.

Altro aspetto che ha suscitato il nostro profondo interesse è la proposta metodologica di distinguere, nell'ambito della storia dell'arte non circoscritta al solo XX secolo, *quattro tipologie di monocromi*⁵: le opere tradizionali a risorsa cromatica unica (realizzati attraverso *medium* diversi); i monocromi asiatici, zen e altre varianti, caratterizzati da un grado variabile di astrazione; le *plaisanteries parisiennes* del XIX secolo nelle quali non possono distinguersi elementi figurativi; infine i paesaggi astratti del XX secolo, dal minimalismo in poi nei quali un solo colore rappresenta l'infinito. Inoltre si pubblicava, come esempio di arte antica, la riproduzione di un vaso attico a

⁴ Corrain 2008, 2016, pp. 91-7.

⁵ Rose 2004, p. 14.

figure nere del 540 a.C. conservato al *Metropolitan Museum*.

A partire da tale proposta sono scaturiti molti stimoli all'approfondimento della materia e riflessioni. In prima istanza, è metodologicamente opportuno affiancare manufatti realizzati con tecniche così diverse al fine della loro comprensione? È davvero possibile verificare l'esistenza di testimonianze pittoriche riconducibili al concetto di *monocromia* nell'ambito dell'intera storia della pittura Occidentale? O non sarebbe più opportuno attestare l'esistenza di una forma espressiva legata alla pratica di una riduzione programmatica della tavolozza? In effetti, l'unica caratteristica che legghi in qualche modo le opere afferenti alle menzionate tipologie, il loro minimo comun denominatore, risiede nel rendere manifesta una chiara e decisa operazione di *sottrazione*, volta a limitare considerevolmente la gamma cromatica della tavolozza impiegata.

A nostro avviso, la formulazione dell'ultimo quesito può consentirci di costruire un percorso per tentare di acquisire una comprensione più profonda dei dispositivi visivi messi in atto attraverso tali opere e di carpirne le valenze semantiche. Il nostro intento non è quello di approntare un catalogo esaustivo o di descrivere una storia del fenomeno di riduzione cromatica: si tratta piuttosto di rintracciare e analizzare un discorso sui colori che si svolge all'interno della pittura seguendone storia e sviluppi. Attraverso casi studio emblematici, analizzeremo le modalità espressive nonché i processi di significazione messi in atto attraverso una forma pittorica passata spesso in secondo piano, riuscendo tuttavia a catturare l'attenzione della critica germanofona dal secondo dopoguerra a oggi nel campo della pittura figurativa, mentre di respiro più internazionale risultano le ricerche dedicate alla problematica in ambito astrattista.

Le domande fondamentali alle quali si cercherà di rispondere riguarderanno anche i motivi che possono risiedere alla base della domanda di simili opere da parte della committenza, le ragioni che spingono un pittore a scegliere di utilizzare una gamma cromatica ridotta, piuttosto che la varietà infinita di colori cui potrebbe disporre, e soprattutto cosa si intende oggi e cosa si è inteso in passato per opere *monochrome*, o meglio, come si vedrà, per

opere in *chiaroscuro*. Da qui l'esigenza di indagarne la storia della terminologia e del lessico impiegati nel corso del tempo.

L'analisi procederà cronologicamente, dalle prime testimonianze letterarie note riferibili ad alcuni brani di Plinio, tratti dalla sua fondamentale opera, di Quintiliano e le rilevanti osservazioni di Filostrato, cercando di riflettere sul contesto in cui esse furono elaborate; saranno successivamente vagliate le espressioni contenute nei maggiori trattati di storia dell'arte italiana e nei dizionari dedicati a materie tecnico-artistiche. Verranno dunque esaminati i diversi approcci alla problematica contenuti in Cennini, Vasari, Lomazzo, Mancini, Dati, Bellori, Baldinucci, Milizia; una verifica verrà stabilita dal confronto tra vocabolari italiani (*Accademia della Crusca*) e francesi (*Accademia di Francia*) al fine di chiarire l'uso e le valenze dei termini *monochromata*, *chiaroscuro*, *grisaille*, *camaïeu*; fino a testimonianze ottocentesche rintracciate in ambito di critica letteraria e artistica, in particolare analizzeremo lo scambio a distanza tra il critico francese Mauclair e le osservazioni di Gauguin.

Parallelamente all'individuazione di una terminologia si procederà all'identificazione di manufatti pittorici realizzati secondo le tecniche descritte nelle fonti e nei trattati, dai "paesaggi a chiaroscuro monocromo" ascrivibili al I sec. a. C. (il fregio giallo della *Casa di Livia*, Roma; il paesaggio della villa di *Fannio Sinistore*, Boscoreale), a forme più complesse di riduzione cromatica, ascrivibili a precise istanze teologico-programmatiche, rintracciate in ambito di miniatura cistercense (XII secolo). Il momento successivo sarà rappresentato dalle soluzioni sperimentate ad Assisi, dall'illusionismo prospettico, all'imitazione della materia scultorea sino all'impiego "concettuale" della pittura a chiaroscuro monocromo; per arrivare all'episodio ritenuto dalla ricerca come primo esempio di pittura *monocroma* figurativa, il ciclo delle *Virtù e dei Vizi* di Giotto a Padova, di cui si tenterà di restituire una lettura incrociata, che tiene conto dei risultati prodotti dalla ricerca specialistica. Lungo questa prospettiva verranno esaminati i casi di committenza religiosa degli affreschi della *Sala Capitolare* dell'Abbazia di Pomposa, e quelli riconducibili a un tipo di committenza laica

realizzati da Ambrogio Lorenzetti e Lippo Vanni nel Palazzo Pubblico di Siena. L'epoca medioevale, compreso il tardo gotico, sarà infine analizzata attraverso l'opera miniatoria di Jean Pucelle e Jean Le Tavernier, al fine di dimostrare come le sperimentazioni in campo di riduzione cromatica conobbero una straordinaria fioritura al di là delle Alpi, nell'ambito di una raffinata committenza cortese.

L'età moderna sarà osservata a partire da testimonianze pittoriche degli anni trenta del Quattrocento, sino ai noti *chiaroscuro* di Mantegna per discutere della dialettica instauratasi tra pittura italiana e le soluzioni elaborate in campo di riduzione cromatica in ambito fiammingo. Saranno analizzate le opere ritenute più rilevanti ai fini della nostra ricerca, in particolare le soluzioni pittoriche elaborate da Jan van Eyck, autore della prima pittura in *chiaroscuro* autonoma nota, l'*Annunciazione* (dittico, *Collezione Thyssen*, Madrid) e gli ulteriori sviluppi maturati da Rogier van der Wyden.

Al fine di identificare l'impiego di pittura a cromia ridotta come veicolo di messaggi finalizzati a esibire pubblicamente dinamiche di rappresentanza e ascesa sociale analizzeremo il caso Hans Clemer, pittore piccardo attivo nel marchesato di Saluzzo, in particolare la committenza eseguita per il nobile Francesco Cavassa, singolare episodio su penisola che "preannuncia" la grande stagione delle opere in chiaroscuro realizzate sulle facciate dei palazzi romani da Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze.

Un capitolo interessante della storia delle forme espressive della pittura in chiaroscuro di epoca moderna è rappresentato dalla produzione di dipinti per apparati effimeri, commissionati in occasioni puntuali, di cui ricorderemo in particolare le esequie di Michelangelo e quelle del re di Francia Enrico di Navarra, nonché l'ascesa al soglio pontificio di Leone X, tutte svoltesi a Firenze. Si cercherà di indagare l'allestimento, i dipinti commissionati, la loro tecnica e soprattutto i soggetti.

In ambito ottocentesco approfondiremo la figura di Alphonse Allais, il contesto in cui ebbe modo di elaborare la sua originale concezione dell'artista *monochroïdal*, la Francia delle *plaisanteries* e delle *Arts Incohérents*, degli

scherzi riservati alla pittura di genere, ma soprattutto alla pittura moderna. Si tratterà di un passaggio molto delicato per la storia della pittura, perché la figurazione sarà completamente messa in discussione, sebbene all'insegna dello scherzo: non si tratterà ancora di una promozione di nuove ricerche artistiche.

L'altro volto dell'Ottocento sarà costituito dal susseguirsi di riflessioni, ricerche sul colore e elaborazioni di nuove teorie che tendono a superare la visione del colore newtoniana quantitativa, in favore di una visione qualitativa. Da Goethe a Schopenhauer, da Runge a Chevreul, la concezione di un uso percettivo, affettivo, cognitivo del colore, e non più solo mimetico, nonché il suo potenziale metafisico e simbolico andrà assumendo sempre più rilievo nella cultura del tempo tanto da influenzare gli artisti, soprattutto gli impressionisti e i postimpressionisti. Il passo decisivo verso nuove ricerche radicali che condurranno inevitabilmente alla creazione di un *nuovo genere*, quello della *pittura monocroma radicale*, senza variazioni tonali, sarà compiuto in campo modernista da Malevič, delle cui ricerche si approfondirà l'aspetto teorico, legato ai suoi scritti di ambito suprematista, con un tentativo di ricostruzione della genesi che ha portato alla creazione del noto *Quadrato nero su fondo bianco*, la cui lettura si avvarrà dei risultati prodotti dalla ricerca specialistica, in particolare gli studi condotti da Denys Riout, non tradotti in italiano e poco frequentati dalla critica. L'elaborazione compiuta e l'affermazione di una nuova categoria pittorica si affermerà solo con le ricerche realizzate da Yves Klein, del quale si prenderanno in esame selezionati scritti, al fine di ricostruire la sua vicenda artistica ma soprattutto per definire le caratteristiche essenziali dell'elaborazione di una nuova concezione dell'arte non figurativa, espressa emblematicamente nella creazione dell'*Époque bleue*.

La scelta di affrontare la problematica della riduzione cromatica avvalendosi della categoria strumentale di *genere*, dapprima figurativo, in seguito astratto, ha una duplice motivazione: da un lato perché tale concezione si può desumere dalle fonti, dall'altro perché per *genere* intendiamo una categoria descrittiva, elaborata a posteriori, il cui utilizzo si

impone quando si osserva che un numero significativo di opere diverse, sottoposto a analisi, “ricorre a un medesimo gruppo di convenzioni”⁶, la cui formulazione risulta tale da consentire una più ampia riflessione sulle dinamiche che caratterizzano e coinvolgono la genesi delle opere stesse.

Numerose ricerche hanno ispirato e consentito di nutrire di contenuti il presente lavoro, tuttavia tre testi in particolare hanno costantemente guidato e illuminato il nostro percorso: *Storia dell'ombra e L'invenzione del quadro* di Victor Stoichita⁷ e *Terra verde, Entwicklung und Bedeutung der monochromen Wandmalerei der italienischen Renaissance* di Almut Shäffner.⁸

Una parte delle ricerche inerenti all'approfondimento della dialettica tra soluzioni pittoriche italiane e sperimentazioni fiamminghe è stata presentata nel corso dell'*Annual meeting* della *Renaissance Society of America*⁹ (Chicago 2017). Il caso studio rappresentato dalla cappella Scrovegni è stato oggetto di un intervento presso il *Centro Internazionale di Scienze Semiotiche Umberto Eco* di Urbino¹⁰ (20.21-09-2017); mentre una parte dell'approccio metodologico, incentrato sulla problematica della costruzione del sistema-tavolozza, è confluito nell'intervento *Semiotica plastica e interpretazione tematica*¹¹, presentato nel corso del XLV congresso dell'AISS (Associazione Italiana di Studi Semiotici), Cassino (6.8-10-2017).

⁶ Riout 1996, p. 21.

⁷ Ringrazio il Prof. Victor Stoichita per la sua gentile accoglienza a Villa I Tatti e per la sua preziosa disponibilità.

⁸ Ringrazio la Dott.ssa Shäffner per il tempo dedicatomi a Berna, in occasione del convegno *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip: Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1500*, (28.-30.04.2016).

⁹ Panel “*Color non-Color between theories and practice*” a cura dei Professori Claudia Cieri Via e Marco Ruffini (Università La Sapienza, Roma), e del Prof. Itay Sapir (Université du Québec à Montréal), cui rinnovo la mia profonda gratitudine.

¹⁰ Ringrazio il Prof. Giovanni Careri per avermi invitata a partecipare al workshop “L'oggetto teorico in prospettiva”; il contributo è in corso di pubblicazione presso la rivista *Carte Semiotiche*.

¹¹ Panel “*Il metodo semiotico e la teoria dell'immagine*”, ringrazio i Professori Lucia Corrain, Tarcisio Lancioni e Angela Mengoni per la gentile collaborazione; l'intervento, tenuto insieme alla Prof.ssa Corrain, è in corso di pubblicazione presso la rivista *E/C*.

In apertura

*Les couleurs sont des aventures idéologique dans
l'histoire matérielle et culturelle de l'Occident.*
(Louis Marin 1986, p. 13)

La nostra indagine, volta in prima istanza a verificare l'esistenza di una pratica pittorica programmaticamente fondata sulla riduzione cromatica della tavolozza, nella tradizione Occidentale, prende le mosse dai risultati cui sono pervenute le principali ricerche che hanno cercato di definire cosa un *colore* sia, quali le informazioni che possono derivare dal *termine* linguistico che lo identifica, come si articola il processo attraverso il quale un popolo istituisce una relazione con un *aspetto* della realtà (il colore), tale da esprimerlo verbalmente (es. rosso, verde, blu) al fine di poterlo identificare e riconoscere all'interno della caotica moltitudine di aspetti che la realtà presenta.

L'acquisizione di un simile approccio, da parte nostra, tende a sottolineare come la percezione di un colore equivalga a compiere un'esperienza del mondo tangibile: un'esperienza cromatica¹². Se il colore è un'esperienza occorrerà dunque, di volta in volta, cercare di capire di che tipo di esperienza si tratti e in che modo essa venga declinata, a partire dal contesto storico, sociale e culturale che l'ha prodotta. Allo stesso modo, a nostro avviso, occorrerà procedere in un contesto caratterizzato da assenza di policromia, la quale può configurarsi come un tipo di esperienza *altra*, in cui il referente non sarà più esclusivamente il mondo sensibile, policromo. La "negazione della policromia", da intendersi dunque come una condizione in cui la policromia risulta programmaticamente taciuta, inespressa, sollecita a interrogarsi, a nostro avviso, su questa assenza, o meglio sul senso di questa *manca* nella

¹² Una prospettiva indagata in particolare da John Gage (1938-2012), a partire dal suo fondamentale testo del 1993, *Colour and Culture* e perseguita lungo tutta la sua attività di ricerca. Professore presso il dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Cambridge, di cui fu anche direttore, è considerato unanimemente dagli studiosi uno dei maggiori specialisti in materia di colore, insieme a Michel Pastoureau, con il quale condivide molte posizioni critiche. *Colour and Culture* fu oggetto di numerosi riconoscimenti, tra cui il *Mitchell Prize for The History of Art* (1994) e fu accolto con grande entusiasmo non solo da parte del mondo accademico; Ernst Gombrich sottolineò come «A good many of its chapters are likely to remain the standard treatment of their respective topics for years to come» (Gombrich 1993).

storia della pittura¹³.

Nel pensiero Greco l'idea di colore (*chroma*) era collegata da una parte alla parola "pelle" (*khros*), un riferimento dunque "alla superficie e non alla sostanza"¹⁴ delle cose, mentre dall'altra alle idee di movimento e cambiamento¹⁵. Secondo una prospettiva etimologica, il termine latino *color*, *-oris*, designante *colore*, *aspetto*, è stato accostato semanticamente al sanscrito *várnah*, vale a dire, *ciò che ricopre*, mentre il più antico accadico *kalû* indica *colorante*, specialmente in ambito cosmetico. È stato inoltre osservato che nel termine latino vi è incrocio con la base di «*calor*», nel senso di "accensione del viso", accadico *qalû*¹⁶.

La prima osservazione che s'impone, riflettendo sui significati dei termini linguistici derivanti dalle lingue antiche, è la constatazione di un principio di concomitanza: il *colore* è qualcosa che *sembra* ma anche qualcosa che *ricopre*, ha a che fare con la pelle e si palesa attraverso il volto. Da un punto di vista strettamente linguistico, colore e carnalità sembrano dunque intrecciare i propri domini fin dalle epoche più remote. Risulta inoltre evidente che se l'*aspetto* (il colore) ha a che fare con il rendere manifesta la qualità peculiare di un oggetto, allo stesso tempo è possibile percepirlo quale sostanza "additiva", che ricopre il medesimo oggetto, caratterizzandolo.

Nell'introduzione di uno dei suoi testi più noti, John Gage notava che sebbene il colore fosse "implicito nella fisica, nella chimica, nella fisiologia e nella psicologia, così come nella linguistica e nella filosofia, solo l'arte visiva si è impegnata simultaneamente con la maggior parte o con tutti questi rami della conoscenza"¹⁷. Il dibattito scientifico, oggetto della nostra attenzione, cui si rivolgevano e si rivolgono infatti le ricerche di numerose discipline, investe principalmente il significato dei colori, se attribuirgli cioè un valore oggettivo oppure soggettivo. Si possono così individuare due principali tendenze, universalismo *versus* relativismo: la prima tende a

¹³ Secondo un'impostazione teorica propria della lezione di Hubert Damisch.

¹⁴ Gage 1999, p. 69; per la nozione di *khros* cfr. Carastro 2009a.

¹⁵ Gage 1999, per la relativa bibliografia cfr. in Id., nota 10, p. 282.

¹⁶ Semerano 1994, p. 370.

¹⁷ Gage 2006, p. 6.

considerare i colori come realtà oggettive, espressioni cioè di significati precisi, codificatisi nel tempo e nello spazio, in grado di stimolare i medesimi effetti psicologici e cognitivi su chi li osserva. La seconda tende invece a interpretare i colori come elementi soggettivi, percepibili in modo diverso a seconda dei caratteri individuali, delle società e delle culture, e pertanto dotati di significati che non solo differiscono di volta in volta, ma che risultano in continua trasformazione¹⁸.

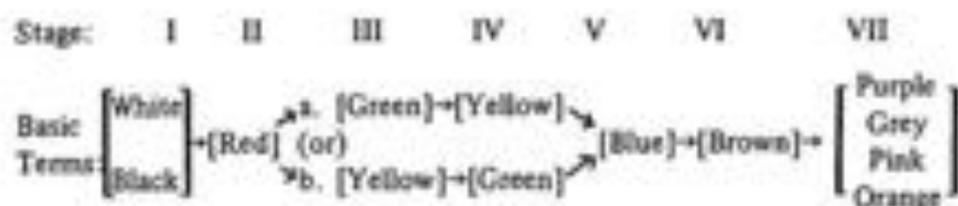
In un simile dibattito, molte riflessioni sono scaturite dagli sviluppi degli studi linguistici: dal momento che l'occhio umano risulta in grado di distinguere un notevole numero di sfumature, come spiegare le ragioni per cui in tutte le culture e in tutti i periodi storici documentati, per la maggior parte il linguaggio dei colori comprende un vocabolario variabile tra gli otto e gli undici nomi di colori "fondamentali"?

Le ricerche tese a rintracciare i nomi fondamentali dei colori (ipotesi riduzionista) fanno capo al noto e dibattuto studio translinguistico *Basic Colour Terms* (1969) di Brent Berlin e Paul Kay¹⁹. Quest'ultimi, a partire da un'indagine condotta su novantotto lingue, proposero un modello di evoluzione universale della codificazione dei colori comprendente sette fasi progressive²⁰. Secondo i ricercatori dunque esisterebbe una sorta di lessico di

¹⁸ Cf. Gago 1978, 1990; Agnello 2013, p. 59.

¹⁹ Berlin, Kay 1969; la bibliografia dedicata allo studio è chiaramente molto ampia, per un approfondimento Adams, Osgood 1973; Kay, Kempton 1984; Kay, Maffi 1999; Kay, Regier 2003; mentre per una lettura maggiormente critica Lucy and Shweder 1999; Lucy 1997; Saunders 2000; per una descrizione del dibattito, in particolare Duranti 1997, pp. 63-9 e Di Napoli 2006, pp. 9-32; per una rilettura di alcuni aspetti della problematica Greenfield 1986, von Stechow, Zöllinger 1979; Tokovinine, McNeil, 2012.

²⁰



Nella I fase la lingua avrebbe termini per indicare il nero e il bianco; nella II fase si aggiungerebbe il rosso; nella III fase il verde o il giallo; nella IV fase il giallo o il verde; nella

base, in grado di trascendere le differenze linguistiche, fondato su vincoli biologici e fisiologici universali e organizzato secondo una logica crescente di complessità. Kay specificò²¹ inoltre che è relativamente indifferente stabilire se sia la fisiologia a influenzare la lingua o viceversa, mentre rimarrebbe dimostrata una tendenza naturale a nominare i colori e le loro distinzioni fondamentali riconoscendo alcune aree cromatiche di base, al di là delle variazioni linguistiche e culturali²². Nonostante gli evidenti limiti, tale studio continua a suscitare un profondo interesse e ad animare ancora numerosi dibattiti²³; secondo Pastoureau si tratta di un saggio giustamente criticato, ma che ha avuto il merito di contribuire al rilancio degli studi sul colore in varie discipline²⁴.

Uno dei dati più interessanti riguarda i primi tre termini di Berlin e Kay

V fase il blu; nella VI fase il marrone; nella VII fase il porpora o il rosa o l'arancione o il grigio, oppure diversi di questi colori, sino al completamento della serie degli undici vocaboli "fondamentali". Eppure, secondo linguisti ed etnografi, nella fase I le lingue raramente operano una distinzione tra "nero" e "bianco", discriminando piuttosto tra colori "scuri" e "luminosi", o "freddi" e "caldi", o "umidi" e "secchi", cfr. Gage 1993, p. 79, ove lo studioso sostiene che il punto più insoddisfacente, dell'approccio al linguaggio cromatico da parte di Berlin e Kay, risiede nell'assunto secondo il quale i soggetti, sottoposti al test, rispondano in modo "naturale" alla presentazione delle tessere di plastica colorata utilizzate nel sistema Munsell adottato dai ricercatori, sistema derivante esso stesso dagli assunti ottocenteschi sui colori "primari". Emblematica in tal caso l'osservazione dell'antropologo Marshall Sahlins (1976, p. 12), contenuta nel famoso saggio *Colors and Cultures: «A semiotic theory of color universals must take for "significance" exactly what colors do mean in human societies. They do not mean Munsell chips»*.

²¹ Kay 2001, p. 52.

²² Cfr. Agnello 2013, pp. 51-3, in cui la studiosa sottolinea come la metodologia scientifica adottata da Berlin e Kay risulti oggi fortemente criticabile e discutibile. In particolare, l'idea che l'evoluzione delle società e delle lingue proceda dal semplice al complesso, è una concezione etnocentrica e ideologica dell'evoluzione umana altamente criticabile; oppure le modalità attraverso cui gli studiosi hanno chiesto ai soggetti intervistati di riconoscere e nominare i colori (non a partire dal loro ambiente quotidiano ma da uno schema astratto come quello delle tessere di Munsell), staccando la nozione di colore da qualsiasi riferimento culturale. Infine, i soggetti sottoposti a esperimento, sebbene parlassero venti lingue diverse, erano tutti abitanti della baia di San Francisco. Un'area geografica evidentemente troppo limitata per rendere conto di una terminologia universale. Un'interessante riflessione sui termini designanti colore è in Gage 1988.

²³ Uno strumento aggiornato rimane *Anthropology of color, Interdisciplinary multilevel modeling*, a cura di MacLaury, Paramei, Dedrick (2007).

²⁴ Pastoureau 2007, p. 213.

(nero, bianco, rosso), risultati essere quelli che compongono la triade cromatica fondamentale in Africa, in Asia e in Europa²⁵. Se per alcuni studiosi appare inoltre con sufficiente chiarezza che esista un repertorio terminologico così ridotto da influire notevolmente sulla stessa capacità percettiva²⁶, dall'altra Gage ritiene che il processo di simbolizzazione sia una funzione essenzialmente linguistica, pertanto il vocabolario dei colori disponibile deve svolgere un ruolo decisivo nella creazione di qualsiasi simbolismo dei colori.

D'altro canto, nel 1961 il linguista danese Louis Hjelmslev pubblicava uno schema²⁷, volto a mostrare le differenze di terminologia dei colori fra la lingua gallese e quella inglese, pervenendo a un risultato opposto: in generale, ogni lingua ritaglia l'area semantica dei colori in modo differente, suddivide cioè lo spettro cromatico in modo diverso. Si sanciva così l'arbitrarietà linguistica e l'impossibilità di rintracciare una relazione biunivoca fra i sistemi lessicali e le zone dello spettro cromatico.

Una chiara tendenza relativista pervade le riflessioni di Wittgenstein sui termini dei colori, i quali, seppur capaci di avere un riferimento immediato non possiedono un senso evidente, se non passando attraverso categorie mentali già date²⁸. Ecco il motivo per cui il filosofo sostiene che guardando non si impari nulla sui concetti sui colori: se qualcuno gli domanda come faccia a sapere come mai un certo colore è rosso, "la risposta potrebbe essere: «Ho imparato l'italiano»"²⁹. Non esiste pertanto, alcun criterio universalmente riconosciuto per stabilire che cosa sia un colore, "se non che è uno dei nostri colori"³⁰. Allo stesso tempo, occorre ricordare che le nostre parole per i colori caratterizzano l'impressione di una superficie, "su cui vaga il nostro sguardo. Ci sono per questo"³¹.

Una diversa ed efficace prospettiva, tesa a superare la dialettica tra

²⁵ Gage 1993, p. 79.

²⁶ Lucy, Schweder 1979.

²⁷ Hjelmslev 1961, p. 58.

²⁸ Wittgenstein 1977.

²⁹ 1966.

³⁰ 1977, p. 27.

³¹ *ib.*, p. 78.

universalismo e relativismo, viene proposta dalla semiotica, secondo cui i colori sono realtà manifeste del mondo³². Attraverso selezionati modelli interpretativi e categorie di analisi³³, è possibile comprendere come il senso dei colori si articoli *nel corso* della storia.

Un saggio apparso nel 1985, a firma di Umberto Eco, *How culture conditions the color we see* prospettava una pista di ricerca rivelatasi la più proficua, oggi come allora³⁴. Analizzando un brano tratto dalle *Notti Attiche* (II, 26) di Aulo Gellio (II secolo d.C), un dialogo fra il grammatico Frontone e il filosofo Favorino sulla terminologia latina dei colori, l'autore sottolinea come pur ritrovandosi in presenza di *termini linguistici*, non sia possibile sapere quali fossero gli *effetti cromatici* cui quelle medesime parole si riferiscono. Data la rilevanza, riteniamo opportuno ripercorrere da vicino alcuni brani di questo corposo saggio.

Nel dettaglio, Favorino sostiene che gli occhi sono in grado di isolare molti più colori di quelli che le parole riescano ad esprimere. Rosso (*rufus*) e verde (*viridis*) hanno solo due termini e ognuno di questi termini indica specie cromatiche molto diverse. Eco fa notare come il personaggio stia qui introducendo inconsapevolmente la distinzione scientifica moderna tra *discriminazione e identificazione* (intesa come categorizzazione) e dunque fra una discriminazione percettiva dei colori, di ambito fisiologico, non del tutto

³² Floch 1979; nel contributo, uno studio sul ruolo del cromatismo nel romanzo di E. Jünger, *Sulle scogliere di marmo*, l'autore dimostra due tesi precedentemente esposte (Floch 1978a, id. 1978b) raffinando uno strumento interpretativo dalla massima rilevanza: la *figura cromatica*. Tale termine, da sostituire a quello di colore o tinta, si presta maggiormente ad esprimere il carattere composto e componente di ogni unità cromatica, il cui significato viene considerato a partire dai contesti entro cui esso ricorre, cfr. Floch 2006, pp.13-4.

Sarà interessante notare che in un altro testo fondamentale per le nostre ricerche, la *Storia dei colori* (1983) di Manlio Brusatin, l'autore ricorre al termine di *figure* per indicare i colori e per sancirne la loro autonomia: «I colori non sono la realtà dei corpi, non sono la vita, né esattamente una legge della natura; essi sono il riflesso di un'astrazione della natura, l'artificio nella natura, cioè delle figure».

³³ Ulteriori strumenti di analisi concernenti la dimensione cromatica vengono sviluppati in Thürlemann 1982; per una sintesi sugli strumenti della semiotica Leone 2007.

³⁴ Il saggio del 1985 apparve in lingua italiana solo dieci anni dopo, cfr. Eco 1995, *Il senso dei colori*; l'autore riaffronta alcuni aspetti della problematica in Eco 2003, pp. 353-63, *Dire quasi la stessa cosa*, in un paragrafo dedicato ai problemi insiti nell'operazione di traduzione dei termini di colore.

esprimibile linguisticamente, e la loro individuazione, di ambito cognitivo, formulabile nelle diverse lingue.

Favorino nota che *Rufus* sia un nome in grado di indicare il rosso del sangue, dello zafferano, dell'oro e del fuoco, di conseguenza per distinguere tali tinte, tutte differenze di rosso, i Latini potevano solo far ricorso ad aggettivi derivati dai nomi degli oggetti (*sanguineus*, *croceus*, *aurantius*, *flammeus*). Favorino sostiene inoltre che la lingua greca possedeva un numero maggiore di termini, mentre Frontone replica che anche il latino ne possiede molti, infatti per il *rossus* e il *ruber* si può ricorrere anche a *fulvus*, *flavus*, *rubidus*, *poeniceus*, *rutilus*, *luteus*, *spadix*.

Eppure, scrive Eco, volgendo lo sguardo all'intera storia della letteratura latina, si noterà che *Fulvus* è usato da Virgilio e da altri autori per la criniera del leone, la sabbia, i lupi, l'oro, le aquile, il diaspro; mentre *flavae*, sempre in Virgilio, sono i biondi capelli di Didone, così come le foglie di ulivo e le acque del Tevere. Frontone specifica infine che *fulvus* è una commistione di rosso e verde, mentre *flavus* di verde, rosso e bianco. Gli esempi citati presentano una considerevole sovrapposizione di tinte (realtà cromatiche manifeste) entro i medesimi termini. Si tratta, a nostro avviso, di un passaggio estremamente delicato in cui il carattere polisemico del colore, si manifesta in tutta la sua evidenza e problematicità.

Sebbene le tinte descritte da Gellio risultino per noi inimmaginabili, non è possibile ritenerle una descrizione delle sue percezioni soggettive, né il risultato di un virtuosismo stilistico. Eco ci ricorda che Gellio era un erudito che rielaborava testi precedenti, all'interno di un contesto linguistico preciso, quello della Roma del II secolo d.C, crocevia di popoli e culture. L'uso caotico dei termini di colore riflesso nella sua opera non equivale dunque a una scarsa sensibilità coloristica da parte dei Latini.

L'autore non ha dubbi, si tratta di un rompicapo di ordine non psicologico o estetico ma prettamente culturale e come tale deve essere filtrato attraverso un sistema linguistico: la risoluzione passa quindi per la struttura semiotica del linguaggio.

Un processo di comunicazione per avere successo deve possedere un

codice comune. Per rendere una comunicazione possibile, occorre un sistema di significazione. Il contenuto di un sistema di significazione dipende dalla nostra organizzazione culturale del mondo in categorie. Per mondo non s'intende necessariamente quello fisico, ma un *universo possibile*, in cui ci sono solo unità culturali come il concetto di similitudine, ma non quello di "amore" o "giustizia". Un sistema di significazione permette ai suoi possibili utenti di isolare e nominare ciò che per loro è rilevante a partire da un dato punto di vista³⁵. Una data cultura, pertanto, organizza il mondo secondo una data pratica o scopi pratici e solo conseguentemente considera come pertinenti differenti aspetti del mondo.

I termini presenti nell'opera rimangono per noi intraducibili, tuttavia Eco propone di comparare il lessico cromatico latino e quello degli Hanunóo delle Filippine, per cercare di comprendere la logica sottesa al processo di significazione di un termine designante colore. Il popolo degli Hanunóo possiede solo quattro termini cromatici che risultano non sovrapponibili: *mabi:ru* (nero, violetto indaco, blu, verde scuro, grigio), *malagti* (bianco e altre sfumature chiare), *marara* (castano, rosso, arancio) *malatuy* (verde chiaro, giallo, marrone chiaro).

I quattro termini si distinguono sulla base delle opposizioni chiaro/scuro, secchezza/freschezza e debole/indelebile, formando un sistema di elementi che si escludono a vicenda. Le differenze tra i termini rispondono a criteri simbolici precisi, che traggono origine dalle esperienze e dalle quotidiane esigenze di vita della comunità³⁶. Sono le proprietà sensoriali e simboliche delle cose a determinare il colore, non il contrario, pertanto una data cultura costruisce e organizza i propri lessici cromatici secondo modalità variabili (preferendo brillantezza o saturazione, riconoscendo tonalità, etc.)

³⁵ Un esempio classico è rappresentato dal lessico cromatico degli Eschimesi: essi possiedono quattro parole per designare quattro diversi tipi di neve, mentre gli Europei un'unica parola che considera rilevante soltanto uno specifico stato di H₂O in opposizione ad altri stati come il ghiaccio e l'acqua. Quindi gli Eschimesi percepiscono, vedono e pensano quattro differenti cose, allo stesso modo in cui un europeo percepisce e parla di due cose diverse quando, per esempio, pattinando su un lago, si accerta se si tratti di acqua o ghiaccio (Eco 1985, p. 163).

³⁶ Gli Hanunóo indicheranno dunque una pianta che esibisce parti fresche, verdastre, con *malatuy*, mentre sarà indicata con *marara* quando apparirà secca o matura.

strettamente legate alle proprie abitudini e consuetudini di vita. In altri termini, è necessario individuare le categorie pertinenti (chiaro/scuro, secco/umido etc.) al fine di comprendere il senso di un termine designante colore, poiché “la pertinenza dello spettro dipende da principi culturali”³⁷.

Ecco il motivo per cui Virgilio può nominare una spada *fulva* come il diaspro, poiché il poeta è in grado di immaginare il rosso del sangue che essa può versare, non di certo perché presenti un aspetto rosso. In definitiva i nomi dei colori, presi in sé stessi, non hanno un contenuto cromatico preciso: “devono essere visti all’interno del contesto generale di molti sistemi semiotici interagenti”³⁸. Se il linguaggio è determinato dal modo in cui una società imposta, crea sistemi di valori, cose e idee, allo stesso modo la nostra percezione cromatica si determina a partire dal linguaggio. In chiusura, Eco inserisce un riferimento mirato all’attività artistica, la quale “lavora contro i codici sociali e la categorizzazione collettiva, al fine di produrre una più raffinata consapevolezza sociale della nostra modalità culturale di definire i contenuti”³⁹.

³⁷ Eco 1985, p. 169.

³⁸ *Ib.*, pp. 171, 173; come abbiamo notato, Wittgenstein (1977, p. 106) condivide il medesimo pensiero circa i termini di colore. Il filosofo aveva inoltre prospettato: «Non ci si potrebbe immaginare che certi uomini avessero una geometria dei colori diversa dalla nostra? Cioè, naturalmente: non ci si possono immaginare uomini che abbiano concetti di colore diversi dai nostri? E questo vuol dire, a sua volta: non ci si può immaginare che certi uomini *non* abbiano i nostri concetti di colore e *abbiano* invece concetti imparentati con i nostri concetti di colore in maniera tale che vorremmo ancora chiamarli “concetti di colore”?» (primo corsivo nostro).

³⁹ Eco 1985, p. 175; come precedentemente accennato, Eco ritorna sulla problematica nel 2003, pervenendo alle seguenti conclusioni: *i.* esistono segmentazioni diverse del continuum spettrale; *ii.* non esiste pertanto una lingua universale dei colori; *iii.* non è impossibile la traduzione da un sistema di segmentazione all’altro: comparando modi diversi di segmentare lo spettro, riusciamo a intravedere che cosa possa intendere l’indigeno Hanunóo quando pronuncia una data parola; *iiii.* stabilire una tabella comparativa come lo schema in figura 3 significa esercitare la nostra facoltà di poliglottismo; *v.* certamente per elaborare tale figura abbiamo fatto riferimento a un parametro di riferimento, che è la divisione scientifica dello spettro, e in tal senso abbiamo sicuramente manifestato un certo etnocentrismo (Eco 2003, p. 362).

⁴⁰ Wierzbicka 2008 e bibliografia precedente; lo studio propone nuove evidenze contro il paradigma di Berlin e Kay (1969) e successivi sviluppi, rappresentati in parte dalle ricerche curate da Hardin, Maffi, 1997.

Più recentemente Anna Wierzbicka, nel noto saggio *Why There Are No 'Colour Universal' in Language and Thought* (2008)⁴⁰ giunge alle medesime conclusioni a partire da un'indagine sul linguaggio della popolazione australiana dei Walpiri. La studiosa dimostra inoltre come il paradigma dei *Basic Colour Terms* presenti dei limiti imputabili alla lingua inglese. Nel senso che la lingua inglese non è in grado di esprimere o enunciare tutte le categorie pertinenti che traggono origine da altre lingue. L'esempio più efficace: sono molti i linguaggi (in Australia, Asia, Nuova Guinea) che non dispongono del termine "colore", pertanto quest'ultimo non è un concetto universale. Di conseguenza in alcuni linguaggi, quello dei Walpiri ne offre un esempio, non è possibile formulare la domanda "Di che colore è?", poiché essa non ha alcun senso, ma ci si ritroverà piuttosto di fronte a un quesito formulato nel modo seguente: "*What is it like?/What does it look like?/What is it like when people see it?*", (Com'è? Che cosa sembra? Che cosa sembra quando le persone lo vedono?), in virtù del fatto che il verbo *vedere* rappresenta, al contrario, un concetto che tutte le lingue condividono⁴¹.

Nell'approccio al linguaggio cromatico di Berlin e Kay emerge così un consistente limite "anglocentrico"⁴², frutto di una ricerca scientifica che utilizza delle categorie lessicalizzate, plasmate sulla lingua inglese ed esclusivamente a questa aderenti. Secondo la studiosa, occorre pertanto affrontare il significato dei termini a partire dal punto di vista dei nativi, vale a dire, dalle loro categorie di pertinenza, le uniche che possano restituire il loro modo di vedere il mondo.

Il discorso semiotico sul colore dunque non si occupa di esso in quanto tale, ma del modo in cui esso è portatore di significato. La dimensione cromatica viene intesa come un linguaggio in senso proprio, come una struttura, "un'entità autonoma di relazioni interne, disposte in gerarchia"⁴³, pertanto tale approccio evita di isolare il colore al di fuori del suo contesto

⁴¹ Wierzbicka 2008, p. 410.

⁴² Abbiamo notato come Eco avesse già individuato il limite dell'etnocentrismo.

⁴³ Greimas, Courtés 1979, p. 344.

comunicativo concreto: scongiurando la possibilità di svincolarlo dal testo, il suo significato non varrà mai di per sé, “ma sempre come componente di un’entità comunicativa più ampia”⁴⁴.

Alla luce di questa sintetica disanima, possiamo enucleare un assunto fondamentale per la nostra ricerca: se il colore è un’esperienza, un’idea allo stesso modo la negazione del colore sarà anch’essa un’idea. Si tenterà quindi di rintracciarla, per quanto possibile, nel dominio del linguaggio e in quello delle immagini, seguendone articolazioni, sovrapposizioni e sviluppi.

⁴⁴ Agnello 2013, p. 61, la studiosa inoltre istituisce un parallelo tra un *colore* e una *parola*: un termine linguistico qualsiasi non ricorre mai in modo isolato nei processi comunicativi reali, orali o scritti, poiché esso entra sempre in relazione con altri termini linguistici in modo da formare entità più ampie.

1. Il fenomeno di riduzione cromatica come problema storiografico: lessico e terminologia

Tutta la pittura, da quella pompeiana (...) fino a quella di Corot, passando per Poussin, sembra uscita dalla stessa tavolozza.
(August Renoir, 1910, p. 19)

Il primo ostacolo in cui s’imbatte lo studioso desideroso di intraprendere una ricerca volta a individuare il fenomeno di riduzione cromatica è senza dubbio costituito dalle parole, ovvero dall’utilizzo di diversi termini tecnici, quali *monochromata*, monocromo, chiaroscuro, *grisaille*, *camaïeu*, impiegati dalla ricerca specialistica “indifferentemente in contesti eterogenei”⁴⁵, al fine di identificare diverse tipologie di manufatti pittorici. Il nostro intento è quello di ripercorre cronologicamente una storia dei termini e del lessico impiegati per cercare di definire tali classi di opere. Un punto di riferimento privilegiato sarà dunque costituito dalle testimonianze offerte dalla trattatistica d’arte e dalle opere letterarie inerenti a materie tecnico-artistiche.

Tale approccio tenta di individuare, attraverso un’indagine terminologica, ciò che nel corso del tempo si riteneva costituisse un manufatto caratterizzato da cromia ridotta: quale fosse il suo aspetto, quali le sue peculiarità, nonché le modalità e le dinamiche di percezione, ricezione e riconoscimento che investivano l’osservatore dinanzi alla contemplazione di tali opere. L’analisi si concentrerà dunque sui termini o il lessico impiegato dagli autori che ne lasciarono testimonianza, al fine di formulare delle riflessioni sull’aspetto dei manufatti e sulla ricezione della pratica pittorica da noi indagata. Si tenterà dunque di evidenziarne delle caratteristiche rilevanti e di metterle a confronto.

⁴⁵ Schäffner 2009, p. 21; la mancanza di uno studio specifico dei termini tecnici costituisce una lacuna rilevante al fine di delineare un’analisi e un’interpretazione delle opere. Tale aspetto è emerso in tutta la sua problematicità ed è stato puntualmente sottolineato da parte degli studiosi nell’ambito del convegno internazionale *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip: Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1500*”, tenutosi a Berna (28.-30.04.2016). Ringrazio la Dott.ssa Lehmann, direttrice del comitato scientifico, per il tempo dedicatomi. Non è possibile pensare di esaurire in questa sede tutti gli aspetti di un campo di ricerca così vasto e parzialmente frequentato dalla letteratura specialistica. Il nostro contributo pertanto tende a contestualizzare alcuni aspetti della problematica terminologica, ponendosi come un primo tentativo di sistematizzazione.

Il passo successivo sarà costituito dall'individuazione di dipinti che posseggano le caratteristiche emerse, al fine di verificarne possibili o parziali identificazioni o aderenze al termine.

Dal momento che la nostra ricerca vaglierà un ampio spettro cronologico (I secolo d.C. - XX secolo), ci troveremo di fronte a documenti di diversa natura, i quali necessitano da parte nostra uno sforzo interpretativo che non si limiti a elencarne i contenuti, ma che tenti il più possibile di contestualizzarli entro la cultura, il *milieu* storico-artistico e sociale che li ha prodotti.

1.1 Le fonti antiche

Il termine dalla storia più antica è senza dubbio *monochromata* (μονοχρώματα) e presenta alcune problematiche. Sebbene l'aggettivo sia greco (μονοχρώματος), esso risulta utilizzato soltanto in latino per indicare una particolare tecnica pittorica⁴⁶.

Le testimonianze offerte da Gaio Plinio Secondo (23 -79 d.C), nell'opera *Naturalis Historia* (XXXIII, 117; XXXV, 15, 29, 64) attestano l'esistenza di un antico genere pittorico, detto *monochromata*, costituito da un solo colore, che risultava esser praticato ancora ai suoi tempi.

Secondo Bianchi Bandinelli, i passi pliniani (eccetto il 64), che citano i *monochromata* si riferiscono a uno stadio di pittura primitiva: tale pratica pittorica risulta impiegata infatti dagli antichi (*veteres*); è un modo di dipingere che seguì alla fase del disegno lineare di contorno, forse una pittura dall'aspetto di disegno campito di colore piano come quella egiziana. Plinio, inoltre, usa il verbo *pingere*, ma il corrispondente termine greco *gràphein* può significare ugualmente disegnare⁴⁷. Tale circostanza ha indotto alcuni studiosi a ritenere che per *monochromata*, si intendessero disegni a sinopia nei quali il chiaroscuro fosse ottenuto mediante il tratteggio⁴⁸. Tale opinione

⁴⁶ Bianchi Bandinelli 1959; de Marinis 1963.

⁴⁷ Bianchi Bandinelli 1959.

⁴⁸ Cfr. in particolare Pfluh 1923, pp. 626 sgg., 647 sgg.; Bianchi Bandinelli 1980, pp. 213-217.

troverebbe conferma in un passo ben preciso (*NH*, XXXV, 64), in cui l'autore riferisce che Zeusi dipinse anche *monochromata ex albo*, espressione che si è voluta applicare ai chiaroscuri dipinti su marmo del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, dapprima creduti copie da composizioni di età classica, successivamente ritenute esercitazioni di gusto eclettico-classicistico, imitanti solo nella tecnica e nel tratteggio lo stile classico⁴⁹.

Ripercorriamo nel dettaglio le citazioni pliniane: “*Cinnabari veteres quae etiam nunc vocant monochromata pingebant*”⁵⁰. Il termine *monochromata* costituisce un'espressione tramandataci per indicare, anche all'epoca di Plinio (*etiam nunc*), una tipologia di opere pittoriche che gli antichi maestri dipingevano, secondo quanto tramandato dallo scrittore, mediante l'utilizzo di un pigmento dall'aspetto rosso: il cinabro⁵¹.

Il brano riveste particolare rilevanza non solo per la descrizione della modalità di esecuzione del manufatto pittorico, per le nozioni dunque legate all'aspetto tecnico, ma soprattutto per l'informazione più pertinente al termine con il quale tali opere pittoriche venivano definite (*vocant*): *monochromata*.

Ulteriori nozioni vengono riferite nel libro XXXV (15, 29, 64). Nel tentativo di ricostruire l'incerta origine della pittura, l'autore sostiene che la prima forma pittorica praticata fosse quella lineare, il cui procedimento consisteva nel circoscrivere l'ombra proiettata dai corpi mediante delle

⁴⁹ Kraiker 1950, pp. 14 sgg., 21 sgg., De Caro 1999, p. 140.

⁵⁰ *NH*, XXXV, 117.

⁵¹ Il cinabro, solfuro rosso di mercurio (HgS), si trova in natura o si prepara artificialmente. Si tratta di un pigmento che non presenta resistenza alla luce naturale, la quale può renderlo di colore nero, ragion per cui Vitruvio ne consiglia l'impiego in luoghi chiusi o prescrive l'applicazione di un rivestimento protettivo a base di cera punica (Vitruvio VII, 9, 2-3); Plinio afferma che il committente lo somministrava a sue spese all'artista (*NH*, XXX, 30); Cennino Cennini, ne *Il libro dell'arte*, dedica al cinabro il capitolo XL, e mette in guardia dall'instabilità del pigmento “ma tieni a mente che la natura sua non è di vedere aria, ma più sostiene in tavola che muro; perocché per lunghezza di tempo, stando all'aria, vien nero” cfr. Cennini XV secolo, pp. 40-2; Brinkmann 2004, p. 319, precisa che nel Medioevo tale pigmento fu dotato di una pellicola protettiva di lacca di robbia al fine di rendere più duratura la tonalità rossa-arancione.

linee⁵². Nella fase successiva si passò all'impiego di singoli colori, pertanto la pittura fu detta *monochromaton*, la quale risultava ancora praticata all'epoca dell'autore:

De pictura initiis incerta nec instituti operis quaestio est. Aegyptii sex milibus anno rum apud ipsos inventam, priusquam in Graeciam transige, adfirmant, vana praedicatione, ut palam est; Graeci autem alii Sycyone, alii apud Corinthiosn repertam, omnes umbra hominis lineis circumducta, itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam, postquam operosior inventa erat, duratque talis etiam nunc (NH, XXXV, 15)

Il brano successivo rivela un'espressione in grado di poter definire ormai lo statuto ontologico dei *monochromata*, la loro identificazione e qualificazione cioè come genere pittorico.

Quibus coloribus singulis primi pinxissent diximus, cum deiis pigmentis traderemus in metallis, quae monochromata a genere picturae vocantur. Qui deinde et qua invenerint et quibus temporibus, dicemus in mentione artificum, quotiamo indicare naturas colorum prior causa operis instituti est. Tandem se ars ipsa distinxit et invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna vice sese excitante. Postea deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen. Quod inter haec et umbras esset, appellarunt tonon, commissuras vero colorem et transitus harmogen (NH, XXXV, 29)

Le riflessioni svolte da Plinio testimoniano l'esistenza di un'antica pratica pittorica la cui realizzazione implicava l'utilizzo di singoli colori (*coloribus singulis*). Secondo la ricostruzione storica proposta dall'autore, l'arte di per sé stessa (*ars ipsa*) giunse a distinguere e scoprire la luce e l'ombra (*lumen atque umbras*), dal momento che la differenza dei colori (*differentia colorum*) risultava acuita e stimolata dalla loro alterna giustapposizione. In seguito, fu introdotto l'effetto di riflesso, che trae origine dalla luminosità (*splendor*), altra cosa, sottolinea Plinio, rispetto alla luce (*lumen*). Successivamente

⁵² Per un approfondimento della tematica legata all'importanza dell'ombra in pittura, in relazione al testo di Plinio, cfr. Stoichita 1997, in particolare pp. 13-39.

furono chiamati “toni” (*tònos*) l’intervallo tra la luce e l’ombra e “*harmogé*” il contatto e i passaggi dei colori.

A nostro avviso, Plinio sta descrivendo la storia della pittura secondo un processo evolutivo⁵³, che conosce un momento di svolta con l’introduzione e la scoperta del chiaroscuro e che riesce a giungere sino alla pittura tonale, passando dal più *rudimentale* contrasto tra la saturazione delle tinte, alla valorizzazione della loro luminosità.

L’opportunità di Plinio di cimentarsi nella stesura di brani concernenti i *monochromata*, all’interno di un trattato specialistico a vocazione enciclopedica, ne rende manifesta l’effettiva possibilità di comprensione e percezione da parte dei suoi contemporanei come una forma d’arte ben definita, caratterizzata, riconoscibile: un *genere picturae*. Tra i diversi artisti ricordati quali autori di tali dipinti, Plinio menziona Zeusi, particolarmente noto per aver realizzato dei “*monochromata ex albo*”⁵⁴, opere cioè eseguite su fondo bianco⁵⁵. Quest’ultimo passo pliniano non può riferirsi a una tecnica propria di uno stadio primitivo della pittura, dal momento che si riferisce a Zeusi, vissuto nella seconda metà del V secolo a. C.⁵⁶.

Nel dettaglio, l’espressione che riferisce di questa distinta attività pittorica dell’antico maestro è stata talvolta interpretata come esecuzione di un disegno preparatorio, in particolare pitture con colore bianco su un fondo scuro, mentre Pfluh e la maggior parte della critica, pensano piuttosto che si tratti di pitture su fondo bianco. Si ritiene inoltre che i *monochromata* di Zeusi dovessero rientrare nelle regole tradizionali della tinta piatta, ove il tracciato del disegno costituiva parte essenziale e restava visibile fino a quadro finito⁵⁷.

⁵³ Secondo un *topos* letterario che avrà molta fortuna nella storiografia delle arti, si pensi in particolare alle *Vite* del Vasari.

⁵⁴ *NH*, XXXV, 64.

⁵⁵ Lepik-Kopaczynska (1954) distingue dei *monocromi* eseguiti su fondo bianco a tempera o a encausto, e di essi ne rintraccia un riflesso in opere come la stele monumentale di *Lysias*.

⁵⁶ Moreno 1966.

⁵⁷ de Marinis 1963; un termine di paragone può essere offerto, secondo alcuni studiosi, da alcune opere databili all’età di Zeusi. Sono state proposte: la stele di Mnason di Tebe, raffigurante un guerriero attaccante, armato di scudo rotondo e lancia, nonché diverse placchette frammentarie d’avorio provenienti da Kerç, ora al Museo di San Pietroburgo, sulle

Secondo una tradizione piuttosto consolidata, l'aspetto dei celebri *monochromata* di Zeusi potrebbe verosimilmente esser colto nei "cosiddetti *monocromi*" su marmo del Museo Archeologico Nazionale di Napoli e del Kunsthistorisches Museum di Vienna⁵⁸. Provenienti da Ercolano e da Pompei, tali dipinti furono scoperti durante consecutivi scavi archeologici realizzati a partire dal 1749. Non risulta chiaro il luogo di rinvenimento all'interno delle città, né dove fossero collocati negli edifici. Se in passato furono ritenuti originali della fine del V secolo a.C., oggi si tende piuttosto a interpretarli come rifacimenti eclettici di tipo classicistico, con datazioni che oscillano dal I secolo a.C al I secolo d.C.⁵⁹.

È opportuno notare che alcuni esemplari, oltre alla fondamentale tinta rossa, presentavano, seppur in minima traccia, anche altri colori, puntualmente notati dal von Graeve nel 1984⁶⁰. Gli studi recenti, corredati da

quali si distinguono alcune figure di divinità (Atena, Afrodite), e una quadriga in corsa. La tecnica è quella di un disegno graffito ricoperto di colore.

⁵⁸ Lenzi 2016 e bibliografia precedente; l'autrice dedica un interessante studio monografico al *corpus* dei "cosiddetti monocromi", dodici dipinti su marmo, conservati presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Nel museo napoletano gli esemplari presentano i seguenti soggetti: *Lotta col centauro* (fine I secolo a.C - I secolo d.C), *Donne sacrificanti* (fine I secolo a.C - I secolo d.C., oppure età ellenistica), *Giocatrici di Astragali* (fine I secolo a.C - inizio I secolo d.C.), *Scena teatrale* (cronologia dubbia, fine I secolo a.C - I secolo d.C., oppure età ellenistica se si trattasse di un originale, dal momento che anche il bordo destro parrebbe tagliato e rilavorato in antico), *Quadriga in corsa* (fine I secolo a.C - I secolo d.C), *Niobe e i Niobidi* (fine I secolo a.C - I secolo d.C), *Donna in trono e giovane* (*idem*), *Adoranti* (fine I a.C.- inizio I), *Ercole e l'Idra* (metà I secolo d.C), *Sfinge* (*idem*). Rispetto alla provenienza, eccetto *Niobe e i Niobidi* (da Pompei), i marmi dipinti sono stati tutti ritrovati a Ercolano. Nel museo viennese sono custoditi *Dioniso e Apollo* (entrambi di cronologia dubbia, probabilmente I-III secolo d.C.). L'unica fonte disponibile attesta che le due opere furono acquistate a Roma nel 1865, presso la nobile famiglia dei Castellani, facoltosi gioiellieri e collezionisti d'arte antica (Praschniker 1933, p. 80). Recentemente Lenzi ha sottolineato come non sia possibile rintracciare i relativi pagamenti di dogana che avrebbero dovuto accompagnare l'acquisto degli antichi marmi, dunque ritiene che allo stato attuale degli studi la provenienza dei dipinti confluiti a Vienna risulti sconosciuta (Lenzi 2016, pp. 47-54).

⁵⁹ Kraiker 1950, pp. 14 sgg., 21 sgg., De Caro 1999, p. 140. Per le schede sintetiche di ciascuna opera Lenzi 2016, pp. 239-50.

⁶⁰ Von Graeve 1984, non si tratta di risultati derivanti dalle tecniche analitiche impiegate dallo studioso, inadatte a individuare i pigmenti, ma di sue osservazioni in merito alla cromia originaria, derivanti dalla visione diretta dei manufatti. Si aggiunga inoltre che i risultati a cui sono pervenute le nuove indagini effettuate nel 2013 dal CNR – ICVBC di Firenze non

opportune indagini diagnostiche, hanno dimostrato che la gamma cromatica impiegata è costituita da un numero molto ridotto di tinte (generalmente quattro, altre cinque)⁶¹. Non si tratta affatto di dipinti realizzati attraverso un unico colore, seppur siano presenti variazioni tonali, pertanto istituire un'equivalenza, oggi, tra questa classe di manufatti e la tecnica descritta da Plinio risulta un'evidente forzatura.

Occorre soffermare l'attenzione sul manufatto ritenuto in migliore stato di conservazione tra quelli custoditi nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Opera venuta alla luce durante gli scavi del 1749, firmata da *Alexandros* di Atene, *Le Giocatrici di astragali* (fig. 1), rappresenta una preziosa testimonianza del neoatticismo in pittura, essendo probabilmente rielaborazione di un originale del V sec. a.C. che, secondo alcuni studiosi, potrebbe attribuirsi alla bottega di Zeusi⁶².

Le Giocatrici presentano iscrizioni in greco che sovrastano le figure coinvolte nella scena, aiutando a identificarne il soggetto quale uno dei momenti che precede la tragica sorte di Niobe: Phoibe cerca di pacificare Leto e Niobe, mentre le giovani fanciulle Ileaira e Aglaie giocano agli astragali, ignare del loro destino. La resa dei contorni è estremamente raffinata, riesce a evidenziare passaggi netti, precisi fino ad arrivare a zone ombreggiate a tratteggio, pertanto il risultato finale ricorda fortemente l'impressione derivante da un disegno realizzato attraverso la tecnica del chiaroscuro.

I pigmenti impiegati sono tutte ocre (ossidi e idrossidi di ferro), tranne il nero (a base di carbone). Le indagini infrarosso fotografico mostrano come quest'ultimo pigmento sia stato trattato diversamente a seconda della porzione pittorica che avrebbe dovuto restituire: delinea i contorni delle figure, campisce intere aree, oppure imprime spazi in ombra, mentre viene

confermano molti di quelli precedenti. Lenzi 2016, p. 106, non esclude che l'incompatibilità dei dati possa derivare da un ulteriore peggioramento dello stato di conservazione.

⁶¹ Lenzi 2016, p. 257, i pigmenti riscontrati sono cinabro, lacca, nero (a base di carbone), terre rosse, gialle, verdi. Purtroppo, non è stata identificata con esattezza la tipologia, quindi non ne conosciamo la provenienza geografica. La lacuna più vistosa, a nostro avviso, risiede nel non aver cercato di individuare il legante: solo l'elemento che tiene insieme i pigmenti potrebbe far chiarezza sulla tecnica impiegata (encausto? olio? tempera?).

⁶² Bianchi Bandinelli 1959; De Caro 1999, p. 140.

impiegato puro, senza aggiunta di altri pigmenti, per le decorazioni delle calzature⁶³. Si tratta di un impiego frutto dunque di una sapiente tecnica e di un'abilissima manipolazione della materia, del pigmento.

Secondo quanto finora osservato, emerge chiaramente che una forte componente grafica, secondo la terminologia wolffliniana *lineare*⁶⁴, caratterizzi l'opera oggetto del nostro interesse: un colore nel suo diverso trattamento (linea, tratteggio, etc.) viene utilizzato per eseguire il disegno, il quale assume plasticità, volumetria, seppure empirica, o indefinizione attraverso il chiaroscuro: mediante l'uso delle gradazioni di luce e ombra, che può inoltre avvalersi della dialettica cromatica con il fondo, di altro colore.

Le antiche fonti tramandano che Zeusi e Apollodoros di Atene furono artisti molti noti per aver introdotto nell'arte pittorica un'attenzione assoluta alla resa chiaroscurale delle loro figure. Apollodoros, fu definito «pittore di ombre» nel senso in cui Plutarco tramandò che l'artista «fu il primo a trovare lo sfumato e l'addensarsi dell'ombra.⁶⁵ Tali modalità espressive si diffusero in pittura durante il V a.C. e vengono indicate con il termine *skiagraphia*, per il quale sono state avanzate diverse proposte interpretative dalla critica: chiaroscuro; stile di pittura impressionistica; pittura prospettica, illusionistica, teatrale; prospettiva; disegno delle ombre; divisionismo⁶⁶. Pertanto, a nostro avviso, il chiaroscuro e i passaggi tonali presenti nei “cosiddetti monocromi” risultano in linea con le pratiche pittoriche del tempo, nel senso che non occorre riferirsi ai *monochromata* per comprendere la loro tecnica, né

⁶³ Lenzi 2016, p. 138, fig. 45, p. 338; sarà interessante notare che all'osservatore moderno, quel medesimo pigmento nero, impiegato puro, appare oggi blu.

⁶⁴ Wölfflin 1915.

⁶⁵ Moreno 1997.

⁶⁶ Per la problematica relativa all'interpretazione della *skiagraphia* si rimanda a Moreno 1997, la cui chiave interpretativa suggerisce di “mantenere in tutte le occorrenze di *s.* la base semantica di «ombra» per la prima componente della parola, sfruttando di volta in volta il valore primario di *skià*, come oscurità causata da un corpo opaco alla luce, e quindi di silhouette, contorno dell'ombra stessa, ovvero quello metaforico di fantasma, parvenza che *skià* facilmente assume, come i suoi corrispettivi nelle lingue moderne (*ombra, ombre, sombra, Schatten, shadow*)”, mentre “un'ulteriore alternativa viene dalla diversa sfumatura della seconda componente *-graphia*, che indica in senso stretto il disegno, o in generale la pittura”.

identificarli con questi ultimi.

Allo stato attuale degli studi e in assenza di evidenze archeologiche certe, di opere cioè chiaramente riconducibili all'espressione impiegata da Plinio, sarà più opportuno tenere ben salda l'acquisizione del termine *monochromata* e del suo significato, e allo stesso tempo rinunciare alla tentazione di individuare a ogni costo un'opera pittorica rispondente ai requisiti da noi richiesti o auspicabili, rischiando di cancellare parti costitutive dell'opera stessa.

A nostro parere, seppure i marmi dipinti non costituiscano dei *monochromata*, si tratta di testimonianze della massima rilevanza perché esemplari di pitture dalla cromia ridotta. Potrebbe trattarsi di esemplari realizzati attraverso la famosa *quadricromia* antica? Per comprendere come approcciare questa forma di riduzione cromatica, occorre nuovamente riferirsi al testo del naturalista.

Plinio introduce le nozioni di colori *floridi* e *austeri*, riferendo che i primi erano rigorosamente somministrati dal committente a sue spese all'artista. Procedo poi a elencare la descrizione dei vari colori disponibili. Infine tramanda di una pratica pittorica fondata sull'impiego di quattro colori (bianco melino, giallo attico, sinopia pontica, atramento), nella quale si distinsero i famosi pittori Apelle, Aetion, Melanthio e Nikomaco. Dovette trattarsi di opere molto costose, dal momento che “uno solo dei loro quadri veniva acquistato con le entrate di tutta una città”⁶⁷.

Nel passo seguente l'autore costruisce l'occasione per manifestare il proprio dissenso nei confronti della nuova consuetudine di impiegare pigmenti esotici provenienti dall'India.

La riduzione cromatica, la quadricromia, nelle parole di Plinio è funzionale alla costruzione di un rapporto di analogia tra l'economicità dei mezzi pittorici e l'eccellenza dei risultati, al contrario di quanto accadeva impiegando una gamma cromatica ricca di pigmenti nuovi e costosi, segno evidente di un apprezzamento ormai rivolto, secondo l'autore, al solo valore

⁶⁷ Plinio *NH*, XXXV, 30, 50.

delle cose e a detrimento di quello dell'animo⁶⁸. Tale pratica viene completamente rigettata dal naturalista e biasimata fino al punto di affermare “*nulla nobis pictura est*”⁶⁹.

Brécoulaki suggerisce di interpretare la condanna pliniana alla luce delle due diverse condizioni rappresentate dalle *differenti tavolozze*: in un caso sono i materiali preziosi a condizionare l'aspetto estetico della pittura, nell'altro i pigmenti si presentano come “neutri”, pertanto il risultato pittorico della loro manipolazione dipende esclusivamente dal talento del pittore⁷⁰.

La condanna pliniana riflette sentimenti di disapprovazione presenti anche in testi di Vitruvio, Seneca, Varrone, Petronio e Cicerone: in tutti questi casi si tratta di “metafore pittoriche in un contesto specificamente retorico”, in cui gli artisti non sono citati che per esigenze di dimostrazione, le arti servono infatti da parallelo per illustrare l'opposizione tra Asianisti e Atticisti⁷¹.

La più antica caratterizzazione dei quattro colori in quanto *semplici*, la si ritrova in Teofrasto, che riprende una classificazione elaborata da Democrito. Anche presso Dionigi di Alicarnasso, la nozione della *semplicità* nell'applicazione dei colori nei dipinti antichi era vista in opposizione alla ricchezza del colorito ottenuto grazie al mescolamento. La relazione tra l'impiego dei colori *semplici* con la pittura antica è presente anche in Quintiliano. Dunque sembrerebbe che i quattro colori impiegati dai pittori e i colori caratterizzati in quanto *semplici* esprimano uno stesso concetto, legato all'economia dei mezzi pittorici e a un'estetica caratteristica dei pittori antichi. Le ambiguità presenti nei testi lasciano pensare che le classificazioni menzionate non corrispondano a delle realtà storiche esatte, ma riflettono

⁶⁸ *NH*, XXX, 50.

⁶⁹ *ib.*

⁷⁰ Cfr. Brécoulaki 2006, p. 32.

⁷¹ Rouveret 1989, pp. 40-20; cfr. Brécoulaki 2006, p. 33. Nelle parole degli antichi autori citati si esprime una disapprovazione morale verso il gusto e la *luxuria* che derivava dall'Oriente occupato, “come se l'origine della decadenza dovesse essenzialmente rintracciarsi in un fattore esotico orientale” (Gage 1993, p.15). Il termine *colores* entrò nella retorica già al tempo di Seneca, nel I secolo per indicare l'abbellimento e l'amplificazione di una struttura essenziale o della materia di un argomento, Ivi, p.16; per un approfondimento Lévy 2006; Romano 2003.

piuttosto, seppur vagamente, due “tendenze” artistiche maggiori, una rappresentata dai pittori che si servono di una gamma ristretta di colori, l’altra che implica la messa in opera di tecniche più complesse e l’impiego di una gamma cromatica più ricca⁷². L’ipotesi delle due *tendenze* principali non è affatto lontana dalla realtà dei dati: a Pompei sono stati identificati circa ventinove pigmenti, di cui dieci rossi, mentre le contemporanee pitture romane recuperate nei pressi di Boscotrecase testimoniano una tavolozza limitata a soli cinque pigmenti⁷³.

Infine sarà interessante notare che i termini *floridi* e *austeri* in greco, non derivano da un linguaggio pittorico, ma sono impiegati per evocare, nel primo caso un sentimento oppure una situazione “piacevole”, legata al lusso, all’abbondanza, alla varietà, mentre nel secondo caso un comportamento o un linguaggio piuttosto “riservato”, così come in latino gli aggettivi *floridus* e *austerus*, impiegati in contesto pittorico, suggeriscono ugualmente l’abbondanza e il lusso in opposizione alla semplicità e alla sobrietà. In termini strettamente pittorici si avrà da una parte l’impiego di pigmenti vivi, applicati in tocchi saturi e uniformi per rappresentazioni a carattere decorativo, dall’altra un’applicazione di pigmenti la cui manipolazione permetterà di ottenere degli effetti cromatici chiaroscurali⁷⁴.

In un panorama così descritto, le due tendenze pittoriche emerse possono riassumersi nelle “correlazioni semisimboliche” tra le opposizioni di ordine visivo e quelle di ordine semantico, dunque tra piano dell’espressione e quello del contenuto⁷⁵. Tale strumento interpretativo riesce ad esprimere rispettivamente la valenza delle metafore cromatiche in campo retorico, e quella in campo più strettamente artistico, restituendoci il punto di vista degli antichi autori, nel modo seguente

policromia: riduzione cromatica: : lusso: sobrietà

⁷² Brécoulaki 2006, pp. 33-35.

⁷³ Gage 1993, p. 16 e nota bibliografica.

⁷⁴ Cfr. Brécoulaki 2006, p. 40.

⁷⁵ Cfr. in particolare Calabrese 1999 e bibliografia precedente.

secondo un'articolazione delle “correlazioni istituite localmente dai testi allo scopo di creare una strategia di intellegibilità del testo, che renda possibile la sua poeticità e la sua ideologia individuale e particolare”⁷⁶.

Diversi affreschi di età augustea, come ad esempio una celebre pittura della Casa della Farnesina⁷⁷ (fig. 2), mostrano quanto fosse diventata consuetudine presso i Romani esibire nelle loro abitazioni copie su marmo di dipinti di età classica, nonché in quali luoghi e attraverso quali ‘allestimenti’ fossero mostrati alla loro vista. Ricordiamo inoltre che tali pitture erano sempre parte di un complesso pittorico policromo più ampio e che i “cosiddetti *monocromi*” presentano dei bordi dipinti assimilabili a cornici, nonché dei fori, che mostrano i segni della presenza di elementi (graffe probabilmente in piombo) atti a consentirne il fissaggio. Non siamo certamente in presenza dell'oggetto *quadro moderno*, tuttavia i segni della cornice mostrano un chiaro isolamento del brano pittorico, pertanto non escludiamo che i dipinti su marmo potessero essere inseriti in contesti come quelli rappresentati dall'esempio citato.

L'esistenza di un'altra forma pittorica fondata sulla riduzione cromatica della tavolozza, viene offerta dalla testimonianza letteraria di Marco Fabio Quintiliano, nella sua famosa opera, databile tra il 90 e il 96 d.C. Il passo oggetto del nostro interesse è il seguente:

Ut qui singulis pinxerunt coloribus, alia tamen eminentiora alia reductiora fecerunt, sine quo ne membris quidem suas lineas dedissent (Inst. Or., XI, 3, 46)

Secondo l'autore, in pittura attraverso singoli colori (*singulis coloribus*), alcune parti erano rese *eminentiora*, altre *reductiora*. Risulta evidente che le categorie di pertinenza convocate dal testo siano quelle del chiaro in opposizione allo scuro, e che il valore di riferimento sia il grado di luminosità

⁷⁶ p. 48.

⁷⁷ In particolare, la decorazione della parete del cubicolo B, databile 20-30 a.C.; il soggetto del dipinto centrale raffigura un episodio dell'infanzia di Dioniso, tratto da originale del IV sec. a.C., mentre i due dipinti a fondo bianco presentano scene di gineceo.

di ciascuna tinta, intesa come effetto di luce riflessa⁷⁸. Di conseguenza, un dipinto può presentare parti in rilievo, che si distinguono per un'elevatezza di grado di luce presente nel colore, mentre altre mostrano una riduzione dello stesso. In termini strettamente tecnici si tratta del valore di un colore (*value*), non della sua tonalità (*hue*).

Tale passo rappresenta un'affermazione dal valore inestimabile ai fini della nostra indagine, in virtù della puntualizzazione tecnica fornitaci. Quintiliano sembra far riferimento a un tipo di pittura a chiaroscuro monocromo, cioè a una pittura che si esprime e concretizza attraverso le tonalità di un unico colore, al quale viene dato evidenza attraverso la diversa carica espressiva dei suoi diversi toni, chiari e scuri.

Non risulta che a tale genere di pittura venisse esteso il termine di *monochromata* né la parola stessa è nominata in Quintiliano: ciò che preme qui sottolineare è la notevole differenza con il genere menzionato da Plinio.

Tuttavia vengono generalmente così chiamate le pitture di questo tipo, fra le quali si possono ricordare in primo luogo il famoso fregio giallo della Casa di Livia sul Palatino, databile con ogni probabilità al 30 a.C. circa, ma risalente a modelli ellenistici, considerato punto culminante raggiunto dai "paesaggi monocromi"⁷⁹.

Occorre soffermarsi sulla raffigurazione del fregio (figg. 3a, 3b, 3c): esso si estende lungo le tre pareti della sala, divisa in sezioni da colonne dipinte: un finto portico con ghirlande tra gli intercolumni, sovrastate dal fregio giallo. La rappresentazione presenta elementi figurativi che si susseguono senza soluzione di continuità: scene idilliche e bucoliche, paesaggi caratterizzati da campagne aperte, intervallate da frequenti collinette e da numerosi corsi d'acqua. Fra la vegetazione, costituita da alberi, compaiono luoghi sacri al culto divino: templi, edicole, altari, statue, tripodi, vasi votivi. Le figure umane, eccetto una che ricorre costantemente in cammino, non si muovono

⁷⁸ Per un approfondimento Bradley 2009; Carastro 2009b; Gage 1993, p. 14 e sgg; Sassi 1994, 2003, 2009, 2015.

⁷⁹ Esposito 2006; il genere dei "paesaggi monocromi" è una categoria introdotta di recente negli studi archeologici.

tutte nella stessa direzione; alcune guidano animali carichi, altre sono intente a celebrare riti di culto o a recitare preghiere alle divinità, altre sono occupate a pescare con le reti, altre ancora riposano o conversano, riparate dai raggi del sole da grandi velari.

È stato osservato che l'insieme della rappresentazione è espresso con verità ed efficacia, senza precisare dettaglio alcuno con netto rilievo plastico; sono dunque trascurate le forme accessorie e i particolari della modellazione, i motivi sono solo schizzati e trattati in modo assai sommario⁸⁰. Secondo studi recenti, il fregio costituirebbe la rappresentazione di un rotolo di papiro, sul quale sarebbero rappresentate scene di vita che si svolgono lungo il corso del fiume Nilo⁸¹.

Gombrich dedicò a questo fregio un'attenzione particolare, lo indicò come modello di una testimonianza pittorica, la cui presentazione era in grado di innescare il meccanismo di proiezione da parte dell'osservatore in maniera più evidente. Il dipinto, "con le sue vivissime indicazioni di forma e le sue zone vuote che attendono di essere colmate dalla nostra immaginazione", si presenta agli occhi dell'autore come prova tangibile della conoscenza, da parte degli antichi artefici, di mezzi pittorici atti a stimolare in maniera consapevole la percezione degli osservatori⁸². Tra le parole di Gombrich, comincia a delinearsi quella che a nostro avviso rappresenta una delle maggiori caratteristiche della pittura dalla cromia ridotta: una tecnica che riduce le informazioni da registrare da parte dell'osservatore, stimolando il meccanismo della proiezione.

Di poco più antichi sembrano essere i *paesaggi monocromi* provenienti dalla villa di *Fannio Sinistore* a Boscoreale, oggi soltanto frammenti dispersi fra vari musei e in discreto stato di conservazione, uno dei quali, in buono stato, è conservato al *Metropolitan Museum* di New York (figg. 4, 4a). Si tratta di un dettaglio della decorazione del cubicolo M della Villa e viene

⁸⁰ Questo stesso stile sembra fosse proprio anche di un fregio *monocromo* giallo su una cornice di decorazione parietale di uno dei cubicoli della casa di Obellio Firmo a Pompei (de Marinis 1963).

⁸¹ Pappalardo 2009, p. 102.

⁸² Gombrich 1960, p. 192, 203.

datato al 50-40 a.C. Pertanto, durante la fase centrale della pittura di II stile, vale a dire verso la metà del I secolo a.C., è già possibile rintracciare un esempio di pittura murale a chiaroscuro monocromo, giallo, raffigurante un paesaggio con un porto, le cui architetture ospitano personaggi intenti in diverse attività.

Esso è delimitato da una cornice di colore rosso, che lo configura come oggetto tridimensionale, al di sopra del quale è adagiata una natura morta; è ospitato, a sua volta, all'interno di un altro paesaggio. Una finzione dentro la finzione dunque, cui la riduzione cromatica contribuisce sottolineando un diverso registro narrativo: un quadro di paesaggio che giace all'interno di un paesaggio, una pittura che parla della pittura. Probabilmente in questo brano la dimensione transitiva della pittura risulta più evidente proprio grazie allo scarto cromatico delle tavolozze dei due paesaggi.

Tali pitture costituiscono degli esemplari rilevanti, ai fini della nostra analisi, poiché possiedono, a nostro avviso, il pregio di presentare quelle che la ricerca specialistica definisce come le tre differenziazioni estetiche della pittura monocroma: la prima tesa a restituire l'aspetto della materia (fascia inferiore, finte lastre marmoree); la seconda a carattere di pura ornamentazione (racemi vegetali); la terza, (rappresentata dal paesaggio), costituisce la riduzione cromatica effettiva⁸³.

I *paesaggi monocromi*, raffigurati all'interno di pannelli imitanti degli ortostati, si trovano spesso utilizzati nella zona mediana delle pareti di II stile, il confronto più stretto viene riferito con gli ortostati con *paesaggi monocromi* su fondo giallo dipinti nell'anticamera del triclinio della villa di Oplontis, altre volte i pannelli dipinti vengono inseriti all'interno di un'edicola posta al centro della parete, secondo esemplari rintracciati a Oplontis e a Portici⁸⁴.

Altri due fregi, provenienti dalla villa di Boscoreale, presentano un trattamento pittorico degno della nostra attenzione: il primo, inferiore, di un

⁸³ Schäffner 2009 e bibliografia precedente. Tali differenziazioni, seppur utili in una prima fase di analisi, presentano dei limiti, dal momento che in alcune opere le tre categorie, o alcune di esse, si sovrappongono. A nostro avviso si tratta di tre categorie strumentali, dal valore assolutamente generale, che andranno verificate caso per caso.

⁸⁴ Esposito 2005, p. 100.

colore violaceo scuro e paonazzo nel quale appaiono tritoni e nereidi su mostri marini, con interposte figure di piccoli eroti; il secondo, in tono dal rosso carico al rosso chiaro, con la rappresentazione di un paesaggio continuo con architetture, alberi, e ponti su fiumi. C'è una somiglianza di base con il fregio giallo della Casa di Livia, ma lo stile viene definito diverso in quanto le forme sono orientate verso un maggior plasticismo. L'identificazione di questo stile di pittura impressionistica con la *skiagraphia* e con la pittura compendiaria ha portato alla conseguenza di considerare l'espressione "pittura compendiaria", equivalente a quella di *impressionismo monocromo*.⁸⁵

Se la modalità espressiva descritta da Plinio può distinguersi per una tendenza maggiormente orientata verso un risultato *lineare*, quella menzionata da Quintiliano suggerisce una resa decisamente più *pittorica*, nella quale si evidenzia un uso del colore che prevale sul disegno. Tuttavia, come vedremo, le due categorie opposte⁸⁶, possono esistere in sincronia all'interno di una data opera.⁸⁷

Le pur esigue descrizioni tramandate dall'Antichità, non impediscono di pervenire alla constatazione che Plinio e Quintiliano abbiano entrambi tramandato una testimonianza certa di due diverse modalità pittoriche.⁸⁸ A nostro avviso, rimangono ancora valide le osservazioni avanzate da Bianchi Bandinelli, il quale precisava che da un punto di vista rigorosamente tecnico "non si può porre il termine *monochromaton* equivalente a quello di chiaroscuro (nel senso francese di *grisaille*), cioè di composizioni a mezzetinte di un solo colore, come quello esemplificato nel fregio giallo della casa sul Palatino".⁸⁹

Un ulteriore contributo alla definizione di una panoramica concernente il dibattito intorno al fenomeno da noi osservato è costituito senza dubbio dalla testimonianza rintracciabile nella *Vita di Apollonio di Tiana*, di Filostrato, detto l'Antico (Lemno 170 ca. d.C- Roma 244-249). Terminata dopo il 217

⁸⁵ de Marinis 1963.

⁸⁶ Wölfflin 1915.

⁸⁷ Cfr. Corrain 2016 pp. 91-7.

⁸⁸ Di diverso avviso Lenzi 2016.

⁸⁹ Bianchi Bandinelli 1959.

d.C.⁹⁰, l'opera descrive la biografia di un sapiente e taumaturgo itinerante, vissuto nel I sec. d.C., i cui insegnamenti di matrice neopitagorica rientravano nella tradizione speculativa e culturale greca, motivo di per sé sufficiente per ritenerla una fonte rilevante. Ma un altro aspetto concorre a conferirle un valore supplementare: l'interessante intreccio tra la cultura di provenienza di Apollonio (Tiana, in Cilicia, ai confini settentrionali della Siria) e quella latina, rappresentata dagli imperatori romani, in particolare da Nerone a Nerva. Quanto alla ricezione, sebbene frutto di una committenza imperiale, l'opera di Filostrato era rivolta a un ampio pubblico di lettori medi, in possesso di una buona cultura ma non specialistica.⁹¹

Filostrato narra (II.22) di un dialogo, avvenuto in un tempio, tra Apollonio e il suo fedele discepolo Damis. La rilevanza del testo richiede una lunga citazione

Apollonio chiese: «O Damis, pensi che la pittura sia qualcosa?». «Certo, senza alcun dubbio». «E qual è l'atto proprio di quest'arte?». «Mescola insieme (...) tutti i colori che esistono, l'azzurro al verde, il bianco al nero e il rosso al giallo». «E per quale motivo li mescola?» riprese Apollonio «Non certo per ottenere soltanto un effetto cromatico, come si fa con i belletti». «Lo fa allo scopo di imitare» rispose Damis (...). «Dunque la pittura è un'imitazione, Damis?». «E che altro?» rispose «se non fosse questo il suo oggetto, non sarebbe che un gioco insensato con i colori». «E le figure che si vedono nel cielo quando le nubi si disperdono qua e là, i centauri e i capricervi, per Zeus, e i lupi e i cavalli, cosa dirai che sono? Non sono forse opere d'imitazione?». «Direi di sì». «Dunque il dio è un pittore, Damis, e disceso dal carro alato su cui viaggia ordinando le cose divine e le umane, in questi momenti si siede a divertirsi e a disegnare queste figure, come fanno i bambini nella sabbia?». Damis allora arrossì, poiché sembrava che il suo discorso si prestasse a tali assurdità. Ma Apollonio, che nelle sue confutazioni evitava ogni asprezza, non volle trattarlo con superiorità: «Ma tu certo non vuoi dire questo, Damis (...) bensì che tali immagini passano per il cielo senza alcun significato e affatto a caso per quanto riguarda il dio, e che noi vi ricostruiamo e suscitiamo immagini, perché siamo per natura inclini all'imitazione?». «Questa (...) mi pare l'opinione più plausibile, o Apollonio, e di gran lunga migliore, e perciò teniamoci a essa». «Duplice è dunque l'imitazione, o

⁹⁰ La data di composizione della *Vita di Apollonio* è ignota, tuttavia si ritiene generalmente che l'opera sia stata terminata dopo la morte dell'imperatrice Giulia Domna, moglie di Settimio Severo, avvenuta nel 217 d.C., dal momento che manca la dedica: se la committente fosse stata vivente, la dedica sarebbe stata d'obbligo, cfr. Del Corno 1978, p. 15.

⁹¹ Cfr. Del Corno 1978, p. 26.

Damis; e quella che imita con la mano e con la mente è la pittura, mentre l'altra rappresenta solo con la mente». «Non direi duplice (...) poiché l'una, ossia la pittura, conviene ritenerla più perfetta, in quanto imita con la mente e con la mano; mentre l'altra è una parte di questa, dato che uno considera e imita la realtà soltanto con la mente (...)». «Dunque, Damis, riprese Apollonio, «siamo entrambi d'accordo che la *facoltà imitativa* proviene all'uomo dalla natura, la capacità pittorica dall'arte (...) ma, a quanto pare, *non limiti la pittura a quella che ricorre ai colori, e in effetti i pittori più antichi si appagarono di un solo colore, e soltanto con il passare del tempo ne vennero in uso quattro, e poi molti: si che conviene chiamare pittura pure il disegno operato senza colori, che si basa sull'effetto di ombre e luci. Anche in queste opere infatti osserviamo la somiglianza, l'aspetto e la mente, il ritegno e l'ardimento, sebbene in esse manchino affatto i colori*».⁹²

Gombrich descrive l'opera di Filostrato come un “curioso e commovente documento del paganesimo al tramonto”⁹³. Nella citazione riportata, vede compendiato il problema della ricezione dell'opera da parte dell'osservatore e un'indagine sulla natura della *mimesis* condotta in maniera molto più approfondita che in Platone e in Aristotele.

In Filostrato infatti il concetto di imitazione viene superato a favore di una “nozione di immaginazione intuitiva in arte”⁹⁴. Per tale motivo i colori non sono necessari all'imitazione: se il disegno risulta ben eseguito, l'aderenza alla realtà, la *similitudo* tanto cara agli antichi, può essere raggiunta anche attraverso riduzione cromatica. Secondo Gombrich, Filostrato ha pienamente ragione, dal momento che anche la pittura in bianco e nero è imitazione, perché interpretare, classificare una forma, pregiudica il modo in cui vediamo il suo colore. Se Hering parlava di “*colore di memoria*”, Gombrich preferisce utilizzare la locuzione “*attese di colore*”, proprio perché la nostra facoltà imitativa, mimetica riuscirà a proiettare del colore laddove non vi sia, deducendolo dalle altre informazioni pertinenti.

A questo punto occorre chiedersi cosa unisca le modalità pittoriche tramandate dalle tre fonti, se sia possibile cioè riferirle a un medesimo fenomeno. La circostanza di possedere una fondamentale caratteristica in

⁹² Corsivo nostro.

⁹³ Gombrich 1960, p. 172.

⁹⁴ Gage 1993, p. 15.

comune risulta evidente: in tutti i casi documentati ci si riferisce a un'estrema riduzione della gamma cromatica della tavolozza.

Secondo gli studi condotti da Schäffner, per comprendere la problematica del chiaroscuro e della riduzione della gamma cromatica occorre considerare la questione dell'esistenza di una teoria del colore nell'Antichità, seppure non costruita in maniera organica. Le prime testimonianze scritte che si riferiscono al colore, possono ritrovarsi nei versi di Alcmeone di Crotona (V secolo a.C.). Esse riflettono considerazioni sul contrasto tra bianco e nero, il buio e la luce. Nel tardo V secolo ciò era in contrasto con il quadro di base delle complesse teorie elaborate da Empedocle e Democrito. Secondo i commentatori tardo-antichi, Aezio e Stobeo, Empedocle aveva appreso l'idea pitagorica di una combinazione di colori di base, e questa comprendeva oltre al bianco, al nero e al rosso anche la cosiddetta *ochron* (ocra).

A partire da tale condizione si svilupparono ulteriormente le teorie del colore, il colore stesso, le miscele e si ottennero i prodotti per una gamma cromatica più ampia: si pervenne dunque ad una tipologia di tavolozza più complessa ed elaborata⁹⁵.

Lo spettro cromatico dei Greci era costituito da un'estremità occupata dal chiaro (poi detto bianco) e da un'altra estremità occupata dallo scuro (poi definito nero): tutti gli altri colori si trovavano sulla scala cromatica fra questi due estremi⁹⁶. Il giallo si trovava verso l'estremità chiara; il rosso e il verde erano considerati colori medi, a metà strada fra chiaro e scuro; l'azzurro si collocava all'estremità scura della scala, era avvertito come una sfumatura di nero, tanto che i termini greci per i due colori coincidevano⁹⁷. Ancora nel X secolo d.C. tale tradizione persisteva, tanto che il monaco Eraclio, formatosi sui testi greci classici, continuava a classificare tutti i colori come bianco, nero e intermedi⁹⁸.

Si comprende così come i poli del chiaroscuro svolgessero dunque un

⁹⁵ Cfr. Schäffner 2009, pp. 27-8.

⁹⁶ Cfr. Ball 2001, p. 21.

⁹⁷ Cfr. Bruno 1977.

⁹⁸ Ball 2001, 21.

ruolo fondamentale all'interno della scala cromatica, tale da far apparire i colori, secondo l'efficace espressione di Ball, "miscele di chiaro e scuro in differenti proporzioni" e si percepisce inoltre quanto la riduzione della gamma cromatica fosse in grado di consentire all'artista un maggior controllo sulla resa chiaroscurale, sebbene implicasse allo stesso tempo un elevato grado di virtuosismo, da intendersi come raffinate e sapienti competenze tecniche.

Un'ultima riflessione, in merito alle testimonianze offerte da Plinio e da Quintiliano, coinvolge i diversi contesti letterari che hanno dato origine ed accolto le osservazioni sulla pittura oggetto del nostro interesse. Se da un lato Plinio scrive le sue osservazioni all'interno di una monumentale opera dal carattere enciclopedico, in particolare nel libro XXXV, interamente dedicato alle pratiche artistiche, Quintiliano d'altra parte svolge invece la sua riflessione all'interno di un'opera dedicata all'insegnamento dell'arte oratoria: sconsiglia di recitare secondo uno stesso tono di voce, invitando a praticare delle modulazioni fonetiche proprio come avveniva nella pittura realizzata mediante un solo colore, in cui le variazioni tonali permettevano di "mettere l'accento" sulle parti in luce, in rilievo.

La constatazione che tale riflessione sia contenuta all'interno del libro XI, dedicato alla *memoria* e all'*actio*, alla pratica cioè di tenere a mente i discorsi da porgere, rappresenta, a nostro avviso, un elemento rilevante al fine della comprensione del possibile senso da attribuire a una forma di pittura peculiare, o per lo meno per la ricostruzione degli aspetti che la costituirono. Un'istanza dunque legata alla memoria, uno stimolo alla facoltà di essere in grado di ricordare, sembrerebbe dunque aver caratterizzato tale pittura sin dall'antichità, secondo quanto suggerisce una simile circostanza.

Anche nel caso della testimonianza di Filostrato, l'operazione di proiezione da parte dell'osservatore risulta possibile unicamente perché egli è dotato di una *facoltà imitativa*, la quale necessita di un recupero della nostra memoria visiva per riconoscere i segni, decifrare le figure che recepiamo. Seppure nei limiti di un intrattenimento colto, il testo andava infatti incontro alle esigenze suscitate dalla plurisecolare crisi della Grecia: nell'impero

romano, l'uomo di cultura greca era politicamente assorbito e annullato pur conservando il senso di un primato civile e culturale; un forte scompensamento tra realtà e memoria turbava gli animi greci, pertanto l'autore avrebbe offerto a suoi lettori, attraverso l'esemplare vita di Apollonio, l'occasione di rivivere le loro grandi tradizioni.⁹⁹ Il patrimonio culturale in esso confluito dimostra che livelli di raffinatezza avesse raggiunto il dibattito sulla pittura, le sue origini, i suoi mezzi.

Secondo quanto constatato finora, esistono testimonianze letterarie ed esigui ma significativi esempi superstiti di pittura dalla tavolozza ridotta, risalenti rispettivamente al I e II secolo d.C, e al I a.C. - I d.C. Gli esempi di pittura murale osservati presentano un repertorio figurativo vario e differenziato: da sfondi paesaggistici, che accolgono architetture e figure, a ornamentazioni decorative. Schäffner ritiene che sia possibile rintracciare pittura *monocroma* fin dall'antichità, realizzata attraverso differenti esecuzioni e mezzi delle arti visive e che per pittura dalla gamma cromatica ridotta, *farblich reduzierte Malerei*, s'intende una pittura nella quale vengono impiegati almeno due colori.¹⁰⁰

1.2 Testimonianze di Età Medioevale

Secondo gli studi più recenti, nella storia Occidentale del colore si possono individuare tre fasi essenziali di trasformazione. La prima è costituita dal Medioevo feudale (XI-XIII secolo), epoca in cui l'antichissima organizzazione ternaria dei colori, risalente alla protostoria, articolatasi

⁹⁹ Cfr. Del Corno 1978.

¹⁰⁰ Schäffner 2009, p. 11; secondo la studiosa, inoltre, si possono distinguere diverse varianti di colore, la ricerca specialistica ha infatti individuato i principali gruppi: il grigio, il verde, il marrone, l'ocra, alcuni dei quali vengono spesso combinati. Questi gruppi di colore vengono a costituire "il quadro generale della *grisaille*". Tale classificazione, certamente strumentale allo studio, elude completamente, a nostro avviso, le problematiche che derivano dalle fonti: nel caso di *grisaille*, come vedremo, i documenti parlano di un tipo di estetica fondata sul bianco e nero.

¹⁰¹ Pastoureau 2005, 2007, p. 11.

intorno a tre poli (bianco, nero, rosso), viene sostituita da una nuova organizzazione cromatica. Tale ordine, reso necessario al fine di facilitare l'identificazione dei ruoli esercitati nell'ambito di una società maggiormente differenziata, risulta costituito da sei realtà cromatiche: bianco, nero, rosso, blu, verde, giallo.¹⁰¹

Nel passaggio dall'età antica a quella medioevale pertanto, l'esigenza di una discriminazione più raffinata fra tinte, derivata dalle nuove consuetudini di vita, fondate su una società sempre più gerarchizzata, comportò la creazione di nuove categorie e dunque un ampliamento dell'universo cromatico dell'uomo medioevale: un cambiamento epocale del modo di percepire, vedere e pensare i colori.

Una particolare produzione europea nata nel XII secolo, l'araldica, costituisce quello che è stato definito il "più importante codice creato dalla cultura occidentale che si basi sul colore" e un ottimo caso studio per proseguire la nostra indagine.¹⁰²

Il blasone infatti considera i colori come pura categoria, fondandosi sulla nozione di tinta unita, un elemento dall'estrema originalità e modernità per la sensibilità cromatica dell'epoca. Quella tinta unita, ci avverte Pastoureau, in realtà è un'astrazione, non certo un colore vero e proprio. L'araldica, in altri termini, si configura come un sistema in cui i colori diventano segni di identità e di possesso.¹⁰³ L'aspetto di estremo interesse in questo tipo di manufatti è certamente costituito dall'impiego dei colori. Fin dalle origini furono sei, un settimo venne aggiunto nel XIII. La loro grande originalità risiede nell'essere privi di sfumature. Il colore veniva commissionato, ma l'artista era libero di scegliere la tonalità che prediligeva perché si trattava di un colore concettuale, la sua tonalità non avrebbe inficiato nessuna delle sue dimensioni araldiche o simboliche. Anche la lessicalizzazione dei colori risponde unicamente alla logica interna del blasone, attraverso l'impiego di termini specifici che

¹⁰² *Ib.*, 2007, p. 26. Si deve certamente il merito alle approfondite ricerche di Michel Pastoureau di aver valorizzato questo campo di studi. Per una bibliografia ragionata cfr. Pastoureau 2007, pp. 298-303.

¹⁰³ Cfr. pp. 28-33; Gage 1993, pp. 80-83.

risultano lontani da quelli della lingua ordinaria: il francese araldico utilizza *argent* (bianco), *or* (giallo), *gueules* (rosso), *azur* (blu), *sable* (nero), *sinople* (verde), *pourpre* (grigio più o meno violaceo), secondo un sistema non riscontrabile presso altri usi sociali. Tale circostanza contribuisce a far emergere con evidenza la “caratteristica pressoché astratta della tavolozza araldica”.¹⁰⁴

Ulteriori norme sovrintendono all’uso dei colori: le combinazioni rispondono a una norma ben precisa. Dal momento che l’araldica ripartisce i suoi sette colori in due gruppi, la regola vieta di sovrapporre due colori che appartengono al medesimo gruppo. Tale esempio rappresenta un caso emblematico di come *il senso dei colori*, non possa essere carpito se non attraverso l’analisi delle categorie e delle strutture sviluppate e predisposte da parte di una data cultura, in questo caso quella europea medioevale e feudale.

Il Medioevo offre inoltre la possibilità di osservare una forma di riduzione cromatica particolarmente documentata, conservatasi spesso in ottimo stato, rappresentata dall’esperienza maturata nei centri di produzione miniatoria cistercense.

Nella miniatura dello *scriptorium* di Cîteaux, come nello stesso tempo a Clairvaux, si sviluppò nel quarto decennio del XII secolo il cosiddetto “*stile monocromo*”, non figurativo e a dominante vegetale.¹⁰⁵ Tale modalità pittorica si diffuse a partire dall’egemonia della singolare personalità di Bernardo: “iconoclasta, non contro l’immagine in quanto tale, bensì nella variante più propriamente figurativa e attenta ai dati fenomenici dell’oggetto”.¹⁰⁶ In altre parole, Bernardo non condannava l’arte per sé stessa ma ciò che nell’arte potesse esservi di troppo materiale.

Lo *stile monocromo* rappresentò e costituì una creazione perfettamente rispondente a un’ideologia profondamente vissuta dai Cistercensi, trovando essa espressione in una forma artistica peculiare. Tale modalità espressiva

¹⁰⁴ Pastoureau 2005, p. 60.

¹⁰⁵ Mihály 1993, pp. 842-49, secondo una denominazione comparsa nella seconda metà del Novecento.

¹⁰⁶ Romanini 1978.

risulta strettamente connessa alle esigenze di austerità e sobrietà dell'Ordine, legate sul piano morale a un concetto di povertà concreto e non idealizzato, improntata sul piano estetico

alla riduzione *ad minimum* e all'eliminazione del superfluo affinché non rimanesse che l'essenza: la scelta del segno invece che dell'immagine appare finalizzata a condurre il monaco a Dio senza alcuna mediazione dei sensi.¹⁰⁷

Tale forma pittorica toccò l'apogeo tra il 1160-1165 e il 1180 dominando la produzione di Cîteaux e di Clairvaux e di innumerevoli altre abbazie sino alla fine degli anni '80 del XII. La riduzione cromatica nella decorazione dei codici non fu un tratto esclusivamente cistercense, ma solo presso i Cistercensi assurse a norma¹⁰⁸. Lo statuto LXXX (82), datato agli anni tra il 1145 e il 1151 circa, prescriveva infatti "*Litterae unius coloris fiant, et non depicta*". Nonostante tale monito, lo statuto non costituì una norma rigidamente rispettata e venne ampiamente disatteso¹⁰⁹. A Clairvaux gli inizi dello *stile monocromo* risalgono agli anni '40 (figg. 5, 6, 7) e, a partire dal decennio successivo, si evidenziano contatti con lo *scriptorium* di Cîteaux.

Tale relazione artistica è testimoniata da codici su pergamena di qualità che evidenziano la tendenza a una tipologia di decorazione a carattere aniconico, essenziale, sebbene non completamente sprovvista di passaggi tonali: l'adozione della riduzione cromatica consentì di pervenire a soluzioni di estrema raffinatezza ed eleganza. È stato inoltre osservato che un numero esiguo di codici di provenienza cistercense conservati oggi a Londra, databili intorno alla metà del XII, presentano uniformità e particolare severità nella decorazione. Si ritiene pertanto che la norma *unius coloris* venne sostanzialmente rispettata e il *non depictae* interpretato come invito all'astrazione¹¹⁰.

¹⁰⁷ Cadei, citato in Mihály 1993.

¹⁰⁸ Zaluska 1992.

¹⁰⁹ *ib.*

¹¹⁰ Lawrence 1986; Pastoureau 2007, pp. 14-15 offre un sintetico e istruttivo punto di vista: «Come San Bernardo nel XII secolo, penso che chiaro non equivalga a brillante. Come lui

Come abbiamo notato in epoca antica, una *tendenza* incline a promuovere e a sostenere una particolare estetica (cromatica) finisce inevitabilmente con il manifestare, altrettanto chiaramente, un'insofferenza nei confronti di un'*altra data tendenza*.

L'operazione messa in atto dall'Ordine Cistercense risulta maggiormente comprensibile alla luce del forte antagonismo che contrassegnava due diversi poli religiosi, esemplificati dalle emblematiche figure di Bernardo di Chiaravalle e dell'Abate Suger di *Saint-Denis*. Se per quest'ultimo è possibile raggiungere uno stato di *trance* fissando oggetti scintillanti e pietre preziose, perché ciò si configura come un'esperienza religiosa, spiegata come transizione dal mondo *inferiore* a quello *superiore*, per Bernardo l'arte è inganno e pericolo, allontana dallo spirito perché esalta e stimola i sensi¹¹¹.

Il merito di aver analizzato sin nei minimi dettagli le tracce di questa dialettica spetta a Erwin Panofsky, nella sua nota opera dedicata a Suger, di cui vorremmo recuperare almeno un passo, estremamente efficace, al fine di descrivere queste due tendenze opposte

Suger aveva avuto la buona sorte di scoprire (...) una filosofia cristiana che gli permetteva di salutare la bellezza materiale come veicolo di beatitudine spirituale, anziché costringerlo a rifuggire da essa come una tentazione; e di concepire l'universo, sia morale che fisico, non come un monocromo in bianco e nero, ma come un'armonia di molti colori¹¹².

Solo a partire dalla fine del XIV secolo è possibile rintracciare la comparsa

preferisco le gradazioni di uno stesso colore all'accozzaglia di colori, la sobrietà alla policromia, i colori discreti a quelli troppo vivaci».

¹¹¹ Secondo quanto riferito nella nota *Apologia ad Willelmum Abbatem Sancti Theodorici*, di cui Bernardo fu autore: «E ancora, nei chiostri, sotto gli occhi dei frati intenti alla lettura, che significa quella ridicola mostruosità, quella strana deforme formosità e formosa difformità? Quelle sordide scimmie? Quei feroci leoni? Quei mostruosi centauri? Quegli esseri semiumani? (...) Infine, da tutti i lati si scorge una così ricca e sorprendente varietà di forme che è più grato leggere i marmi che i manoscritti e passare tutto il giorno ad ammirare queste cose, una per una, anziché a meditare sulla Legge divina».

¹¹² Panofsky 1949, p. 133; il testo originale è in inglese, pertanto l'autore impiega *monochrome* in linea con la traduzione di un concetto di riduzione cromatica, suggerendo per contrasto due realtà cromatiche antitetiche.

di nuovi concetti designanti l'effetto cromatico del *chiaroscuro*¹¹³. Il procedimento tecnico viene minuziosamente descritto da Cennino Cennini in *Il Libro dell'Arte*, nei capitoli CLXXVII, *Del lavorare camere o logge a verdeterra in secco*, e CLXXVIII, *Come si può inverniciare una tavola lavorata di verdeterra*¹¹⁴. Il ricettario di Cennini rappresenta una fonte imprescindibile per la conoscenza delle pratiche e delle tecniche di bottega trecentesche, in particolare quella fiorentina di Agnolo Gaddi, figlio di Taddeo, allievo di Giotto¹¹⁵.

Si tratta dunque della descrizione del *chiaroscuro*, di cui viene indicato il *medium* adatto per ottenerne la realizzazione: il *verdeterra*, o secondo la moderna denominazione terra verde¹¹⁶ o terra di Verona, un minerale a base di silicato ferroso. Secondo i precetti impartiti da Cennini il *verdeterra* permette di realizzare pitture murali a secco, a fresco, pitture su tavola; esso è adatto alla decorazione di logge, dunque di ambienti esterni, ed è possibile aggiungere “alcuno coloruzzo svariato dal verde”, cioè dettagli di altri colori come “ocria, cinabrese e d'orpimento”, rispettivamente ocra, rosso e un tipo di giallo. Ancora nel capitolo LI, Cennini ne esalta la proprietà di essere *grassissimo colore*, dunque ottimo per la lavorazione dei visi, delle vesti e dei *casamenti*. La qualità materica della terra verde (la sua natura di terra grassa) costituiva un eccezionale vantaggio, che permetteva al pittore una maggiore versatilità di stesura, anche in combinazione con altri pigmenti.

¹¹³ Lionello Venturi sottolineò per primo che Cennini concepiva il disegno come modellato chiaroscurale: anche se non utilizzò la nuova parola *chiaroscuro*, egli appartiene a quegli scrittori che, prima di Leonardo, autore del termine, ne posseggono già il moderno concetto pur continuandosi ad esprimere con i termini chiaro e scuro, cfr. Brunello, 1982, p. XVII, nota 15.

¹¹⁴ Cennini, 1982, pp. 194-96.

¹¹⁵ p. 4.

¹¹⁶ Almut Schäffner ha pubblicato (2009) una monografia dalla massima rilevanza scientifica sulla pittura murale in terra verde, diffusasi nel primo Rinascimento in ambito italiano. Essa costituisce l'opera principale sull'argomento e un modello esemplare, a nostro avviso, per l'impostazione metodologica della problematica, oltre a rappresentare un contributo prezioso e aggiornato sulla storiografia dedicata a tale tematica a partire dagli anni '50.

¹¹⁷ Le informazioni sono tratte dai documenti pubblicati da Schäffner 2009, pp. 385 e sgg. Il soggetto degli affreschi era costituito da *Virtù e Allegorie profane*, oggi ne rimangono solo frammenti.

Alcune delle informazioni tramandate da Cennini trovano conferma in documenti trecenteschi, rintracciati presso l'Archivio di Stato di Prato¹¹⁷, parte di un interessante scambio di lettere tra Domenico da Cambio e il ricco mercante Francesco di Marco Datini, il quale desiderava far realizzare un ciclo di affreschi in terra verde in una loggia di Palazzo Datini di sua proprietà.

Ripercorriamo nei dettagli una parte dello scambio. Il primo scrive al mercante il 25 giugno 1390, riferendogli di essersi informato e che, se Datini vuole, può far realizzare gli affreschi “di verde terra che sarebbe bello e di piccolo chosto (...) Se voleste fare di colore bigio chosteravi assai meno che di verdeterra/Siatene avvisato”.

Il giorno seguente Domenico da Cambio scrive al Datini di aver raccolto maggiori informazioni circa “la dipintura della loggia” non solo da un pittore di fiducia ma anche da altri pittori “e tutti mi dicono a uno modo: il verdeterra e di più costo che ‘l bigio (...) ma sara piu ricco lavoriochel bigio (...) e sella spesa no vi increscie ella sara piu bella di verde terra”.

Tale documento rivela dettagli ed informazioni rilevanti circa la diffusione delle decorazioni in terra verde negli stessi anni in cui Cennini si dedicava alla compilazione del suo ricettario. La presenza di capitoli specifici, dedicati alla realizzazione di tale pratica pittorica, indica quanto la sua diffusione fosse ormai consolidata, non solo, vi era una domanda, una committenza laica pronta a sceglierla, nonostante l'alto costo, dal momento che secondo i pittori essa risultava di “più ricco lavoriochel bigio”.

Le due testimonianze di fine Trecento, quella di Cennini e quella del documento privato, permettono di ritenere che la pittura murale in chiaroscuro monocromo, a base di terre, costituisse allora un genere diffuso e codificato, nonché apprezzato, anche da esponenti della classe mercantile come il Datini che, dopo aver realizzato parte della sua fortuna tornato da Avignone, era ansioso di esibire la sua ascesa sociale attraverso la decorazione del suo palazzo¹¹⁸. Le pitture erano situate nella loggia esterna,

¹¹⁸Luzzati 1978.

quindi si offrivano alla vista della collettività.

Rispetto alla terminologia, constatiamo che il nome del *medium*, e cioè il *verdeterra*, o il *bigio*, veniva impiegato per indicare la tipologia di pittura che si intendeva realizzare, come se il *medium* indicasse, per così dire, l'aspetto complessivo dell'opera, dunque il genere. Medesime informazioni si ricavano dai documenti relativi a opere realizzate al di là delle Alpi, nei quali si prescrive puntualmente la realizzazione di opere "in bianco e nero", non si rintraccia mai il termine "monocromi".

Un caso straordinario, a nostro avviso, è costituito da un'altra testimonianza trecentesca, di qualche decennio precedente (1366), rintracciata in ambito Dogale, a Venezia. In particolare, si tratta della *Delibera del Consiglio dei Dieci*¹¹⁹ (fig. 8), redatta per ordinare la rimozione del ritratto del Doge Marin Falier: la più antica attestazione della realizzazione di un affresco costituito unicamente da un campo di colore azzurro (*locus vacus in colore açuro*), sul quale campeggiava una scritta bianca "*hic fuit locus ser Marini Faletro decapitati pro crimine proditiõnis*".

Secondo un'evidente operazione di *damnatio memoriae*¹²⁰, si ordinava dunque di procedere alla rimozione del ritratto del Doge, macchiatosi di alto tradimento (1355), poiché considerato non più degno di esibire la sua effigie in Palazzo Ducale. Attraverso un'operazione dall'alto contenuto concettuale (*la damnatio memoriae*), la figurazione viene dunque sostituita dall'uso del colore (puro), il quale rende manifesto il suo contenuto morale attraverso una forma simbolica. In altre parole, la Serenissima negli anni '60 del Trecento risulta aver sviluppato un uso raffinato e altamente sofisticato delle immagini e dei colori, tale da avvalersene secondo una prospettiva propagandistica, essendo in grado di selezionare, caso per caso, le modalità espressive opportune a tradurre visivamente, nel Palazzo del potere, persino situazioni di crisi complesse, qual era stata la tragica esperienza politica del Falier.

La sostituzione della figurazione (il ritratto) con la presentazione di un

¹¹⁹ ASVe, *Consiglio dei Dieci, Misti*, reg. 6, c. 48r.

¹²⁰ Cfr. Ortalli 2015, pp.152-153 rileva come la Serenissima operi secondo un'altra prospettiva rispetto alle consuetudini tipiche della pittura infamante; cfr. Dibello 2018.

campo di colore – qualcosa di evidentemente concettuale – rende evidente uno scarto *drammatico*, tra chi è considerato degno dal potere di esibire la sua nobile effigie, all'interno di un ciclo consacrato alla memoria di chi quello stesso potere lo incarnò e fu giudicato degno di incarnarlo¹²¹, e chi si è macchiato di alto tradimento e pertanto da quella medesima memoria viene escluso, espunto e respinto con determinazione.

Attraverso gli strumenti offerti dagli approfonditi studi e ricerche sul colore condotti da Michel Pastoureau, riflettendo sull'interpretazione del colore come fenomeno sociale, è possibile inquadrare il caso veneziano all'interno di dinamiche europee: il colore azzurro, a quel tempo, costituiva il *medium* privilegiato per impartire messaggi morali, poiché espressione dei maggiori poteri dell'epoca.¹²²

Dalle ricerche sin qui condotte, non emergono, in epoca medioevale, termini univoci per indicare il fenomeno di riduzione cromatica: risultano documentate infatti disposizioni puntuali e precetti ai quali attenersi durante la realizzazione dei manufatti, con esplicito riferimento al *medium* da impiegare.

1.3 Le *Vite* di Vasari e le testimonianze cinquecentesche.

Secondo parere unanime degli studiosi, la teoria dei colori presente nella nota opera di Leon Battista Alberti, *De Pictura* (1435) rimane sostanzialmente legata a nozioni aristoteliche. Se da una parte i ricercatori hanno rintracciato delle evidenti relazioni con la teoria propria della retorica classica¹²³, dall'altra approfonditi studi hanno dimostrato come il discorso sul colore sviluppato dal teorico segua fondamenti derivanti dall'ottica medioevale, la quale aveva rielaborato a sua volta, la teoria aristotelica dei colori.¹²⁴ L'idea di una progressione di colore dal bianco al nero, tipicamente

¹²¹ Cfr. Marin 1981.

¹²² Cfr. Pastoureau 2002, pp. 21-22, 96; 2007, pp. 30, 88-90.

¹²³ Cfr. Spencer 1957.

¹²⁴ Cfr. Edgerton 1969.

aristotelica, rimane dunque centrale nelle riflessioni del teorico, tuttavia il bianco e il nero non rappresentano per lui dei colori, ma degli additivi in grado di causare il cambiamento del valore (*value*) di un colore e non la sua tonalità (*hue*)¹²⁵. Risulta evidente, pertanto, che una simile costruzione si articoli a partire dalle categorie pertinenti del chiaro e dello scuro, nel lessico albertiano *lume e ombra*.

Un rilevante passo successivo lungo il nostro percorso, viene compiuto da Giorgio Vasari (1568), nella sua fondamentale opera dedicata alle biografie degli artisti¹²⁶. Si tratta infatti di un nuovo approccio e di una nuova riflessione, seppur appena approfonditi, intorno ai *monocromati* degli antichi. Lo scrittore dedica, nell'*Introduzione alle tre Arti del Disegno*, in particolare in *Della Pittura*, il capitolo XXV alla pratica "Del dipignere nelle mura di chiaro e scuro di varie terrette; e come si contrafanno le cose di bronzo; e delle storie di terretta per archi o per feste, a colla, che è chiamato guazzo et a tempera"¹²⁷. La nostra attenzione si concentra sulla definizione di chiaroscuro posta all'inizio della trattazione del capitolo:

Vogliono i pittori che il chiaroscuro sia una *forma di pittura* che tragga più al disegno che al colorito, perché ciò è stato cavato dalle statue di marmo contrafacendole, e dalle figure di bronzo et altre varie pietre; e questo hanno usato di fare nelle facciate de' palazzi e case in istorie, mostrando che quelle siano contrafatte, e paino di marmo o di pietra con quelle storie intagliate; o veramente contrafacendo quelle sorti di spezie di marmo e porfido, e di pietra verde, e granito rosso e bigio, o bronzo, o altre pietre.¹²⁸

Secondo Vasari si tratta dunque di una *forma* di pittura in cui la componente grafica prevale su quella pittorica, in ragione della dialettica che questa forma d'arte istituisce con la scultura: l'imitazione dei materiali propri della pratica scultorea costituisce per Vasari un riferimento ineludibile.

¹²⁵ *Ib.*

¹²⁶ La scelta di concentrarsi sulla seconda edizione (Giuntina, 1568), deriva dalla constatazione che le occorrenze *chiaroscuro* o *chiaro e scuro* risultano molto più numerose che nella precedente (Torrentiniana, 1550).

¹²⁷ Vasari 1568, p. 86.

¹²⁸ Corsivo nostro.

L'utilizzo del verbo *contrafare* per descriverne l'effetto mimetico indica l'intento di mettere in evidenza quanto questo tipo di pittura *finca* un aspetto propriamente scultoreo. Tra i vari materiali da sottoporre a imitazione, il bronzo rappresenta quello privilegiato, secondo una scelta dettata certamente dall'autorevolezza, dalla nobiltà del materiale utilizzato dagli *antichi*.

Come in Cennini, si riscontra una certa versatilità pratica, nel senso di intermedialità: tali pitture possono essere infatti realizzate mediante la tecnica dell'affresco, oppure su tela, preparata con *terretta* e *colla*, nel caso di apparati effimeri per feste, trionfi, commedie. Nelle *Vite*¹²⁹ di Vasari la modalità pittorica, oggetto dell'approfondimento, è dunque indicata attraverso il termine *chiaroscuro* o *chiaro e scuro*, il quale può a sua volta indicare opere realizzate in *verdeterra*, schizzi, disegni e cartoni, marmi commessi, stampe¹³⁰.

Pertanto il *chiaroscuro* definito, come abbiamo notato, *forma di pittura* sembrerebbe piuttosto indicare una modalità pittorica, mentre le opere in *verdeterra*, i disegni, i marmi, le stampe sono il risultato, il prodotto di diverse tecniche che utilizzano *medium* specifici, ma che hanno in comune l'uso del trattamento chiaroscurale per rendere l'effetto di plasticità, e l'aspetto finale caratterizzato da ridotta cromia. Quest'ultima caratteristica, esclusiva, permette allo storico aretino di inserire all'interno della medesima classe di manufatti dipinti, marmi e ogni sorta di testimonianza grafica. Si tratta certamente di un'operazione di assimilazione rilevante per la storia della riduzione cromatica e per la storia dell'arte. Riteniamo che una simile

¹²⁹ Dalle ricerche sin qui condotte nelle *Vite* risultano autori di opere in *chiaroscuro* o ad imitazione dei metalli i seguenti artisti: Duccio, Ambrogio Lorenzetti, Marco da Montepulciano, Dello (Daniele Delli), Paolo Uccello, Masaccio, Gentile da Fabriano, Fra' Filippo Lippi, Andrea Mantegna, Fra' Bartolomeo, Baldassarre Peruzzi, Giulio Romano, Amico Aspertini, Polidoro da Caravaggio, Maturino da Firenze, Parmigianino, Ieronimo Mazzuoli, Iacopo Pontormo, Andrea del Sarto, Perin del Vaga, Giovan Antonio Sogliani, Girolamo da Treviso, Domenico Beccafumi, Michelangelo, il Tribolo (Niccolò Pericoli). Clamorosa risulta l'assenza di un riferimento alle pitture di Giotto a Padova, nella cappella degli Scrovegni. Ciò dimostra, qualora ve ne fosse ancora bisogno, la parzialità della fonte vasariana e l'estrema diffusione della pittura in chiaroscuro monocromo all'interno della tradizione pittorica italiana.

¹³⁰ Vasari 1568, pp. 76, 916, 919.

assimilazione (pittura, niello, marmi commessi, disegni, stampe) derivi dal nuovo rapporto che in quegli anni s'instaura nei confronti del disegno, così fondamentale nella concezione vasariana delle arti. Il ruolo strumentale e il carattere di provvisorietà del disegno muta sensibilmente durante il Rinascimento, tanto da acquistare lo stesso valore di compiutezza espressiva della pittura.¹³¹

Per ciò che concerne il giudizio di Vasari, in merito alle opere realizzate dagli antichi, ne troviamo traccia nel *Proemio alla Seconda parte delle Vite*, in cui non sembra emergere una valutazione positiva. Riflettendo sugli sviluppi della scultura e della pittura, le cui evoluzioni presentano “medesimo progresso”, egli nota come “nell’opere di quelli che con un solo colore dipinsero, e però furono chiamati monocromati, non esser stata una gran perfezione”.¹³² Al contrario, le opere realizzate in *chiaroscuro* dai maestri moderni godono del suo apprezzamento, pertanto Vasari stabilisce una distinzione precisa tra opere dal carattere “primitivo”, di cui non ha alcuna conoscenza diretta e quelle moderne, sebbene frutto di tecniche diverse.

Ciò che preme qui sottolineare è che lo storico aretino non rintraccia un rapporto di derivazione diretta, di una dipendenza tra le due classi di opere, egli postula piuttosto un’analogia, non altrimenti indagata o approfondita, derivante dall’effetto cromatico globale che caratterizza l’aspetto finale dei manufatti: l’assenza di policromia, o in altri termini il chiaroscuro monocromo.

Ritornando all’operazione vasariana di assimilazione tra manufatti moderni, all’insegna dell’effetto cromatico derivante appunto dal chiaroscuro monocromo, sarà interessante verificare la possibile esistenza di altri punti di vista volgendo il nostro sguardo verso culture europee coeve, le quali manifestarono molto precocemente, fin dal Medioevo, una particolare sensibilità nei confronti di ricerche pittoriche fondate su un’estetica improntata al chiaroscuro monocromo.

Il primo caso è rappresentato dalla testimonianza offerta dall’elogio

¹³¹ Cfr. Negri Arnoldi 2001, pp. 95-96.

¹³² p. 268.

(*epithaphium*) redatto da Erasmo da Rotterdam per celebrare la memoria di Albrecht Dürer, un brano conclusivo, inserito all'interno dell'opera *Dialogus de recta latini graecique sermonis pronuntiacione* (1528). In particolare, desta il nostro interesse il seguente assunto

*At Apelles coloribus, licet paucioribus minusque ambitiosis, tamen coloribus adiuvabatur. Durerus quanquam et alias admirandus, in monochromatis, hoc est nigris lineis, quid non exprimit? umbras, lumen, splendorem, eminentias, depressiones.*¹³³

Studi approfonditi hanno rintracciato un impiego consapevole, da parte di Erasmo, dei medesimi termini presenti nell'opera di Plinio il Vecchio, ma ciò che più conta è che molte delle nozioni classiche sono state reinterpretate e rielaborate da parte dell'umanista secondo una prospettiva profondamente originale¹³⁴.

La parola *monochromata*, infatti, è impiegata da Plinio per indicare dipinti eseguiti mediante un unico colore, come abbiamo notato, mentre presso Erasmo acquisisce un nuovo significato, poiché il termine viene trasferito nell'ambito delle arti grafiche (xilografie, incisioni, acqueforti), ove la rappresentazione si fonda sulle linee nere (*nigris lineis*), in dialettica con il

¹³³ Erasmo da Rotterdam 1528, citato in Panofsky 1951.

¹³⁴ Cfr. Wölfflin 1905, p. 316; Panofsky 1951, in chiusura del contributo l'autore propone una personale traduzione in inglese del brano, alla luce di una approfondita analisi condotta sull'unico testo erasmiano dedicato a una singola personalità artistica: «In conclusion I shall attempt to translate the body of Erasmus' eulogy in its entirety: "I hold that Apelles, were he alive to-day, would as an honest and candid man concede the glory of this palm to our Albert."- "How can this be believed?"-"I admit that Apelles was the prince of this art, upon whom no reproach could be cast by other painters except that he did not know when to take his hand off the panel - a splendid kind of blame. *But Apelles was assisted by colours even though they were fewer and less ambitious [than to-day]- still by colours. Dürer, however, though admirable also in other respects, what does he not express in monochromes, that is, by black lines? Shade, light, radiance, eminentias, depressions*; of one thing, [he expresses] more than the beholder's eye. He accurately observes proportions even depicts what cannot be depicted: fire, lightning, or even, as the saying is, the and emotions; in fine, the whole mind appearance of the body, and almost the before our eyes by most felicitous lines, that, were you to spread on colours, you more wonderful to accomplish without Apelles accomplished», (corsivo nostro); per un approfondimento sul rapporto di Erasmo da Rotterdam con le arti visive cfr. Panofsky 1969; per un'ulteriore analisi, in parte divergente da quella di Panofsky cfr. Bert 2011.

fondo. Secondo Panofsky, si tratta di un contributo della massima rilevanza, perché nessuno prima del 1400 avrebbe potuto solo pensare a quelle tecniche, dal momento che esse ancora non esistevano.

Erasmus, lo ricordiamo, nel 1516 aveva pubblicato un'edizione della *Naturalis Historia*, mentre nel 1525 un'introduzione alla nuova edizione, dunque l'impiego di una terminologia di ascendenza pliniana si configura quale scelta consapevole da parte dell'umanista: un richiamo fortemente ideologico, funzionale a legittimare la consacrazione della memoria dell'artista moderno Dürer, in grado di "competere" addirittura con l'antico maestro Apelle¹³⁵.

Nella citazione Erasmo si spinge ancora oltre, se Apelle era stato supportato dai colori, sebbene pochi e meno ambiziosi di quelli moderni, Dürer, domanda l'umanista, cosa non espresse attraverso *monochromata*, cioè mediante linee nere? ombra, luce, brillantezza, rilievo, depressione (*umbras, lumen, splendorem, eminentias, depressiones*). In altre parole, l'umanista trasferisce ai *monochromata* le nozioni che Plinio, nell'ambito della descrizione di un processo evolutivo dell'arte pittorica, aveva associato ai colori, pertanto l'artista moderno fu in grado di esprimere tutte le proprietà e le caratteristiche del mondo visibile senza avvalersi di policromia, ma mediante un'estrema riduzione cromatica fondata solo su "linee nere", vale a dire un unico colore. Il risultato di questa sofisticata operazione critica è che Dürer risulta in tal modo ancora più degno di lode e di ammirazione

¹³⁵ Si ritiene possibile che le fonti greche di Plinio distinguessero varie fasi nella carriera del pittore, durante le quali egli aveva dapprima usato colori vivaci sotto una vernice che ne attenuava i toni e in seguito una ristretta gamma di colori austeri, secondo una progressione riscontrabile anche nella pittura di Dürer, Tiziano, Rembrandt. Dürer era stato definito *altero Apelle* dall'umanista Conrad Celtis già nel 1500; per Erasmo divenne il *nostrum Apellem*. (Gage 1993, pp. 30 e sgg.). Per un approfondimento sulla rilevanza del fenomeno di comparazione e similitudine tra Apelle e gli artisti moderni cfr. Gage 1981, 1993 pp. 29-38; Gage nota che Dürer e Tiziano furono gli artisti paragonati ad Apelle per antonomasia: le testimonianze a loro riferite superano di gran lunga quelle dedicate ad altre personalità artistiche. Secondo l'autore, la ragione risiede nella circostanza che entrambi furono strettamente legati alla frequentazione di umanisti, dunque l'erudizione costituisce un elemento imprescindibile per comprendere il legame tra tali artisti e il riferimento all'antico maestro, mediato dalla lettura di Plinio.

dell'antico maestro.

Tale testimonianza costituisce dunque una traccia evidente della prima "incurSIONE" delle tecniche incisorie nell'ambito della problematica costituita dai *monochromata* di pliniana memoria, e riteniamo inoltre che essa, allo stesso tempo, si manifesti come sintomo di una forma di emancipazione dalla tradizione: il patrimonio culturale pliniano permane, ma viene piegato e riformulato secondo altre esigenze. Un atteggiamento certamente ascrivibile in parte alla profonda originalità del pensiero di Erasmo, ma che trova ulteriori ragioni d'essere nella progressiva emancipazione che gli artisti andavano assumendo nella società europea, e non di meno dal ruolo sempre più rilevante acquisito dal disegno nell'ambito del processo artistico. La conquista dell'autonomia del disegno, l'affrancamento del suo nuovo statuto di *opera compiuta* è infatti un fenomeno tipicamente cinquecentesco¹³⁶.

Ancora in ambito nordico, Mathilde Bert ha rintracciato una testimonianza estremamente rilevante per la nostra ricerca. Si tratta della biografia dell'artista di corte Lambert Lombard (Liegi 1505-Liegi 1566), redatta in latino da Dominique Lampson (1532-1599), pubblicata a Bruges nel 1565¹³⁷. L'autore, segretario del principe vescovo Robert de Berghes (1554-1565), è particolarmente attratto dalla pittura, dedica componimenti poetici alle opere d'arte, le colleziona e intrattiene frequentazioni con gli artisti. Noto in Italia

¹³⁶ Per una panoramica introduttiva cfr. Negri Arnoldi 2001, pp. 95- 104; l'autore ricorda Leonardo come il primo artista che decise di esporre all'ammirazione del pubblico un disegno preparatorio per la *Sant'Anna*, un'opera dunque ritenuta compiuta in sé, proprio come fece Michelangelo, con il cartone per la *Battaglia di Anghiari*. Un contributo determinante, all'affermazione del concetto di disegno come forma autonoma d'arte, venne fornito dall'introduzione dell'incisione calcografica (metà del XV secolo). Tale contributo si manifestò sia in maniera indiretta, per differenziazione tra prodotto originale e unico (disegno) e riproduzione meccanica ripetibile in gran numero di esemplari (incisione), sia diretta, con la riunificazione in un'unica tecnica dei due distinti procedimenti esecutivi del disegno, quello per incisione e quello per apposizione di colore. Pertanto, Negri Arnoldi afferma che: «dall'associazione tra ricchezza della tecnica grafica rinascimentale e purezza formale della pratica incisoria su metallo nasce appunto l'incisione calcografica, che è tutto sommato anche il primo esempio nella storia dell'arte di applicazione libera e autosufficiente del disegno» (p. 99); per contributi mirati cfr. Grassi 1955; Longhi 1956; Maltese 1973, pp. 237-255.

¹³⁷ Bert 2011, per le edizioni successive cfr. id. nota 6.

come Domenico Lampsonio, altri non è che il corrispondente estero di Vasari, dal quale aveva ottenuto informazioni sulle vite di alcuni artisti Nordici, che lo storico aretino aveva integrato nella seconda edizione delle *Vite*.¹³⁸

La *Vita* di Lombard costituisce dunque la prima biografia dedicata a un artista nordico, Vasari ne era a conoscenza, ne ricevette infatti una copia, tuttavia essa non s'inscrive nella tradizione biografica italiana ma in quella nordica dell'elogio colto, di cui il precedente erasmiano dedicato a Dürer potrebbe certamente costituire un determinante modello.¹³⁹ Bert ha rintracciato le occorrenze pliniane presenti nel testo e ha dimostrato come il valore delle stesse risieda, in maniera evidente, nell'autorevolezza rappresentata dall'enciclopedista: esse sono funzionali alla valorizzazione della produzione grafica di Lombard, il quale aveva realizzato ben pochi dipinti.¹⁴⁰ Si tratta dunque di uno sforzo critico teso a nobilitare l'arte del disegno, conferendogli la medesima dignità attribuita alla pittura, una nobilitazione che passa dunque attraverso l'erudizione dell'artista, la sua conoscenza delle antiche lettere e di conseguenza delle antiche tecniche.

Per ciò che concerne il testo in dettaglio, Lampson dichiara che Lombard manifesti una predilizione per la realizzazione di *monochromatis* che realizzava attraverso gessetti, di colore rosso o nero, o con altri pigmenti, bianco e nero, sebbene la maggior parte della sua produzione fosse costituita da opere a penna.¹⁴¹ Un ulteriore elemento desta il nostro interesse: il brano in cui l'autore esplicita la viva ammirazione di Lombard per le opere

¹³⁸ *Ib.*, Lampson era inoltre in contatto epistolare con Tiziano e Giulio Clovio.

¹³⁹ Secondo un'ipotesi prospettata da Bert (2011), da noi profondamente condivisa.

¹⁴⁰ *Ib.*, allo stato attuale delle ricerche risulta attribuito con certezza al Lombard un unico ciclo di dipinti su tela; per un approfondimento della biografia dell'artista cfr. Nativel 2001.

¹⁴¹ Lampson 1565, pp. 32-33: «*Has ergo causas mihi de eius operum varietate conquerenti tametsi eo facilius probabat, quod ex indefessa in litteris diligentia eum illiberalis otij atque inertiae osorem semper fuisse acerrimum coniectura minime dubia deprehendi posset ; praehis tamen omnibus illa mihi potissimum satisfecit, quod eum animaduerti monochromatis & delineatione magis semper delectatum fuisse, quam coloribus postea addendis, inductione animi praestantissimorum quorumcunque artificum communi, qui fere inuentionis ac lineamentorum excellentiam, atque reprehensam vndequaue bonitatem studiosius, quam colorum lenocinia, persequuntur. Huiusmodi enim monochroma tum alias graphide cretacea vel rubri vel nigri coloris, alias pigmentis albo nigroque*».

(*monochromatis*) realizzate da Andrea Mantegna, la cui tecnica esecutiva rivelava quanto il maestro avesse assunto la “grammatica” delle opere degli antichi a fondamento della sua arte¹⁴². Qui risiede, a nostro avviso, la differenza fondamentale con Vasari, secondo il quale le opere in chiaroscuro monocromo dei moderni artefici, mirabili e degne di apprezzamento, non derivano dalle opere dell’antichità, poiché queste ultime, a suo parere, non eccellevano da un punto di vista tecnico.¹⁴³

La *Vita* dell’artista nordico istituisce inoltre un interessante legame culturale con un ben preciso *milieu* sociale da considerarsi della massima rilevanza nell’ambito della circolazione di idee e di nozioni che esprimevano il gusto, l’inclinazione verso una determinata espressione artistica: la riduzione cromatica, sia essa pittorica o grafica. La biografia del pittore è infatti dedicata al rinomato geografo di Anversa Abraham Ortelius (1527-1598).¹⁴⁴ Intorno a quest’ultimo, una rete di relazioni colte e raffinate, dirette o epistolari, composta da esponenti di diversa estrazione sociale (borghesi, artisti, artigiani, umanisti), nonché appartenenti a diverse confessioni religiose (cattolico, protestante), era in grado di dar vita a un proficuo scambio di saperi, idee, manufatti. Attraverso l’osservazione di alcuni episodi che vedono come protagonisti i membri di una tale forma di aggregazione laica, che riconosceva nell’erudizione, nelle discipline umanistiche e nell’amicizia un *trait- d’union*, è possibile rintracciare un filo rosso che da Anversa si diramava e propagava verso i maggiori centri europei. I protagonisti della cerchia di Ortelius contribuivano a questa “costruzione del sapere”, ciascuno

¹⁴² *Ib.*, pp. 14-15: «*inter hæc autem ex vnus Mantenij rigidis illis quantumuis ac duris, & macris monochromatis, quam ceterorum operibus, propterea quod ex illa ipsa antiquorum & Mantenij operum macie exactius perspiceret atque addisceret grammaticen illam suam, artisque ipsius veluti fundamentum*».

¹⁴³ Rimane da capire se Lampson si riferisse nel suo brano a opere del Mantegna tradotte in stampa e conosciute da Lombard, oppure se quest’ultimo avesse avuto la possibilità di osservare i noti chiaroscuri del pittore italiano. L’interesse di Lampson per opere in chiaroscuro monocromo emerge in un altro brano del testo, in cui viene ricordato un dipinto realizzato da un pittore originario di Liegi, che era stato oggetto di grande ammirazione; per un approfondimento cfr. Bert 2011.

¹⁴⁴ La bibliografia sul noto geografo è molto ampia, limitatamente alle problematiche oggetto del nostro interesse cfr. Meganck 2017, pp. 157-214.

secondo le proprie possibilità: artistiche, artigianali, letterarie, commerciali.¹⁴⁵

Nel 1564, un anno prima della *Vita* dedicata a Lombard, il pittore Pieter Bruegel il Vecchio, amico di Ortelius e appartenente alla sua cerchia, realizza un dipinto caratterizzato da un'estrema riduzione cromatica, *La Morte della Vergine* (fig. 9), una delle opere più rilevanti della collezione del geografo. Non si sono conservati documenti che attestino quando essa sia stata acquistata, se sia stata commissionata o ricevuta come dono, dal momento che Pieter Bruegel era in stretto rapporto con il geografo. Di certo, lo si apprende da una lettera, esso era presente nella casa di Ortelius almeno dal 1568, e fu oggetto di un apprezzamento tale da indurre il proprietario, nel 1574, a commissionarne una traduzione a stampa realizzata da Philips Galle (fig. 10), per poterne donare una copia ai suoi amici.¹⁴⁶ Lungo questa prospettiva, notiamo che Pieter Bruegel realizzò invece per sé stesso, nel 1565, *Cristo e l'adultera*, secondo la medesima tavolozza ridotta¹⁴⁷. Si trattò evidentemente di un'opera a cui l'artista dovette particolarmente sentirsi legato, dal momento che rimase di proprietà della famiglia, e fu solo in seguito regalata dal figlio Jan a Federico Borromeo¹⁴⁸.

I due dipinti di Bruegel costituiscono la traccia di un gusto, di una particolare sensibilità estetica (cromatica), improntata al chiaroscuro monocromo, che in quelle terre aveva già conosciuto esempi mirabili e raggiunto vette inesplorate con le sperimentazioni pittoriche di Jan van Eyck. Il sospetto è che a questa altezza cronologica, nel corso del Cinquecento, quella tradizione pittorica, che aveva lasciato un segno anche fortemente

¹⁴⁵ Tra le tracce materiali di questo fermento inventivo ricordiamo gli *Alba Amicorum*, per un approfondimento cfr. Spadafora 2009.

¹⁴⁶ Meganck 2017, p. 163; nel cartiglio in basso a destra leggiamo infatti: «*Abrah. Ortelius sibi et amicis fieri curabat*». Il dipinto della collezione di Ortelius, invece, fu successivamente acquistato da Rubens; per la predilezione di Rubens per il collezionismo di disegni e delle testimonianze del suo gusto per opere caratterizzate da riduzione cromatica cfr. Jaffé 1964; 1965; McGrath 1978.

¹⁴⁷ Zeri 1998, p. 45 ravvisa, per lo studio delle figure monumentali, una tecnica che esibisce una dialettica con gli esempi di arte italiana, forse i cartoni preparatori di Raffaello, presenti ad Anversa o conosciuti attraverso stampe di Cock.

¹⁴⁸ Per i rapporti tra Jan e Borromeo cfr. Cutler 2003.

identitario, venga rinvigorita dalle moderne pratiche incisorie, o per meglio dire, che l'estetica derivante dalla stampa potesse agevolmente attecchire in un simile contesto storico-sociale-artistico, unito alla frequentazione del testo pliniano.

In altri termini, nell'ambiente osservato è possibile rintracciare le forme di un collezionismo erudito che si sviluppa a partire dall'iniziativa di borghesi o umanisti e che si concretizza nell'acquisto di stampe o di dipinti caratterizzati da riduzione cromatica. Un documento visivo, un dipinto di Frans Franken II, riteniamo avvalorare la nostra riflessione. Esso raffigura Ortelius e il filosofo Justus Lipsius all'interno della *Wunderkammer* di un collezionista (fig. 11).

Questi è collocato nell'estrema parte sinistra del dipinto (fig. 11a), in piedi, alle spalle delle due rilevanti personalità, sedute, raccolte in un muto dialogo fatto di gesti e sguardi intensi. Il collezionista, in disparte, rivolge il suo sguardo verso l'osservatore, mentre al di sopra del suo capo, notiamo, appeso alla parete, parte di un dipinto in chiaroscuro, di cui riusciamo a scorgere una figura femminile, dal panneggio svolazzante e dalle braccia protese. L'unico accenno di antichità (una menade?) tra i dipinti policromi che le pareti esibiscono, proviene da questo brano di dipinto, lasciando ritenere che tale costruzione non sia affatto casuale.

L'opera, datata 1618, si riferisce ovviamente a una data precedente, quando Ortelius e Lipsius erano ancora in vita.¹⁴⁹ Ciò che preme qui sottolineare è che in quel preciso contesto culturale, opere in chiaroscuro erano già oggetto di un collezionismo borghese erudito, verosimilmente a partire dalla prima metà del secolo, mentre in una prospettiva più ampia possiamo ritenere che nella cerchia di Ortelius, e più in generale negli esempi nordici indagati, vi fosse una chiara relazione tra gli studi pliniani e la promozione di particolari forme espressive, ovvero una straordinaria e dinamica attenzione nei confronti di dipinti realizzati mediante una tavolozza ridotta, riconducibili alla frequentazione di un determinato tipo di cultura

¹⁴⁹ L'artista Frans Franken (Anversa 1581- Anversa 1642) realizzò numerosi altri dipinti dal medesimo soggetto, tuttavia non siamo stati in grado di rintracciare, all'interno dei gabinetti di pitture dei collezionisti raffigurati, altri dipinti in chiaroscuro.

umanistica.

In aggiunta, rintracciamo un altro caso, rappresentato dal frontespizio della *Prosopographia* di Philips Galle (1537-1612) pubblicata ad Anversa intorno al 1585 circa. Si tratta di un'originale raccolta di incisioni raffiguranti personificazioni (vizi, virtù, astrazioni di qualità umane) ritenute inusuali rispetto all'iconografia del tempo. Non si può rintracciare un vero e proprio principio, religioso o profano, che organizzi e tenga unite le immagini contenute nell'opera. Secondo quanto affermato dall'autore, nella premessa al lettore, il suo intento era quello di offrire una non comune serie di personificazioni, un tesoro iconografico cui artisti e artigiani potessero attingere.¹⁵⁰ L'elemento che ha catturato la nostra attenzione è costituito dal testo contenuto nell'immagine del frontespizio dell'opera (fig. 9). La didascalia recita:

PROSOPOGRAPHIA, SIVE VIRTUTUM, ANIMI, CORPORIS,
BONORUM EXTERNORUM, VITIORUM, ET AFFECTUUM VARIORUM
DELINEATIO, IMAGINIBUS ACCURATE EXPRESSA AB PHILIPPO
GALLAEO, ET MONOCHROMATE AB EODEM EDITA:
Distichis à Cornelio Kiliano Dufflaeo illustrata.

Si tratta di un'esplicazione del titolo, con la menzione di chi ha realizzato le immagini, (Philips Galle), e pubblicato i *monochromate*. In tali termini, sembrerebbe che questi ultimi debbano intendersi come la traduzione a stampa delle immagini (disegni) realizzate da Galle. Oppure le immagini, concepite e disegnate in nero su bianco dall'incisore per la stampa, assumono nel loro aspetto compiuto una peculiare configurazione cromatica tale da essere assimilate ai *monochromata* degli antichi?

Riteniamo che questo caso rappresenti un uso del termine *monochromata* nella nuova prospettiva inaugurata da Erasmo nel 1528 e fatta propria anche da Lampson nel 1565, nel caso osservato. Esso viene utilizzato dunque sullo

¹⁵⁰ Sellink 1993, p. 133, cui si rimanda per un'analisi recente sulla produzione grafica di Galle. L'autore ipotizza che la serie sia stata pubblicata dopo il 1585, e che probabilmente un'occasione specifica, l'ingresso trionfale in Anversa nel 1594 di Ernesto d'Asburgo, arciduca d'Austria, possa aver costituito un'ottima circostanza per commissionare le stampe da utilizzare come modelli per la realizzazione di costumi e apparati scenici (p.134).

scorcio del Cinquecento ad Anversa, da parte di uno dei più raffinati e colti incisori e editori dell'epoca, nell'ambito di un particolare e personale progetto editoriale che avrebbe dovuto ispirare e istruire artisti e artigiani. L'assimilazione tra antichi *monochromata* e opere dei maestri moderni in ambito nordico può dirsi più che compiuta e acquisita anche grazie alla testimonianza offerta da questo documento, ma a differenza del contesto italiano è il disegno, la pratica grafica più in generale, ad emergere con maggiore forza.

Se con Erasmo, Lampson, Ortelius e Galle abbiamo potuto constatare quanto il recupero degli antichi *monochromata* passi attraverso lo studio di Plinio e l'estetica prodotta dalle coeve tecniche incisorie, comprendiamo come l'operazione vasariana, in ambito italiano, di comparazione tra manufatti realizzati mediante tecniche antiche (disegno, pittura, marmi commessi) e nuove (tecniche incisorie), sia meno isolata e partecipe di un percepire, di un sentire comune nell'Europa del Cinquecento, seppur declinato secondo diverse sensibilità. E verosimilmente l'assimilazione operata da Vasari risulta concepibile solo grazie al primato che lo storico attribuiva al disegno.

Del resto, una simile visione appare in linea con la "seconda fase" di trasformazione nella storia dei colori indicata da Pastoureau: essa coincide con la fine del Medioevo e l'inizio dell'epoca moderna, un periodo durante il quale (1450-1550), a causa della diffusione della stampa e dell'incisione, della Riforma protestante e della nuova morale sociale e religiosa che essa portava con sé, il nero e il bianco assumono una rilevanza sempre più consistente.¹⁵¹

Ritornando al contesto italiano, il riferimento ai *Monocromati* lo ritroviamo, seppur non ulteriormente indagato, nel *Trattato* (1584) del Lomazzo, nel *Proemio* dell'opera in cui "si tratta de l'eccellenza et de l'origine et progresso de la pittura", che "si cominciò prima à dipingere

¹⁵¹ Pastoureau 2007, p. 11; secondo lo studioso si tratta di una fase cruciale, perché la situazione descritta prepara il terreno agli esperimenti di Newton e alla valorizzazione dello spettro, nozione ignota alle società antiche e medioevali.

solamente con chiaro et oscuro (...) Cleofanto Corinthio poi introdusse l'uso dei colori, ma però d'un solo, come hanno voluto darci ad intendere gl'istorici chiamandolo Monocromato". Lo scrittore non aggiunge nulla alla discussione precedente, si limita a parafrasare parte di ciò che Plinio scrisse nel libro XXXV.

Per ciò che concerne la trattatistica cinquecentesca nel suo complesso, è stato osservato che nel corso del secolo si assiste a una vera proliferazione di opere o capitoli di opere dedicati al colore.¹⁵² Gli aspetti più rilevanti, ai fini della nostra ricerca, sono costituiti dall'introduzione di alcuni elementi di novità. Nell'ambito della trattatistica rinascimentale si rintracciano infatti nuovi valori che associano i colori all'effetto cromatico complessivo della superficie del dipinto, pertanto una nuova serie di concetti (lustro, brillantezza, trasparenza) conduce le teorie del colore a "«oggettivare» il colore stesso, togliendolo all'influenza del committente e relativizzandolo alla pittura in sé, e nello stesso tempo a «soggettivarlo», rivendicando il ruolo dell'artista e la sua presenza alla *propria* pittura".¹⁵³

Un altro aspetto originale è costituito dal cambiamento di destinatario: all'artista-artigiano dei trattati medioevali si sostituisce l'autore che impersona il destinatore in quelli rinascimentali. Nel Cinquecento prevale

¹⁵² Cfr. Calabrese 1985, p. 259. Un ottimo strumento per approfondire rimane "Il problema del colore nei trattati d'arte del Cinquecento" (Calabrese 1985, pp. 259-273) e bibliografia precedente; un nuovo approccio al colore, rintracciabile nel corso del XVI secolo, emerge dalle ricerche di Krieger 2006. Per il secolo XVI cfr. la preziosa e interessante ricerca, attualmente in attesa di discussione, della Dott.ssa Monica Latella "La pittura a chiaroscuro nel XVI secolo", (tesi di Dottorato di Ricerca XXX ciclo, Università La Sapienza, Roma), la cui posizione critica dell'autrice risulta esplicitata sin dal titolo. Ringrazio la collega per gli scambi e il tempo dedicatomi.

¹⁵³ Calabrese 1985, p. 259, l'autore osserva che se in Cennini il colore è una *proprietà invariante* dell'oggetto di pittura, in quanto è una proprietà fondamentale degli oggetti come essenze, mentre nelle teorie dell'arte rinascimentale il colore diventa *apparenza*. I materiali sono infatti considerati per come fanno apparire i colori, sono dunque effetti di pittura indotti nell'osservatore. Certamente nel corso del Cinquecento si assiste a un forte scarto con la tradizione dei ricettari medioevali, i quali, per la loro natura tecnica, risultano poco inclini alla speculazione, sebbene costituiscano una preziosa traccia materiale del rapporto istituito dalle società con i colori. Per un approfondimento sulla tradizione dei ricettari e trattati sui colori nel Medioevo e Rinascimento, in particolare in Veneto e in Toscana cfr. Bommarito 1985; mentre per le principali fonti inerenti tecniche medioevali e materiali cfr. Muñoz Viñas 1998.

dunque una tendenza volta a valorizzare l'aspetto soggettivo della comunicazione mediante colori. A partire dalla fine del XV secolo le definizioni dei colori vengono date in termini di *colorire*, secondo una dimensione che vede l'artista agire nei confronti del proprio testo¹⁵⁴, nell'ambito di un contesto storico, artistico e sociale in cui il ruolo dell'artista cominciava progressivamente ad emanciparsi.

Segue cronologicamente la testimonianza offerta da Giulio Mancini, nella nota opera *Considerazioni sulla pittura* (1617-21).¹⁵⁵ Sebbene essa sia più tarda rispetto alle precedenti, riteniamo di inserirla a chiusura del dibattito cinquecentesco, collocandosi essa nel primo ventennio del Seicento.

Succede il modo di dipingere a terretta verde, azzurra o rossa, che conviene con il chiaro oscuro nel modo d'operar a fresco et ad olio differente, che non adopra li chiari e lo scuro come quello, ma nella medesima terretta vi è più chiaro e men chiaro per esprimer l'ombre, la profondità e la lontananza (...) fu modo assai usato nel secolo passato. E di questo modo di dipingere credo che intendesse Plinio al li. XXXV al cap. 3, chiamandolo *monocromaton* cioè d'un colore solo, nel quale vi sia il disegno nel modo esplicato del chiaro oscuro.¹⁵⁶

Mancini cerca di descrivere in maniera più dettagliata la tecnica pittorica che, utilizzando terre, prevede un chiaroscuro monocromo, realizzato cioè all'interno della stessa scala cromatica di un colore, e sostiene che tale pratica fu molto diffusa nel Cinquecento. Secondo Mancini questo modo di dipingere è assimilabile a quello di cui tramanda memoria Plinio, o meglio ritiene che possa esser identificato con esso, ma in realtà del chiaroscuro monocromo, come abbiamo notato, ne tramanda l'esistenza Quintiliano.

Persiste dunque l'oscillazione da genere a tecnica, mentre da un punto di vista terminologico *chiaroscuro* e *monochromaton*, a partire dalla fine del terzo decennio del Cinquecento, cominciano a configurarsi come elementi di

¹⁵⁴ Cfr. Calabrese 1985, p. 264.

¹⁵⁵ Spati 2007.

¹⁵⁶ Mancini 1617-21, p. 18.

un processo di assimilazione, diversamente declinato, che diventerà oggetto di ulteriori approfondimenti durante il secolo successivo.

1.4 I “dubbi” di Carlo Dati e i “pareri” di Nicolas Poussin

Voulez-vous faire des progrès sûrs dans la connaissance si difficile de technique de l'art? Promenez vous dans une galerie avec un artiste.
(Denis Diderot, 1798)

Carlo Roberto Dati, accademico della Crusca, iscritto con lo pseudonimo di *lo Smarrito*, fu l'autore delle *Vite de' Pittori Antichi* (1667).¹⁵⁷ Il ruolo svolto dall'Accademico nell'elaborazione di un'indagine filologica volta a ricostruire termini, aspetti e problematiche relative alla “pittura degli antichi” fu senza dubbio rilevante.

Nelle *Postille alla vita di Zeusi*, l'autore puntualizza il motivo per il quale avesse tradotto le parole di Plinio *pinxit et monochromata ex albo*, riferite al pittore di Eraclea, con *chiariscuri*, introducendo un capitolo interamente dedicato a tale problematica, intitolato *De' Monocromati degli Antichi*.¹⁵⁸ Esso rappresenta probabilmente il tentativo più lucido e articolato di analisi della problematica concernente l'interpretazione pliniana degli antichi *monochromata*, se paragonato a quelli condotti sino a quel tempo.

¹⁵⁷ Carlo Roberto Dati (Firenze 1619 - 1676) ricevette un'educazione letteraria e scientifica, fu allievo di Vettori, Doni, Galilei, Torricelli, manifestando una precoce inclinazione verso gli studi eruditi e le lingue classiche. La vastità dei suoi interessi scientifici trovò riflesso anche nella frequentazione di numerose Accademie (degli Apatisti, degli Svogliati, Accademia Platonica, Accademia de' Percossi), sebbene i suoi maggiori sforzi letterari furono legati all'Accademia della Crusca, ove ricoprì diverse cariche fino a quella di segretario nel 1647. Professore di latino e greco presso lo Studio fiorentino, la sua fama di letterato gli aveva procurato grande riconoscimento e stima anche in panorama internazionale: a partire dal 1666 ricevette infatti una pensione annua da parte del re Luigi XIV, al quale dedicò le *Vite de pittori antichi* (1667), cfr. Vigilante 1987, cui si rimanda per ulteriori dettagli biografici.

¹⁵⁸ Dati 1667, pp. 32 e sgg.

Fu appresso gli antichi una sorte di Pittura che si chiamò Monocromato. Quel ch'ella fosse precisamente non è così chiaro, che si possa di certo affermare. Non ha però dubbio ch'ella fosse così detta dall'esser d'un colore solo (...) che i Monocromati di Igienonte e di Dinia fossero molto diversi da quei di Zeusi e d'Apelle Fu appresso gli antichi una sorte di Pittura che si chiamò Monocromato. Quel ch'ella fosse precisamente non è così chiaro, che si possa di certo affermare. Non ha però dubbio ch'ella fosse così detta dall'esser d'un colore. Imperocché quei primi dipingevano con un color solo, perché non sapevano dipinger con più: ma i secondi si valevano d'un solo per mostrare forse maggior arte, benché ne sapessero maneggiar molti (...) era dunque la *prima* pittura d'un color solo fatta quasi per necessità e mal distinta; la *seconda* per elezione e con arte e con rilievo e con forza, né altro a mio credere erano i Monocromati ben lavorati degli artefici grandi, che i chiariscuri simili a quelli d'Alberto d'Andrea di Fra Bartolomeo di Polidoro e d'altri celebri pittori del passato e del corrente secolo, i quali benché veramente sieno d'un color solo v.g. bianco giallo rosso azzurro, per mezzo de' lumi e dell'ombre e de' chiari e degli scuri acquistano distinzione e rilievo.

Dati cerca di indagare sin nei particolari l'oggetto della sua ricerca: egli ravvisa una distinzione all'interno della tradizione pliniana tra i primi monocromati, dipinti realizzati in una condizione di scarsa padronanza dei colori da parte degli artisti, e quelli attribuiti a Zeusi e Apelle, completamente diversi poiché frutto ormai del virtuosismo degli stessi, della loro capacità di controllo sulle tecniche e sui colori.

Tale distinzione rappresenta per noi un passaggio dalle conseguenze fondamentali nella ricostruzione dell'approccio metodologico e interpretativo adottato nei confronti dell'antico genere pittorico descritto da Plinio: Dati sta affermando che nel corso della storia vi furono due forme di pittura *ridotta* distinte, una più arcaica, costituita da contorni riempiti da campiture piatte di colore uniforme, l'altra maggiormente evoluta, con variazioni tonali tali da poter essere paragonata ai chiaroscuro di pittori quali Albrecht Dürer, Andrea del Sarto, Fra' Bartolomeo, Polidoro da Caravaggio. Pertanto, a suo avviso, i *monochromata* degli antichi non erano affatto diversi dai *chiariscuro* degli artisti di epoca moderna, opere di un solo colore che acquistano plasticità attraverso il chiaroscuro monocromo. L'Accademico fiorentino argomenta

citando numerose fonti: tra quelle antiche Plinio, Petronio¹⁵⁹ che scrisse di aver visto i monocromati di Apelle, mentre tra quelle moderne una particolare dialettica s'instaura con le posizioni sostenute dal francese Louis de Montjosieur (Ludovicus Demontiosius), nell'opera *Gallus Romae Hospes*, pubblicata a Roma nel 1585.¹⁶⁰

Louis de Montjosieur, (varianti *Mongiojoso* o *Demontioso*), aveva infatti per primo cercato di fare chiarezza all'interno della dibattuta questione della pittura primitiva, concentrando i suoi sforzi sui complessi problemi della quadricromia e dei *monochromata*. A lui può attribuirsi l'idea di spiegare la seconda tecnica tramandata da Plinio istituendo un termine di confronto con l'arte del Rinascimento: Plinio intendeva per *monochromata* dei pannelli dipinti di un solo colore, per ottenere un effetto di ombra e di luce supplementare, secondo una tecnica utilizzata prevalentemente da Polidoro da Caravaggio.

L'accostamento tra *monochromata* antichi e moderni *chiaroscuro* se da una parte incontrava l'approvazione da parte di autori il cui approccio all'arte non era di natura unicamente letteraria, dall'altra infastidiva la critica più giovane, che vedeva nell'operazione del Montjosieur la pretesa di aver voluto correggere la terminologia pliniana¹⁶¹, nonché la complessiva ricostruzione delle tappe evolutive dell'arte primitiva, tramandata dall'autore latino.¹⁶²

Attraverso un rilevante contributo, Ingo Herklotz ha riaperto il dibattito intorno alla problematica dell'interpretazione pliniana relativa agli antichi

¹⁵⁹ Come vedremo, Petronio non rientra affatto tra le fonti che utilizzano il termine *monochromata*.

¹⁶⁰ La quarta parte dell'opera è dedicata alla pittura, mentre diversi estratti furono pubblicati ad Anversa nel 1609 con il titolo *Commentarius de sculptura, caelatura scalptura, et pictura Antiquorum*, cfr. Herklotz 1996, p. 24, n.7. Dati si riferisce a questa seconda edizione chiamandola *Discorso della Pittura*, senza nascondere la sua personale insoddisfazione per le conclusioni a cui era giunto l'autore francese «Lodovico di Mongiojoso più tosto mosso l'appetito che saziata la fama col suo breve *Discorso della Pittura*» (Dati 1667, p. 21).

¹⁶¹ De Monjosieur (1585) aveva descritto nella sua opera tre tipi di pittura primitiva: *pictura unicoloris*, la quale, contrariamente a quanto tramandato da Plinio, non possedeva rilievo né chiaroscuro; *bicoloris*, non riferita da Plinio e caratterizzata dall'introduzione delle ombre; *tricoloris*, la pittura monocroma più recente, menzionata da Plinio, che oltre alle ombre impiega la luce e il rilievo.

¹⁶² Cfr. Herklotz 1996, p. 16.

monochromata in epoca moderna, arricchendolo di contenuti preziosi e stimolanti. I documenti pubblicati¹⁶³ dallo studioso, conservatisi fino ai nostri giorni, hanno come oggetto la richiesta di informazioni da parte di Dati e i suggerimenti e le precise indicazioni, anche di natura bibliografica, offerte da Nicolas Poussin, in materia di pittura antica, in particolare l'interpretazione dei brani di Plinio che si riferiscono agli antichi *monochromata* e alla nota *querelle della linea*, i cui protagonisti furono Apelle e Protogene.¹⁶⁴

Essi mostrano in maniera evidente quelli che furono i dubbi e le perplessità dell'Accademico fiorentino, rispetto alle affermazioni sostenute dal Mongiojoso, ritenute distanti dalla lezione pliniana e la squisita dimestichezza e competenza, quasi una sorta di *familiarità*, possedute dal Maestro francese nei confronti del soggetto indagato. Tale scambio epistolare fu reso possibile grazie alla mediazione di Cassiano Dal Pozzo, una delle massime autorità del tempo in campo archeologico, interlocutore raffinato di Dati fin dal 1651¹⁶⁵, nonché principale mecenate di Poussin a Roma.

La compilazione delle *Vite de' pittori Antichi* conobbe una lunga storia redazionale, segnata da ripensamenti e abbandoni: il volume apparso nel 1667 costituisce solo una parte di un progetto molto più vasto e articolato, non altrimenti portato a termine, secondo quanto afferma l'Accademico in *L'Autore a chi legge*.¹⁶⁶

¹⁶³ Sono estratti da un volume miscelaneo rintracciato a *Montpellier*, nella Biblioteca interuniversitaria, sezione Medicina, H 267, appartenente all'antica biblioteca di Dal Pozzo, contenente il testo autografo di Dati e una versione delle riflessioni di Poussin, riprodotte da uno dei segretari di Dal Pozzo. Una seconda copia della risposta di Poussin è conservata a Roma, presso la Biblioteca Angelica, Ms. 1678. I due esemplari presentano delle differenze di natura unicamente ortografica, sono stati ignorati dagli studi su Poussin sino al contributo di Herklotz.

¹⁶⁴ Interessa approfondire qui solo la prima problematica, dunque ci riferiremo alle prime parti dei due documenti.

¹⁶⁵ Secondo quanto rintracciato, la corrispondenza tra i due uomini di lettere durò più di sei anni e rappresenta «*l'exemple parfait d'une correspondance savante au XVII siècle*», dal momento che non si trattò di un semplice scambio di conoscenze ma di un assiduo confronto su materiale di lavoro, libri, copie e stampe fondamentali per le loro rispettive ricerche, ma anche per quelle dei loro rispettivi amici, cfr. Herklotz 1996, p. 13.

¹⁶⁶ Dati 1667, pp. fuori testo: consueta avvertenza al lettore da parte dell'autore, fuori testo, senza numerazione, che segue la dedica al re di Francia e precede la dissertazione delle biografie dei pittori, da cui traiamo le citazioni.

Egli aveva infatti immaginato il progetto di un'opera costituita da tre volumi, in cui

il primo contenesse il Trattato della Pittura Antica, discorrendo in esso pienamente dell'origine, e' progressi, e de' misteri dell'arte: il secondo le Vite di quegli artefici, di cui più copiose ci fossero pervenute le notizie: il terzo un Indice Alfabetico di tutti i Professori con quel poco che si sapesse di loro.

Uno degli aspetti più interessanti riguarda l'approccio metodologico attraverso il quale Dati intendeva affrontare un simile progetto. Confessa, con la consueta onestà intellettuale che lo contraddistingue, che le difficoltà maggiori furono da lui incontrate durante la stesura del Primo volume “ove dovendosi spianare molte difficoltà per soddisfare a' curiosi artefici e agli eruditi moderni, e toccare il fondo per sapere quali veramente fossero l'usanze, i modi, i vocaboli, le materie, gli arnesi, l'invenzioni e le finezze degli antichi nell'arte loro, dubitai di non poterne uscire ad onore”; di rimanere “atterrito” di fronte ai tentativi di altri studiosi che avevano tralasciato gli aspetti più rilevanti della materia; infine “la terza difficoltà” definita “la scorrezione del testo di Plinio”, da cui venivano tratte la maggior parte delle informazioni, lamentando il pessimo stato di conservazione delle trascrizioni disponibili al suo tempo, nonché gli errori dei *copiatori* e la mancanza di manoscritti “antichissimi” cui poter attingere.

Tuttavia, dopo anni di abbandono del progetto, grazie alle sollecitazioni di Luigi XIV e di Giovanni Capellano¹⁶⁷, riferisce Dati, egli ritrovò fiducia e nuovi stimoli per intraprendere la sua fatica letteraria ma, dal momento che la compilazione dell'intera opera avrebbe richiesto numerosi anni, decise di darne alle stampe “un saggio” (1667) cominciando dal secondo volume, quello dedicato appunto alle vite dei più illustri *Pittori dell'Antichità*. Lo stesso tema coincideva con il soggetto di una conferenza tenuta da Dati presso l'Accademia della Crusca, già nel 1652.

¹⁶⁷ Noto erudito francese appartenente all'Accademia Francese e a quella della Crusca, autore del poema francese *La Pucelle d'Orleans* (1655), cfr. Fontanini 1732, pp. 216, 484.

Il meticoloso studio della corrispondenza epistolare tra Dati e dal Pozzo ha rivelato come il nome di Poussin compaia per la prima volta nel 1653, all'interno del contesto delle biografie dei pittori antichi di Dati.¹⁶⁸ Secondo quanto si evince da alcune affermazioni dell'Accademico, fu proprio Dal Pozzo a suggerirgli di consultare il Pittore, per il quale Dati nutriva un profondo interesse, dal momento che lo individuava come “tra gli artefici rarissimi speculanti sopra tali curiosità”.¹⁶⁹

Il 4 ottobre del 1653 dal Pozzo aveva inviato una copia di ciò che “S.r Niccolo Poussino ha stimato di poter dire in proposito de Monocromati secondo i dubbi da V.S. Ill. ma mostrati, de quali a' esso diedi notitia”. Il 21 dello stesso mese, Dati scrive a Dal Pozzo “I pareri di mons. Pusino mi sono gratissimi, tanto più che circa i monocromati conferma la mia opinione”.¹⁷⁰

Nelle *Vite* si apprende che Dati non condivideva l'idea del Demontioso di far rientrare nella categoria dei Monocromati le pitture realizzate con diversi colori, purché utilizzati puri e non mescolati fra loro; non ritenga che le opere realizzate su supporti con colore diverso da quello del *medium* utilizzato (disegni a matita rossi o neri, gesso su carta azzurra, cartoni preparatori, stampe intagliate in legno e rame) ricadano sotto la categoria delle pitture in *due colori*, egli preferisce piuttosto considerare anch'essi Monocromati, giacché “quello scuro che dà rilievo, non fa essere la pittura di colori diversi, ma d'uno più o meno scuro. E dico che l'arte valendosi del fondo, con un sol colore sa fare i lumi e l'ombra, come se fossero diversi”. Medesima riflessione coinvolge le pitture definite da Demontioso di *tre colori* (cioè di un colore modulato attraverso chiaroscuro monocromo) che in realtà, secondo l'Accademico, non risultano costituite da colori diversi ma da uno stesso colore “più o meno pieno, restando però nella *medesima scala*”. A monte di queste affermazioni - possiamo sostenerlo dal momento che lo provano i documenti - c'era stato un confronto mirato e circoscritto con Poussin.

¹⁶⁸ Ci riferiamo nei dettagli al contributo offerto da Ingo Herklotz in occasione del convegno *Poussin et Rome, Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana* 16-18 novembre 1994, (Herklotz 1996, pp. 13-30) e ai documenti pubblicati.

¹⁶⁹ *Ib.*

¹⁷⁰ Lumbroso 1875, pp. 33-34, Herklotz 1996, p. 25, n. 13.

Difficile ritenere che i suggerimenti di un Maestro quale Poussin non avessero lasciato il segno nella mente e nelle riflessioni di un uomo di lettere come il Dati, ansioso di ottenere informazioni che lo avrebbero aiutato a dissipare i suoi dubbi.

Ma di che natura erano le perplessità sollevate dall'Accademico? Può tale natura aver inciso nella scelta di rivolgersi al Maestro francese, “uno tra massimi artefici speculanti sopra tali curiosità”?

Considerata la rilevanza delle informazioni, si reputa necessario ripercorrere sin nei minimi dettagli brani estrapolati dai documenti pubblicati, che riteniamo fondamentali per la nostra analisi.

Nei *Dubbi concernenti alla pittura antica*, tale è il titolo dello scritto indirizzato al Maestro francese, Dati sottolinea come nell'opera di Plinio, questi menzioni in più luoghi i monocromati, dunque le parole dell'autore latino e l'etimologia rivelano che trattasi di pitture costituite da un solo colore. Demontioso nel suo “trattatello della pittura antica” riteneva si trattasse di pitture prive di chiaroscuro, di un solo colore steso entro i limitati contorni della pittura lineare. Dati sarebbe d'accordo con lui se fossero chiamati monocromati soltanto le pitture dei primi pittori e non quelli che si realizzavano all'epoca di Plinio, dal momento che questi scriveva “*duratque talis etiam nunc*” oppure “*cinnabari veteres, quad etiam nunc vocant monochromata, pingebant*” o del pittore di Eraclea “*pinxit monochromata ex albo*”; né quelli di Apelle, di cui tramanda memoria Petronio.

L'Accademico fiorentino giudica i monocromati di Zeusi e di Apelle “perfetti”, realizzati attraverso un chiaroscuro simile a quello impiegato dai moderni pittori “di un sol colore sì, mà con rilievo di chiari e d'ombre”, sebbene Demontioso chiami queste pitture di *tre colori*, affermazione che Dati puntualizza di non poter mai arrivare a capire. Inoltre non ritiene che tali opere fossero disegni di gesso o matita, come affermava Salmasio nelle *Dissertazioni Pliniane*.

Da parte sua, Poussin risponde di non dubitare affatto che i monocromati di Zeusi e di Parrasio non fossero diversi e di “maggior perfezione” di quelli di Polignoto e d'Anglofone, realizzati attraverso semplice colore e privi di

ombra, poiché Zeusi e Parrasio contribuirono in maniera decisiva e personale al progresso dell'arte: Zeusi indagando le luci e le ombre, Parrasio esaminando le linee, "cioè il circoscrivere che noi chiamiamo contorno". Pertanto, a suo avviso, è lecito interpretare le parole di Plinio come: "questo *genere* di pittura dura fin'adesso, perché con quello si può esprimere ogni cosa visibile".

Plinio inoltre non costituisce l'unica fonte per apprendere informazioni sull'arte degli antichi, il Pittore invita a leggere Quintiliano (*Institutio oratoria*), la prefazione di Filostrato (*Eikones*) e la vita di Apollonio di Tiana (II, 22) dello stesso autore. La terminologia non risulta rilevante per il Maestro francese: "che il Demontioso chiami come vuole le pitture di più colori semplici e senz'ombra (perche poco importano li nomi) come sono le pitture de' Chinesi", egli è profondamente persuaso che i monocromati di Zeusi, Parrasio, Apelle e altri fossero "allumati et ombrati, dimostrando il *piano* et il *rilevato*, il remoto e'l vicino, e d'un sol colore, ò di cinabro, ò di bianco, ò di giallo, ò d'altri", come è possibile osservare in Vaticano "quelli dipinti di Raffaello e di Giulio, ò come noi costumiamo di fare i nostri disegni ombrati con acquarella et allumati con bianco per colorirli poi". Poco importa inoltre la materia di cui fossero costituiti tali manufatti, egli non è in grado di sapere se fossero realizzati con gesso o con matita, ma di certo essi possono esser chiamati *monocromati* perché fatti di un sol colore, "ombrato o non ombrato". La chiosa finale del documento, a nostro avviso, possiede allo stesso tempo il sapore di un'esortazione e di un *monito*, quasi un richiamo alla responsabilità intellettuale più che un suggerimento spassionato: "Leggete li buoni autori e Plutarco nella vita di Timoleone e vedrete dove gl'antichi mettevano l'ultima perfezione della pittura", conclude il Maestro francese.

Una delle prime osservazioni da rilevare riguarda le fonti citate: risulta evidente constatare che nel volume apparso nel 1667 confluirono in aggiunta a Plinio e a Petronio, menzionati nel 1653, Quintiliano e Filostrato¹⁷¹. Sono

¹⁷¹ Si noti anche la scelta di anteporre la citazione tratta dal Proemio dell'opera di Filostrato all'inizio in *L'Autore a chi legge* (Dati 1667), evidente riflesso del suggerimento di Poussin.

proprio alcuni contenuti di questi ultimi ad avvalorare l'interpretazione pliniana proposta da Dati. Se Quintiliano "favorisce a meraviglia" la sua opinione", il brano di Filostrato, relativo alla vita di Apollonio indicato da Poussin, viene scelto per chiudere il capitolo dedicato ai *monocromati*. Rispetto al brano di Petronio, è stato efficacemente provato come la nostra unica fonte per il termine *monochromata* risulti Plinio: l'edizione del testo di Petronio che Dati ebbe modo di consultare presentava infatti una errata trascrizione.¹⁷²

Risulta dunque evidente che dietro la scelta di introdurre le nuove fonti, da parte del Dati, riemergano i contenuti dello scambio avuto con Poussin: Dati ne seguì puntualmente i suggerimenti, pertanto fu il Pittore a circoscrivere e a individuare le fonti inerenti al genere di manufatti indagato.

Tale operazione lascia intravedere la grande intuizione del Maestro, il quale, seppur in assenza di un termine specifico (come nel caso *monochromata* di Plinio) riuscì a stabilire un legame, una relazione tra le antiche descrizioni (Quintiliano, Filostrato) e un medesimo fenomeno pittorico, la riduzione cromatica della tavolozza: che si chiamino pure monocromati, l'importante per Poussin è che siano costituiti da un solo colore (*ombrati o non ombrati*) e non era possibile cadere in contraddizione come il Mongiojoso, avendo ben presente la differenza tra *colore* e *tonalità*, cioè "che i Greci chiamavano *Tonos*", che rappresenta ciò che si trova "tra il maggior lume e la maggior ombra" e che dunque non costituisce esso stesso un ennesimo colore.

Ecco come l'affermazione di Dati, contenuta nelle *Vite*, rispetto alla nozione di *medesima scala* di colore riecheggia l'insegnamento suggerito dal Maestro. Tale passaggio riveste, a nostro avviso, la massima rilevanza: Poussin aveva fornito la chiave interpretativa, l'elemento decisivo per tentare una comprensione più profonda del fenomeno indagato. Un altro aspetto da non sottovalutare è la conoscenza da parte di entrambi del manoscritto di Giulio Mancini *Considerazioni sulla pittura* (1617-21), di cui Cassiano dal

¹⁷² Nell'edizione del *Satyricon* consultata da Dati il termine *monocnemon* fu sostituito con *monochromon* cfr. Herklotz 1996, p. 29, n. 60.

Pozzo possedeva una copia, secondo quanto riportato nell'inventario della sua biblioteca.¹⁷³

Senza dubbio Poussin costituì per Dati l'interlocutore più raffinato cui potersi confrontare. Le sue indicazioni e le sue riflessioni possiedono allo stesso tempo l'erudizione del *Pittore filosofo*, indagatore, profondo conoscitore delle lettere e una colta e meditata pratica di mestiere senza la quale certe sfumature, all'interno del dibattito tra letterati, non avrebbero probabilmente assunto la medesima rilevanza. Le conoscenze di Dati, per quanto vaste e approfondite, erano di natura squisitamente letteraria, mentre quelle di Poussin potevano contare anche sullo studio di raccolte iconografiche di antichità, pratica sempre più diffusa nel corso del Seicento, sull'osservazione diretta dell'oggetto, sulla prassi quotidiana dell'artista che sperimenta e osserva le reazioni, gli effetti cromatici, dei diversi tipi di colore e tecniche in rapporto alla luce. Le due personalità e i relativi approcci rappresentano due poli dunque che bene esprimono quella tensione ravvisata tra filologia e ricerca sull'oggetto/immagine tipica delle *discipline archeologiche* nel corso del XVII secolo. Probabilmente l'assenza di un confronto diretto con i reperti archeologici, che nel frattempo erano diventati oggetto di uno studio sempre più dettagliato e articolato, costituì il limite metodologico del progetto di Dati, il quale, come accennavamo, non fu portato mai a termine nel suo complesso.

Un altro stimolo all'approfondimento deriva dall'interpretazione delle parole di Plinio "*duratque talis etiam nunc*" (*NH*, XXXV, 15), tradotte generalmente come "la pittura monocromatica dura tal quale anche adesso"¹⁷⁴, nel senso di una pratica pittorica ancora vigente all'epoca dell'autore (I secolo d.C.). Herklotz suggerisce invece una diversa ipotesi interpretativa: "pitture del genere si sono conservate finora, attraverso

¹⁷³ De Renzi, Sparti, 2007; sebbene pubblicato solo nel XX secolo, il manoscritto conobbe ampia circolazione, cfr. Nicolaci, 2013.

¹⁷⁴ Ferri 2000, p. 151.

qualche esempio più antico”, poiché stando a Plinio gli artefici di quelle pitture erano attivi prima della XVIII Olimpiade (708-705 a.C.).¹⁷⁵

A nostro avviso, tale ipotesi non può che essere accolta, senza escludere una precisazione: il *genere* durava ancora all'epoca di Plinio, ma le *forme* potrebbero essere cambiate. In altre parole, il fenomeno (la riduzione cromatica) permane, continua nel tempo (*durat*), mentre le forme del fenomeno mutano, si declinano in differenti accezioni.

Ciò che preme qui sottolineare è l'antica esistenza di un fenomeno pittorico complesso, la cui caratteristica principale risiede nell'impiego di una limitata gamma cromatica, di cui il dibattito seicentesco aveva individuato le fonti attraverso vari contributi, pervenendo a diversi gradi di comprensione, i quali riflettevano la personalità di ciascun autore confrontatosi con la problematica.

In riferimento alla pittura moderna, Poussin aveva indicato quali modelli ideali, da ritenersi dunque più vicini agli esempi antichi, le pitture di Raffaello e di Giulio Romano in Vaticano, cioè gli affreschi in chiaroscuro dipinti nello zoccolo della Sala di Costantino, nonché i disegni acquerellati e lumeggiati con biacca che si realizzavano durante la sua epoca. Herklotz ha sottolineato come quest'ultima affermazione costituisca un'evoluzione nella storia della pittura *monocroma* e di conseguenza nella storia dell'arte: Poussin riteneva di poter inserire all'interno della medesima tradizione artistica anche i disegni menzionati.

Eppure questa nuova concezione, lo abbiamo notato, era già presente in ambiente nordico a partire dal brano di Erasmo da Rotterdam (1528) e in contesto italiano nelle riflessioni di Vasari (1568), dunque ascriverla alla metà del secolo XVII non coinciderebbe con quello che sappiamo essere stato lo sviluppo delle arti grafiche nel Cinquecento.

Alla luce delle testimonianze analizzate, è possibile delineare un profilo di posizioni critiche così composto: da una parte de Monjosieur, Mancini, Dati e Poussin ritengono di scorgere nella pittura moderna in chiaroscuro

¹⁷⁵ p. 173; *NH*, XXXV, 55, 56.

monocromo il recupero di un'antica tecnica pittorica¹⁷⁶, dall'altra Vasari - e i trattatisti che ne seguirono la lezione - sottolinea l'identificazione di tali pitture con opere che imitano la materia (marmo, bronzo) e pur non rintracciando una diretta dipendenza con i *monocromati* degli antichi, inserisce all'interno della stessa *classe* o *categoria* (opere in chiaroscuro) manufatti realizzati attraverso tecniche diverse (pittura, grafica, stampa, marmi commessi) accomunate da un'unica peculiarità: la limitata gamma cromatica, qualcosa di estremamente diverso dalla consueta pittura policroma.

A nostro avviso, sebbene a Vasari mancassero i raffinatissimi strumenti dei filologi seicenteschi, non sfuggì l'individuazione di una *certa forma* di pittura caratterizzata dal chiaroscuro monocromo poiché egli aveva conosciuto direttamente tali opere, o per lo meno ne aveva anche conoscenza da un punto di vista quantitativo, se prendiamo in esame tutti gli esempi citati nelle *Vite*¹⁷⁷, elemento spesso sottovalutato nello studio dell'opere oggetto del nostro interesse.

Un'ultima riflessione concerne l'osservazione di Poussin circa gli esempi moderni indicati: le pitture dello zoccolo della sala di Costantino in Vaticano, individuate come opere da ritenersi di riferimento, modello, per intendere l'arte profusa negli antichi *monochromata*. Anche in questo caso Poussin offre al suo interlocutore una grande intuizione derivante certamente della sua profonda conoscenza dei monumenti antichi. Nella partitura architettonica della parete antica è proprio la zona dello zoccolo ad accogliere l'imitazione di finti marmi (riduzione cromatica), nel caso menzionato gli studi più recenti hanno inoltre rilevato puntuali tangenze tra le pitture e i rilievi della colonna di Traiano.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Certamente tali posizioni critiche risultano vicine e parzialmente sovrapponibili a quelle che erano state elaborate in ambiente nordico, secondo quanto abbiamo avuto modo di osservare.

¹⁷⁷ Ciò riveste un dato significativo: seppur il numero di artisti tramandato sia rilevante possiamo affermare che verosimilmente essi furono molto più numerosi. Tali elementi inducono a pensare che non si trattò affatto di un genere secondario.

¹⁷⁸ Martines 1986.

Questo aspetto rappresenta un elemento decisivo per tentare di individuare l'esistenza di una tradizione pittorica codificata che ha attraversato la storia della pittura, declinandosi attraverso forme espressive distinte.

Nel corso del Seicento si rintracciano inoltre ulteriori testimonianze. Giovan Pietro Bellori utilizza nelle *Vite* (1672) il termine *chiaroscuro* per indicare delle pitture che imitano la scultura.¹⁷⁹ Tale punto di vista viene ribadito in un altro scritto, nel quale indica Raffaello come artista in grado di cimentarsi con l'antico genere dei *Monocromati*, specificando di quale tipologia di opere si trattasse: "dalla sua mano ancora furono restituiti gli antichi Monocromati, ò siano pitture di un sol colore à chiaroscuro, che imita il marmo, il bronzo, lo stucco, ed ogni altro ornamento".¹⁸⁰

Qualche anno più tardi, Filippo Baldinucci nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681), alla voce *Monocromato*, specifica che si tratti di una "voce che viene dal greco" rimandando a quella di *Chiaroscuro*: "Pittura d'un colore solo, al quale di dà rilievo con chiari e con iscuri del color medesimo".¹⁸¹ La spiegazione che ne segue è tratta dall'opera di Carlo Roberto Dati, ne ripete infatti le medesime disquisizioni e posizioni. Se pensiamo che l'opera di Baldinucci fosse dedicata agli *Accademici della Crusca*, comprendiamo come Dati, accademico, rappresentasse una tradizione più che autorevole da seguire e perpetrare.

Nel corso del Secolo, inoltre, la tendenza sin qui osservata di assimilare ed identificare gli antichi *monochromata* con i moderni *chiaroscuri* trova conferma in altri tipi di testimonianze, quali documenti grafici, dediche e didascalie presenti in incisioni che riproducono opere di artisti come Polidoro

¹⁷⁹ Bellori 1672, t. I, pp. 135-136, Vita di Agostino Carracci: «quadretti dipinti a chiaro scuro imitanti il color della stessa colonna, come appunto se con lo scarpello vi fossero stati intagliati per entro: ciascuno era di mano variata, distinti l'uno dall'altro, con una picciola cornice dello stesso colore; ed ogni quadro conteneva prosopopee significanti, ed emblemi accompagnati con motti in lode del morto; il che, per la varietà delle maniere, la diversità dei pensieri riuscì opera molto riguardevole e lodata».

¹⁸⁰ Bellori 1695, pp.97-98.

¹⁸¹Baldinucci 1681, pp. 33.

da Caravaggio, Giulio Romano, Pietro da Cortona.¹⁸² Il caso rappresentato dalle pitture di Giulio Romano, menzionate anche da Poussin, ha dato origine a un'interessante traduzione a stampa dedicata al Pontefice Urbano VII, straordinario mecenate e committente dell'epoca.¹⁸³

Nella pagina di dedica (fig. 13), notiamo il ritorno di un *locus classicus*, per dirla con le parole di Gage, per indicare l'artefice Giulio Romano: *Autor est ille Iulius, Romanus Apelles, qui heroicà imitatione, excellens, corporum, animorumque lineis, miraculo est*. Di nuovo un riferimento ad Apelle, in questo caso per un artista che aveva realizzato, con eroica imitazione, dei corpi e degli animi mediante linee: un'eccellenza che ha del miracoloso. Curiosamente un pittore che ha dipinto (non disegnato) pitture in chiaroscuro monocromo viene celebrato per la maestria compositiva delle linee: senza quest'ultima precisazione, di ordine tutt'altro che secondario, il collegamento con l'antico maestro Apelle non avrebbe avuto la stessa pertinenza, ma anche efficacia. Pertanto, le opere in chiaroscuro di Giulio Romano assumono un'importanza così rilevante da essere oggetto di una riproduzione grafica che ne preservasse la memoria, "per vendicare le ingiurie del tempo", secondo la didascalia contenuta nel frontespizio, in cui il titolo risulta *Monocromata in Constantiniana Vaticani aula (...)*, (fig. 13a).

La data di edizione, 1655-1667¹⁸⁴, viene generalmente fatta coincidere quella del pontificato di Urbano VII e risulta coeva alla lunga gestazione delle

¹⁸² Nel caso di Polidoro le 8 stampe (1639-1691) riproducono la decorazione della facciata di Palazzo Cesi a Roma; per Giulio Romano le 12 stampe (1655-1667) riproducono i dipinti (zoccolo) della sala di Costantino in Vaticano; per Pietro da Cortona le 10 stampe (bulino, 1667) raffigurano gli affreschi della volta del salone di Palazzo Barberini alle Quattro Fontane in Roma.

¹⁸³ Sul mecenatismo di Alessandro VII cfr. Krautheimer, Jones 1975; Krautheimer 1987; Haskell 1963, pp. 241-247.

¹⁸⁴ Durante le nostre ricerche, abbiamo rintracciato tre esemplari dell'opera, conservati rispettivamente presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, la Bibliothèque National de France, la National Library of Australia. Le tre istituzioni hanno datato ciascun esemplare riferendosi agli anni di pontificato di Alessandro VII (1655-1667), in assenza di una data precisa e in ragione della presenza della dedica al pontefice. La dedica risulta la seguente: ILLUSTRISS.AC REVERENDIS. D.D.IACOBO NINIO SENENSI/S.D.N. ALEXANDRI VII/Ponteficij Cubiculi Praefecto, Dno, ac Moecenati benignissimo./Cum bonas artes, ac Musas, in Romana Aula, per humaniter foveas,et

Vite del Dati, confermando in tal modo una certa diffusione del termine *monocromata*, in ambienti estremamente colti (Accademia della Crusca, Curia romana). Inoltre, confrontando i risultati prodotti nel Nord Europa, emerge in maniera evidente come questi ultimi precedano di circa un secolo le testimonianze rintracciate in ambito italiano (il frontespizio di Galle infatti apparve nel 1585).

In ambito francese, riteniamo sia importante segnalare il contributo offerto da Roger de Piles¹⁸⁵, il quale nel 1668 si era apertamente schierato dalla parte dei *coloristi*, attraverso la traduzione in francese di un poema latino, *De Arte Graphica*, di Charles Alphonse Dufresnoy. Egli valorizzava la dimensione cromatica della pittura, radicalizzando le posizioni dell'autore, arrivando ad affermare che il colorito fosse l'anima e la perfezione della pittura.

Nel successivo *Dialogue sur le coloris* (1699), testo in forma dialogica tra Damon e Pamphile, si assiste a un vivace e istruttivo scambio di idee e prospettive intorno a problematiche specifiche della dimensione cromatica della pittura, i suoi mezzi, le sue possibilità e i suoi limiti espressivi. Gli argomenti pertinenti alla nostra indagine risultano i seguenti. Damon chiede a Pamphile cosa sia il *colorito*. Esso costituisce una delle parti della pittura, attraverso la quale il pittore imita il colore di tutti gli oggetti naturali. A questo punto, Damon chiede cosa sia il colore. In pittura, e non in filosofia, esso consiste nel sapere se qualche cosa di reale esista, o se è solamente la rifrazione della luce a modificare i corpi colorati. In definitiva, il colore è ciò

ornes, omnes, / quibus cum virtutibus commercium est, te suspiciunt, et colunt. Venerabundus ego / in limine sisto, nullam quidem ingenij mei tesseram, laudatissimi tamen artificij / insignia praeferens monumenta. *Autor est ille Iulius, Romanus Apelles, qui heroica imitatione, excellens, corporum, animorumque lineis, miraculo est.* / Costantini pietatem artifex designat, ex cuius prototypis, hasce / imagines in lucem prode untes, preclaro nomini tuo dico; ut illis, / que in Vaticana aula, maximo ornamento sunt, tu aule. / eiusdem decus summum, ubicunque presis, et faveas. D.T.L. me / Devotissimus Servus et cliens / Io: Iacobus de Rubeis ; (corsivo nostro).

¹⁸⁵ Roger de Piles (Clamecy 1635- Parigi 1709) rappresenta, nella querelle tra *rubénistes* e *poussinistes*, un "remarquable chef de file" dei *coloristi*, secondo l'espressione usata da Lichtenstein 1989, p. 203, cui si rimanda per un approfondimento Ivi, pp. 195-231, 246-254; per un'ampia disamina cfr. Teyssèdre 1957.

che rende gli oggetti sensibili alla vista. Tuttavia, la natura non è sempre *buona* da imitare, occorre pertanto che il pittore scelga secondo le regole della sua arte. Egli non deve imitare tutti i colori, che si presentano indifferentemente, ma deve scegliere quelli che gli convengono. Un abile pittore, inoltre, non deve essere schiavo della natura, ma arbitro e giudizioso imitatore.

Il colorito, lungo questa prospettiva, è dunque necessario alla pittura quanto il disegno. A questo punto, Damon formula una domanda dall'estrema rilevanza per comprendere, in termini di ricezione, il punto di vista dei due interlocutori: ma cosa dire dei quadri di Polidoro da Caravaggio, che passano per bellissime opere di pittura, sebbene non siano dipinti che di un unico colore di *clair-obscur*?¹⁸⁶ Pamphile sostiene che le opere di Polidoro siano certamente molto belle, ma che non costituiscano delle *veritables* opere di pittura, perché sono ben lontane dall'ingannare la vista; inoltre, l'imitazione della natura consiste nel riprodurla come essa appare ai nostri occhi, e cioè sotto l'apparenza dei colori.¹⁸⁷

Ma, prosegue Damon, seppure l'opera sia costituita da un solo colore, se essa è talmente ben eseguita, attraverso luce e ombra, tale da sembrare un'opera di scultura, come considerarla? Pamphile non esita e non ha dubbi, nel caso menzionato non vi è nulla che *manchi* per ritenerla una *veritable* opera di pittura, dal momento che essa imiterà attraverso il disegno e il colore l'opera di scultura che Damon suppone. La bellezza del colorito non risiede in una *bigarure* di diversi colori, ma nella loro giusta distribuzione.

Riecheggiano a distanza di secoli, elementi propri del brano da noi analizzato presenti in Filostrato, le categorie di pertinenza sono ancora il chiaro in opposizione allo scuro e i criteri fondamentali rimangono la

¹⁸⁶ de Piles 1699, p. 10; per la comparsa e storia del termine *clair-obscur* cfr. Verbraeken 1979; 1997; per un'analisi comparativa de termini indicanti colore tra lingua francese e italiana cfr. Arcaini 1990.

¹⁸⁷ de Piles 1699, p. 11: «Il est vray, dit Pamphile, que ce sont de tres-beaux Tableaux; mais il est vray aussi que ce ne sont point de veritables Ouvrages de Peinture, et qu'ils sont fort éloignez de tromper la veuë; car vous tombez vous-mesme d'accord que pour imiter la Nature, il faut l'imiter comme elle nous paroist, te qu'elle ne paroist à nos yeux que sous les apparences de la Couleur».

similitudo e la verosimiglianza. Del resto, la sapienza di organizzare luci e ombre, ricade, secondo de Piles, sotto il dominio del colorito, mentre esso comprende due cose: il colore locale e il chiaroscuro, il primo è quello che appartiene naturalmente a un oggetto, il secondo è il più potente mezzo per valorizzare i colori locali, ma anche l'intera composizione del dipinto.

L'aspetto certamente più interessante, crediamo, risieda nella possibilità di articolare un discorso sulla pittura in grado di andare oltre il dato di apparente mancanza mimetica della pittura in chiaroscuro, secondo una tradizione rintracciabile almeno a partire da Filostrato. La circostanza ci sembra degna di nota poiché è uno dei massimi esponenti della corrente dei *coloristi* a formulare tali disquisizioni. In altri termini, per un colorista il chiaroscuro monocromo rappresenta la sfida pittorica per eccellenza per saggiare le abilità di controllo sulla resa dei colori, sulla manipolazione dei pigmenti: solo un eccellente colorista sarà in grado di orchestrare sapientemente le tonalità dei colori, e ancora più difficile, le tonalità di un unico colore.¹⁸⁸ Un problema pittorico in definitiva di natura squisitamente tonale, proprio come aveva a suo tempo indicato Poussin.

1.5 Codificazione e innovazione: dai Dizionari ai neologismi

Una testimonianza singolare, rispetto alla percezione delle opere oggetto del nostro interesse, è costituita dagli scritti di Francesco Milizia. Nel *Dizionario delle Belle Arti del Disegno* (1797) la voce *Chiaroscuro* presenta la seguente spiegazione:

D'un sol colore variato col solo effetto del chiaroscuro, non è pittura. Pittura è imitazione della natura, e la natura è inesauribilmente variata nei toni de' suoi colori (...) Chi non ha saputo colorire, s'è ristretto a' *chiaroscuri*; i ricchi han lodato e il gusto s'è corrotto. I palazzi e i tempj si sono popolati di effigie

¹⁸⁸ Riteniamo che tale inclinazione sia osservabile nella personalità di Rubens, assunto a modello dai *coloristi*. Durante la nostra ricerca ci siamo imbattuti in diversi episodi biografici in cui l'artista mostra una vera predilezione per pitture dalla gamma cromatica ridotta, cfr. nota n. 135.

d'uomini verdi, turchini, rossi, cioè di mostri assurdi e ridicoli. I *chiaroscuro* sono necessari per le decorazioni de' teatri, e delle feste. Son anche pregevoli nell'imitazione degli stucchi, di bassi rilievi, e di cammei (...) un buon artista ne farà ben di raro, per non avezzarsi ad una insipidezza sì contraria al colorito della Natura.

Milizia opera una distinzione: il chiaroscuro appena descritto non è da considerarsi pittura, esso deriverebbe piuttosto dall'incapacità dell'artista di restituire l'imitazione della natura che è colorata, dunque un gusto corrotto caratterizzerebbe tali opere, più adatte invece a decorare teatri e feste. Riesce a concepirne l'utilizzo in qualità di tecnica che imita la scultura, tuttavia essa rimane una pratica che un buon artista dovrà usare con parsimonia, perché lontana dalla mimesi della natura. Il *Chiaroscuro importante*, al quale dedica ampia trattazione, è quell' "effetto della luce, la quale cadendo sugli oggetti li rende più o meno chiari per le sue diverse incidenze, o più o meno scuri a misura che ne son privi".¹⁸⁹ Al fine di rendere più chiare possibili le argomentazioni portate, Milizia decide di concludere indicando il modello da seguire: "Artisti, dilettanti, amatori, spettatori, studiate Correggio, miratelo, rimiratelo, godetelo, e saprete che cosa è chiaroscuro. Saprete che il chiaroscuro è la base dell'armonia, e i colori non sono che i toni che servono per caratterizzare la natura de' corpi".¹⁹⁰

Nella voce *Monocromo*¹⁹¹, Milizia evoca le origini della pittura e istituisce una similitudine con la tecnica del chiaroscuro e quella della stampa, ma si tratta solo di un riferimento generico, non indagato. L'autore ribadisce sostanzialmente la convinzione che tali opere siano il risultato di una mancanza, cioè di un' *incapacità coloristica* da parte degli artisti, esprimendo dunque un giudizio negativo e differente rispetto agli autori precedenti che vi scorgevano piuttosto del virtuosismo.

D'un sol colore, come è il chiaroscuro, la stampa. Così cominciò la pittura.
Dove manca una cosa, supplisca l'altra. Qui manca l'incanto del colorito:

¹⁸⁹ Milizia 1797, p. 172-174.

¹⁹⁰ *ib.*

¹⁹¹ p. 359.

supplisca dunque l'esattezza del disegno, l'espressione, l'eleganza, la grazia, e ogni altro pregio dell'arte. Chi non riesce nel colorito, non colorisca, faccia chiariscuri.

Risulta opportuno, a questo punto, introdurre la problematica legata all'uso del termine *grisaille*¹⁹². Si ritiene che la prima attestazione pervenutaci risalga al 1625, essa compare infatti in una lettera di Nicolas-Claude Fabri de Peiresc nella quale l'erudito scrive: "*J'escripts à Mr Rubens que Mr Aleandro (...) pour l'accompagner du tableau que j'ay de celui de l'Empereur, où les figures sont de mesme proportion, bien que en grisaille et non en couleurs*".¹⁹³ Il termine apparirebbe dunque fuori dal contesto della trattatistica artistica, tuttavia è ragionevole ritenere che, se de Peiresc utilizzava in una lettera indirizzata a Rubens il termine *grisaille*, verosimilmente esistesse già la possibilità d'intendersi sul suo significato. Non ne ritroviamo invece traccia alcuna in tempi precedenti.¹⁹⁴

Un secolo dopo la codificazione del termine in questione può dirsi ormai compiuta: la si ritrova agevolmente nel *Dizionario portatile delle belle Arti di Lacombe, tradotto dalla francese nella lingua toscana*. Appare così una caratteristica che diventerà poi usuale nei dizionari dedicati alle *Belle Arti*, la presenza della tecnica *en camaïeu* per spiegare *la grisaille*, espressioni tradotte in italiano rispettivamente come *cameo* e *grisaglia*.

Cameo è questa una spezie di Pittura d'uno, o di due soli colori al più, in fondo colorito, ed alcuna volta dorato, in cui rappresentasi qualunque soggetto (...) pure le pitture che sono di bianco e nero, e senza alcuno colore, che è ciò, che gli Italiani dicono *Chiaroscuro*. Quest'ultima spezie di Pittura viene impiegata per

¹⁹² Scrive Blumenröder 2002, p. 53, nota 4: «*The history of term 'grisaille' remains to be written, as does the history of grisaille painting*». Osserveremo qui la comparsa del termine e le sue codificazioni, mentre analizzeremo nel capitolo V il dibattito critico suscitato dal medesimo nonché le interpretazioni che gli studiosi gli hanno attribuito in ambito novecentesco. Si tratta di una scelta operativa tesa a restituire la complessità interpretativa.

¹⁹³ *ib.*; Schäffner 2009, pp. 25-26, nota 91.

¹⁹⁴ Il termine *grisaille* non è attestato all'interno della voluminosa opera di Charles Du Fresne Du Cange (1610-1688) dedicata al lessico latino *medievale Glossarium mediae et infimae latinitatis* (1678).

¹⁹⁵ Lacombe 1751, p. 74.

rappresentare Bassi rilievi di marmo, o di pietra bianca. Appellasi *Grisaglia* un Cameo dipinto in color cenerino ed *Inceratura* quello che è dipinto di giallo. Nel *Cameo*, o quadro d'un color solo, osservasi per le cose lontane la degradazione delle tinte, con indebolire il chiaro, e lo scuro, come col Lapis.¹⁹⁵

Nell'opera di Lacombe, dunque, *Cameo* è quella pittura realizzata attraverso l'impiego di uno, due colori, compresi il bianco e il nero, che corrisponde a ciò che *gli Italiani* indicano con il termine *chiaroscuro*, tecnica impiegata per rappresentare opere scultoree. Viene inoltre istituita una classificazione: un cameo dipinto in toni di grigio si identifica come *Grisaglia*, mentre quello che utilizza il giallo *Inceratura*. Fondamentale ai fini della chiarezza, a nostro avviso, risulta la specificazione attraverso cui si riferisce che tali opere sono denominate dagli italiani *chiaroscuro*: l'affermazione getta luce su quella che dovette essere la percezione della tecnica e della relativa terminologia; inoltre è interessante notare come ancora una volta ne venga sottolineata la forte componente grafica: *osservasi le cose (...) come col Lapis*, caratteristica sottolineata a suo tempo da Vasari.

Nella stessa opera la voce *Grisaglia* viene ricondotta a “qualunque Pittura di color di pietra, o di marmo bianco, per cui imitansi i risalti, gli scompartimenti, ed altri ornati d'Architettura, e di pezzi di Scultura, come i bassi rilievi”¹⁹⁶, una pittura imitante dunque rilievi scultorei o architettonici, strettamente legata alla tecnica del *Cameo*, appena descritta, alla cui spiegazione il testo rimanda. Ulteriore informazione compare alla voce *Chiaroscuro* in cui, accanto alle peculiarità di natura tecnica, si sottolinea come sia “stata un tempo detta chiaro scuro una spezie di pittura composta soltanto di bianco, e di nero”¹⁹⁷, con il consueto rimando alla voce *Cameo*.

Pertanto, ciò che un tempo veniva detto *chiaroscuro*, nel corso del Settecento viene identificato attraverso la tecnica in *cameo*, che può tradursi nelle varianti della *grisaglia* (bianco e nero) o della *inceratura* (bianco e giallo). Ciò non implica che il termine *chiaroscuro* scompaia.

¹⁹⁶ p. 167.

¹⁹⁷ p. 90.

Dal momento che le traduzioni dei dizionari offrono notevoli spunti di riflessione e permettono delle verifiche, sarà interessante notare come venga risolta la problematica terminologica nel *Nuovo Dizionario Italo-Francese, composto sui dizionari dell'Accademia Francese e della Crusca* (1796).

Si tratta di un'opera realizzata attraverso vagliate fonti, prodotte da istituzioni tra le più autorevoli per ciò che concerne le materie artistiche e linguistiche. Nell'opera, la voce *Chiaroscuro*¹⁹⁸ indica una “pittura di un sol colore al quale si dà rilievo con chiari e scuri del medesimo colore” la cui traduzione coincide con *camaïeu, clair-obscur*, con ulteriore specificazione: se “di color bigio Grisaille, di color giallo o di cera Cirage”, come delineato nell'opera di Lacombe; ricompare la voce *monocromato*, assente nel precedente dizionario, di cui si riferisce la seguente descrizione “pittura di un solo colore, specie di essa è il chiaroscuro”¹⁹⁹, la cui traduzione risulta *camaïeu*.

Le testimonianze settecentesche s'inscrivono nel solco della tradizione letteraria tipica dell'*Epoca dei Lumi*, nell'esigenza cioè di classificare e sistematizzare i contenuti delle varie discipline. Nel volgere di pochi anni, tuttavia, nuove riflessioni e rilevanti scritti teorici, legati alla ricerca speculativa sul colore, segnano il passaggio al nuovo secolo, svelando prospettive inattese.

Nel 1810 J.W. von Goethe pubblica *Farbenlehre* (Teoria dei colori), il cui intento era quello di dimostrare come i colori non fossero riducibili a semplici *quantità* misurabili fisicamente - in polemica dunque con la teoria di Newton - quanto piuttosto delle *qualità* che si manifestavano nella natura. Nel testo teorico venivano studiate le proprietà fisiche dei colori così come il loro potenziale metafisico, in grado di stimolare reazioni affettive; si sottolineava dunque la complessità del fenomeno cromatico, nel quale l'organo della vista rivestiva un ruolo ormai non più trascurabile. Un intero capitolo era dedicato all'*Azione sensibile e morale del colore*.

¹⁹⁸ De Alberti di Villanuova 1796, p. 151.

¹⁹⁹ p. 482.

È stato notato come la conoscenza da parte di Goethe del pensiero rosacrociano, lo stesso che influenzerà Yves Klein più di un secolo dopo, stimolò un interesse per una lettura simbolica dei colori: ad ogni colore veniva infatti associato un significato, il verde diventava simbolo del cielo e della speranza, in opposizione al rosso, che suscitava collera e passione.²⁰⁰ Il riferimento non era più lo spettro di Newton, ma una gamma cromatica che comprendeva colori influenzati da indici positivi o negativi.²⁰¹

Partecipe di una lettura simbolica, nonché di un medesimo *milieu* culturale, risulta l'opera teorica del pittore tedesco Philipp Otto Runge, *Farbenkugel* (1810) coeva all'opera di Goethe, con il quale instaurò un rapporto privilegiato sulla questione del colore, secondo quanto emerge dal loro carteggio.²⁰²

La personalità di Runge colpisce per diversi aspetti, ai fini della nostra ricerca vogliamo ricordare in particolare quelli che sono stati definiti i suoi 'atteggiamenti avanguardistici'²⁰³, rintracciabili a nostro avviso almeno in due brani tratti da una lettera del 1802, in cui il pittore affermava con estrema lucidità: "Avverto con molta chiarezza che i principi dell'arte devono essere rinvenuti soltanto nei principi elementari stessi, che nuovamente qui dovranno essere cercati", posizioni che sembrano inaspettatamente vicine a quelle che un secolo dopo avrebbe teorizzato e perseguito Malevič, una ricerca tesa a raggiungere l'essenza dell'arte; e l'intuizione preavanguardista secondo cui "Il colore è l'arte ultima, che è per noi sempre mistica e che tale deve restare, e noi dobbiamo intenderlo come in un meraviglioso presentimento (...) alla sua base sta per intero il simbolo della trinità: (...)

²⁰⁰ Rose 2004, pp. 22-23.

²⁰¹ *ib.*, in particolare valori positivi vengono attribuiti ai rossi, gialli, verdi; i colori caldi sono associati alla felicità, gaiezza, gioia; il blu, colore freddo, è associato all'oscurità, mentre i suoi derivati, come porpora e viola, sono ricondotti a sentimenti di dolore e abbandono.

²⁰² Flaim 2008, p. 141; nella lettera a Runge del 18 ottobre 1809, Goethe afferma: «Sapesse quanto mi è gradito poter trovare anche tra i contemporanei chi la pensi come me, perché finora questi li ho dovuti cercare soltanto tra i morti» cfr. Flaim 2008, p. 110.

²⁰³ p. 162.

l'azzurro, il rosso e il giallo"²⁰⁴. L'ultima affermazione sembra annunciare le posizioni teoriche di Rodtchenko, nonché il noto trittico del 1921 (rosso, giallo, blu puri) cui la critica ha infatti attribuito un riferimento all'arte cristiana²⁰⁵.

È chiaro che non si tratta di dipendenze dirette, il riferimento a tali testimonianze tende piuttosto a precisare come le riflessioni sul colore e il suo utilizzo abbiano avuto una lunga gestazione prima di approdare a posizioni radicali come quelle adottate dalle Avanguardie e a osservare quanto sia stato lungo il cammino per l'affermazione di un impiego percettivo, affettivo, cognitivo, e non più esclusivamente mimetico dello stesso.

Gli studi sul colore affascinarono anche il giovane Schopenhauer, il quale fu invitato personalmente da Goethe nel 1813 a interessarsi al problema del colore, al fine di concepire un'opera che rappresentasse una sorta di approfondimento e conferma del suo *Farbenlehre* da un punto di vista teorico, con un ampliamento della problematica legata all'attività della retina. Il risultato fu *Ueber das Sehen und die Farben* (La vista e i colori) pubblicato nel 1816, ma le aspettative nutrite dal filosofo furono deluse²⁰⁶. Il contributo più interessante dell'opera risiedeva nella teoria della bipartizione dell'attività della retina, intuizione dalle profonde somiglianze e tangenze con le successive teorie cromatiche di Ewald Hering (1834-1918) e di Wilhelm Ostwald (1853-1932)²⁰⁷.

Nel 1839 Michel Eugène Chevreul pubblicava il frutto delle sue ricerche sulle proprietà ottiche dei colori, *De la loi du contraste simultané des couleurs*: attraverso un'analisi scientifica dei colori prismatici e complementari provava che alcune giustapposizioni di colori intensificano lo splendore delle loro gradazioni. Quest'opera divenne il libro di riferimento

²⁰⁴ Lettera al *fratello Daniel*, 7 novembre 1802, pubblicata in Flaim, 2008, pp. 67-71; nella parte finale della lettera afferma «la prossima volta ti descriverò un quadro che intendo fare e dal quale deriveranno tutti gli altri che non posso mai fare».

²⁰⁵ Rose 2004, 21.

²⁰⁶ Montinari 2002, p. 152, Goethe dapprima garantì una sorta di supervisione e di patrocinio all'impresa, poi troncò ogni relazione epistolare con Schopenhauer, lasciandogli il compito di pubblicare a sue spese lo scritto, cfr. carteggio pubblicato in Montinari, 2002.

²⁰⁷ p. 153.

degli impressionisti, dei postimpressionisti e dei cubisti orfici, le tavole che corredevano la versione originale del trattato erano costituite da monocromi rettangolari di colore puro.²⁰⁸

Questo nuovo fermento speculativo sulle ricerche in materia di colore non può essere taciuto o ignorato nel tentativo di ricostruire alcuni aspetti dell'interessante personalità di Alphonse Allais (Honfleur 1854 - Parigi 1905) e della sua creazione (virtuale) dell'artista *monochroïdal*, e più in generale delle nuove categorie attraverso cui venivano affrontate le problematiche inerenti al colore e alla pittura del tempo. Sebbene le opere originali di Allais non siano sopravvissute fino ai nostri giorni, il rapporto che in questa singolare vicenda lega i testi scritti e le possibilità espressive della pittura risulta emblematico, ai fini del nostro approfondimento.

Nel 1843 Jean Louis Petit dipinse a Parigi un quadro nero coperto di punti bianchi, che sembravano riprodurre delle costellazioni.²⁰⁹ Il quadro, dal nome "*Vue de la Hougue, effet de nuit*", fu riprodotto dal caricaturista Bertall in *Les Omnibus* (fig. 15). Lo stesso anno, nel giornale illustrato *Le Charivari*, comparve un'illustrazione caricaturale, *Première impression du Salon de 1843*, realizzata da Raimon Pelez (fig. 14), in cui era raffigurato un dipinto nero la cui didascalia recitava: "*Effet de nuit qui n'est pas clair... de lune, acheté subito par M. Robertson, fabricant de cirage*".²¹⁰

Tali episodi appartengono alla tradizione francese dei *Salons caricaturaux*, un genere misto, composto da vignette disegnate e testi, semplici legende o interventi, che si svilupparono negli anni '40 dell'Ottocento, imponendosi al pubblico rapidamente. La loro origine risaliva alla fine del Settecento, contestualmente alla comparsa delle prime innovazioni pittoriche che scatenavano l'ilarità del pubblico legato a un gusto accademico.

I *Salons caricaturaux* erano stati preceduti dai *Salons comiques*, ed erano stampati in nero su carta bianca, corredate da litografie o più spesso, incisioni su legno. I dipinti che apparivano nei giornali non esistevano e avevano

²⁰⁸ Rose 2004, p. 23.

²⁰⁹ Rose 2004, pp. 21 e sgg.

²¹⁰ Riout 1996, pp. 345 e sgg.

carattere di finzione: si ritiene che essi non costituiscano oggetti del mondo visibile, anche se si fingeva a volte di averli visti veramente, quanto piuttosto imitazioni volontariamente deformate, parodie che mantenevano l'idea del quadro monocromo nell'universo della farsa, configurando così una pittura che sfociava nell'autoderisione.

Questo fenomeno assume per noi la massima rilevanza: i *Salons* suggerivano la possibilità di esistenza di tali quadri. Pertanto essi costituiscono *l'archeologia del genere* monocromo radicale, caratterizzato ormai dalla scomparsa della figurazione e dall'assenza di variazioni tonali, secondo la ricostruzione proposta dallo studioso francese, da noi profondamente condivisa, e contribuirono a diffondere largamente "l'idea di una monocromia minacciosa, per cui conveniva ridere, per paura di dover piangere"²¹¹, dal momento che l'esibizione di un virtuosismo privato del riferimento alla realtà, della mimesi, risultava a quel tempo incomprensibile, ridicola, ma anche minacciosa.

Alphonse Allais, giornalista, scrittore, fu l'autore di una serie di sperimentazioni che si concretizzarono nella realizzazione di dipinti monocromi (radicali), che s'inscrivono nella tradizione descritta, definita *plaisanteries parisiennes*. In occasione dell'Exposition des Arts Incohérents del 1883 Allais espone la sua opera *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*, titolo dal tono chiaramente ironico ideato per un'opera costituita da un foglio di bristol bianco, che l'autore aveva incollato al muro.

Nel catalogo²¹² della mostra le informazioni, pur rispettando le regole della presentazione dell'opera e dell'artista per i libri ufficiali, risultano le seguenti: "*Allais (Alphonse pas XII). Né à Honfleur de parents français, mais honnêtes. Éleve de l'école anormale inférieure, 3 place de la Sorbonne. 3- Première communion... (Aquis par l'État. - L'État, c'est moi.)*". L'opera non rimase

²¹¹ *Ib.*

²¹² Riout ha precisato che nell'edizione originale, sulla pagina bianca tendente al color crema, la riproduzione dell'opera esposta nel 1883 è ottenuta attraverso un *collage* di un sottile foglio di carta bianco: si tratta dunque di un vero e proprio *multiplo*, non di una semplice riproduzione cfr. Riout 1996, p. 515-16.

inosservata, al contrario divenne celebre ma risulta oggi perduta, mentre la sua ricostruzione fu allestita in occasione di due mostre, tenutesi rispettivamente a Parigi (1973) e a Londra (1979).

L'anno successivo in occasione della medesima esposizione Allais presenta una nuova opera *Récolte de la tomate sur les bords de la mer Rouge par de Cardinaux apoplectiques (effet d'aurore boréale)*, un panno rosso attaccato a un telaio²¹³ riprodotto nel catalogo al numero tre, in cui l'autore si definiva, quasi profeticamente, *Élève des Maîtres du XX siècle*. L'autore chiarisce i suoi intenti, o meglio l'origine della scelta di dedicarsi alla pittura nella prefazione del suo *Album Primo-Avrilesque*, (Figg. 16, 16a, 16b, 16c), pubblicato nel 1897²¹⁴, al cui interno sono riprodotte sei delle sue opere, comprese quelle appena menzionate, e un'opera altrui (Tav. 16a). Nella prefazione rende infatti omaggio al celebre quadro alla maniera nera, intitolato *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*, specificando che la riproduzione proposta gode del permesso speciale degli eredi dell'autore. Scrive che l'impressione provata alla vista di quel capolavoro fu per lui tale da non richiedere alcuna ulteriore descrizione; che il suo destino gli fu allora chiaro: essere un pittore, ma con un fondamentale avvertimento

Et quand je disais peintre, je m'entendais: je ne volai pas parler des peintres à la façon dont on les entend les plus généralement, de ridiculus artisans qui ont besoin de mille couleurs différentes pour exprime leurs pénibles conceptions.

Non!

Le peintre en qui je m'idéalisais, c'était celui génial à qui suffit pour une toile une couleur: l'artiste, oserais-je dire, monochroïdal.

La figura del pittore al quale lui tende non ha più nulla a che fare con gli artigiani, definiti ridicoli, che necessitano di colori differenti per esprimere le loro *penose* concezioni, il pittore da lui idealizzato è quello geniale a cui è

²¹³Rose 2004, p. 25.

²¹⁴BNF, gallica.bnf.fr., *Album Primo-Avrilesque* 1897, le pp. 3-5 sono relative alla prefazione analizzata e citata.

sufficiente un unico colore, l'artista per cui conia il neologismo *monochroïdal*.

È stato sottolineato come questo aggettivo, definito *joli*, indichi la differenza tra tali *variazioni* e lo spirito che presiederà all'invenzione della pittura monocroma propriamente detta, poiché risulta chiaro che *Allais* stava allora inscenando una parodia del motivo legato all'aspetto eroico (il gioco di parole risulta più chiaro in francese: *héroïsation*) del lavoro d'artista, perseguito contro le difficoltà di qualsiasi natura, secondo quanto stava cominciando a diffondersi con le esperienze degli *artisti maledetti*²¹⁵. E che tale aspetto fosse rilevante lo dimostra, sempre all'interno della prefazione, l'affermazione di esser riuscito, dopo vent'anni di lavoro ostinato, insondabili dolori e lotte feroci, a esporre la sua prima opera *Première communion (...)* nell'ambito della mostra organizzata dal gruppo delle *Arts incohérents*, i cui membri furono infatti gli unici a offrirgli ospitalità, pertanto, da artista incompreso, manifesta tutta la sua gratitudine a Jules Lévy, che aveva fondato il gruppo nel 1882.

Nello stesso anno, in occasione della loro prima mostra, *Allais* vide esposta l'opera *Combat de nègres (...)* di Paul Bilhaud, ne rimase folgorato e cominciò a realizzare le sue opere plastiche per le esposizioni del gruppo, che conosceva un successo sempre maggiore, anche perché amplificato dalla stampa.

Chi erano i membri delle *Arts incohérents*? Artisti e *bohemians* autoproclamatosi *Incoerenti*, fautori di *vernissages* definiti veri e propri *happenings* ante-litteram: nel 1884 la loro esposizione consisteva in un via vai di artisti che trasportavano nella galleria delle scale e dei pannelli con la scritta "*Je peins*"²¹⁶. Spesso utilizzavano oggetti reali, tridimensionali, fissati alla tela: rimase famosa la scarpa attaccata al ritratto del *Facteur rural* (1882) realizzato Ferdinandus; oppure sculture in formaggio, come l'*Affamé* (1882, *Delbec*), un bassorilievo con una figura che divorava un pane. La loro

²¹⁵ Riout 1996, pp. 315-16.

²¹⁶ Rose 2004, p. 25; per un approfondimento sui membri del gruppo e le loro attività cfr. Grojnowski 1981; Charpin, Abélès 1992; Grojnowski, Riout 2015.

sperimentazione spaziava dai *medium* più diversi (saliva, olio di cocco, olio di fegato di merluzzo, acqua di seltz, cacao), fino ai supporti non convenzionali (scopa, sacco di caffè, pitale, un cavallo dipinto di rosso presentato come opera d'arte nel 1889). Si comprende perché il gruppo sia stato definito *protodadaista* e sebbene risulti difficile ritenere che Duchamp, grande ammiratore di Allais, o Kounellis non abbiano subito il fascino di simili *performances*, esistono tra queste forme di espressione delle fondamentali e profonde differenze. Le *plaisanteries* non miravano a promuovere la ricerca artistica o estetica ma a scioccare la borghesia, a snaturare, alterare il gusto delle classi medie.

Il fondatore Lévy scriveva in *Le Courrier français* (1885) che il loro obiettivo consisteva nel realizzare una mostra di disegni eseguiti da persone che non sapessero disegnare: affermazione che equivaleva a un vero attacco alla tradizione mimetica dell'arte, fondata da secoli sul disegno. Ecco il motivo per cui gli attribuirono il ruolo di "anarchici dell'arte", da essi sempre rifiutato.

Alla luce della descrizione del *milieu* culturale in cui operarono gli *Incoerenti*, la figura di Allais risulta certamente meno isolata e le sue opere parte di una derisione critica, per così dire, più ampia. Se pensiamo ai titoli delle sue opere, nonché a quelle del gruppo, si noterà una certa ricorrenza del termine *effet*, o le evocazioni di condizioni atmosferiche particolari (la neve, la nebbia): l'obiettivo era quello di parodiare la pittura di paesaggio e l'impressionismo, poiché per gli *Incoerenti* arte ufficiale e arte indipendente si prestavano ugualmente alle loro provocazioni.

È stato inoltre osservato come Allais abbia introdotto due importanti innovazioni: il suo monocromo bianco del 1883 non si riferiva a opere esterne agli *Incoerenti*, ma rispondeva a una di esse, proprio come farà Rodtchenko, con i suoi dipinti neri, in polemica con i quadri bianchi presentati durante la stessa esposizione da Malévitch (1919); egli è riuscito inoltre a fondere insieme allusioni letterarie e proposizioni pittoriche: il suo monocromo blu

deriva da alcuni versi di Victor Hugo, mentre il monocromo rosso è una parodia di un quadro di Pissarro.²¹⁷

Dal nostro punto di vista, per Alphonse Allais il concetto di *monocromo* rappresentò per certi aspetti una sorta di categoria cognitiva, prima che percettiva, al di là della pittura, la quale rappresentava semmai per lui un pretesto per metterla in opera. Un'istanza cioè perseguita in diverse attività da lui svolte, che gli consentiva di esplorare e sperimentare un linguaggio altro, o strumenti di comunicazione altri, in virtù della forte vocazione concettuale posseduta dal *medium*, sebbene il risultato finale fosse quello di suscitare una sonora risata, che non escludeva tuttavia la possibilità di far passare anche una critica. Vogliamo ricordare in particolare la circostanza che lo vide autore di componimenti poetici costituiti da versi interamente omofoni, una sorta di rielaborazione, a nostro avviso, di una concezione ottocentesca, tipica di certi ambienti culturali, che vedeva un'associazione, un'identificazione tra colori e suoni²¹⁸.

La figura di Alphonse Allais non risulta esser stata percepita quale uno sperimentatore in campo pittorico, il primo articolo dedicato agli *Incoerenti* data 1990: è merito dunque della ricerca specialistica sulla pittura monocroma aver recuperato l'opera di una personalità tanto singolare quanto geniale, generalmente ricordata per la sua attività di scrittore. Quanto alla sua memoria, fuori dai circuiti ufficiali, esistono almeno due gruppi²¹⁹ parigini fondati in suo onore: l'AAAA (Associazione degli Amici di Alphonse Allais), e gli AAA (Accademici Alphonse Allais), i cui acronimi, evidentemente frutto di una scelta non casuale, oltre a celebrare un tributo conservano nella reiterazione della lettera A, tutta l'efficacia delle sue intuizioni.

L'osservazione di un ultimo episodio, risalente a fine Ottocento, può a

²¹⁷ Riout 1996, p. 322.

²¹⁸ Philipp Otto Runge scrisse nel 1810 i *Dialoghi sull'analogia tra colori e suoni*, mentre in ambito francese furono sensibili a una tale concezione Gautier, Huysmans, Rimbaud. L'analogia tra note e colori si ritrova già in Aristotele, nella descrizione dell'arcobaleno (Bibliog.), mentre per il Novecento ricordiamo Paul Klee e Yves Klein.

²¹⁹ Informazioni rintracciate in rete, ove si può accedere ai relativi siti indipendenti che curano diverse attività legate alla conoscenza delle creazioni e della figura di Alphonse Allais.

contribuire, a nostro avviso, alla ricostruzione di un panorama culturale estremamente variegato in cui parole e modalità pittoriche si scontravano e incontravano per affermare le reciproche peculiarità.

L'articolo del critico Camille Mauclair, apparso sul *Mercur de France* del 1896, a proposito della mostra di Cézanne organizzata da Vollard, costituisce un indizio, una traccia della concezione ottocentesca della pittura di ridotta cromia, recepita con una certa diffidenza e ambivalenza. Cézanne (la sua pittura) viene definito come “*Consciencieux, simple, franc, mais lourd et monochrome*”²²⁰, per cui il “solitario iniziatore dell'impressionismo di ultima maniera” di cui il critico francese ammira tuttavia nature morte e paesaggi, lascerebbe nell'osservatore “un'impressione di barbarie e nitidezza”.²²¹

Nelle parole del critico l'aggettivo *monochrome* è preceduto da una congiunzione avversativa: Cézanne è coscienzioso, semplice, vero, *ma* allo stesso tempo pesante e monocromo! Ciò rivela senza dubbio come siano i primi aggettivi a indicare aspetti positivi dell'opera del pittore, mentre la riduzione cromatica costituirebbe piuttosto una nota negativa, tale da far risultare la sua pittura ‘pesante’, perché non sufficientemente varia, nel senso di ‘variata’ nei colori. Sembra riecheggiare così, sebbene a distanza di un secolo e in contesto diverso, il pregiudizio già espresso da Milizia, secondo cui la riduzione cromatica equivarrebbe per un pittore a una mancanza o un'incapacità coloristica.

Il giudizio di Mauclair scatenò l'ira di Paul Gauguin, che rivolgendosi direttamente al critico scrisse “Lei non ha la pretesa di aver scoperto Cézanne. Ma oggi l'ammira. Ammirandolo (e per farlo bisogna capirlo), dice: ‘Cézanne è monocromo’. Avrebbe potuto dire policromo e perfino polifonico. Con l'occhio e con l'orecchio!”²²² La reazione di Gauguin dimostra quanto

²²⁰ Mauclair 1896, p. 130.

²²¹ *Ib.*

²²² Gauguin 1902, p. 27; il critico Camille Mauclair si accanì spesso sul *Mercur de France* contro la pittura impressionista utilizzando anche espressioni forti e modi insolenti. Quando la pittura impressionista ottenne riconoscimenti, Mauclair cambiò radicalmente opinione unendosi all'unanime ammirazione, cfr. p. 26. Da qui l'insofferenza provata da Gauguin, il

l'aggettivo *monochrome*²²³ rappresentasse all'epoca quasi un insulto per un pittore, tanto più per pittori che nelle loro opere privilegiavano la valorizzazione dell'uso del colore rispetto alla componente grafica rappresentata dal disegno.

1.6 Nel corso del Novecento

I colori stimolano alla filosofia. Forse questo spiega la passione di Goethe per la teoria dei colori. I colori sembrano darci da risolvere un enigma, un enigma che ci stimola senza inquietare.

(Wittgenstein 1948)

Le sperimentazioni di fine Ottocento che maturavano in pittura furono fondamentali per le elaborazioni successive. Se da una parte abbiamo visto irrompere le irriverenti opere di Alphonse Allais, dall'altra andavano svolgendosi in ambito modernista ricerche audaci, anche in campo di riduzione cromatica, da parte di Whistler, Turner e Monet. Infatti la ricerca specialistica individua nelle ultime opere dell'artista francese, caratterizzate da un'intensa luminosità e da valori tonali poco contrastati, l'origine remota dei monocromi del XX secolo. Si trattava di quadri giudicati nient'altro che per il risultato di effetti ottici di colore e di luce, ridicoli pertanto agli occhi dei contemporanei, tanto da scatenare ironia e parodie. Eppure l'uso del colore come luce e la dematerializzazione degli oggetti nell'atmosfera nei quadri di Whistler, Turner e Monet annunciano, secondo parere concorde degli studiosi, la futura evoluzione del monocromo senza immagine²²⁴.

quale desiderava pubblicare il suo testo proprio sul *Mercure*, la cui redazione rifiutò, nonostante l'intervento del critico André Fontaines, cfr. p. 61.

²²³ Il termine *monochrome* riveste una valenza negativa nelle pagine del *Mercure de France* anche in riferimento ad altre discipline: l'apparecchio fotografico viene accusato di rendere della natura in movimento una "*transcription immobile, monochrome, et en surface*" (Bellugue 1933, p. 594); mentre in letteratura la metafora della monocromia serve per indicare un atteggiamento 'monotono' da scongiurarsi nei legami affettivi "*éviter enfin cette teinte monochrome qui, rapidement, ferait de l'amour une grisaille*" (Benoist 1911, p. 545).

²²⁴ Rose 2004, p. 25.

Una delle innovazioni più rilevanti fu certamente rappresentata dall'assenza, o forse scomparsa, della linea d'orizzonte nelle *Nymphéas*²²⁵ di Monet, una caratteristica perseguita e approfondita dal pittore nelle ultime opere della serie, realizzate fino al 1926, anno della sua morte. L'eliminazione della linea d'orizzonte e l'occupazione totale del campo visivo segnavano l'inizio di una scomparsa progressiva della distanza tra il soggetto e l'oggetto, secondo una tendenza che sarebbe divenuta rilevante e caratteristica in ambito di astrazione postcubista di grande formato, si pensi alle opere di Newman o Rothko²²⁶, ma che possiamo rintracciare già perfettamente enunciata in Malevič, allorché egli afferma "ho distrutto l'anello dell'orizzonte e sono uscito dal cerchio delle cose, dall'anello dell'orizzonte in cui sono inclusi l'artista e le forme della natura".²²⁷ L'esigenza di utilizzare un grande formato per quel nuovo tipo di sperimentazioni, ricerche sui colori e i loro riflessi nell'acqua, fu fortemente sentita da Monet: nel suo carteggio emerge chiaramente la volontà di acquistare tele sempre più grandi; mentre risale a pochi mesi prima dell'esposizione pubblica delle *Ninfee* (1909) la decisione di cambiarne il titolo, fino a quel momento stabilito in *Reflets*, con *Les Nymphéas, séries de paysages d'eau*²²⁸.

Sebbene l'episodio si collochi nel primo decennio del Novecento, la decisione di Monet, a nostro avviso, rivela una certa prudenza da parte dell'artista, nonché il timore di presentare al pubblico una pittura nuova, mai vista fino a quel momento: *Reflets* era un titolo troppo audace, come del resto lo era la pittura che lui avrebbe mostrato, meglio e certamente più rassicurante (per il pubblico) contare ancora su un titolo dal contenuto mimetico, che esplicitasse il soggetto delle opere, un ultimo tentativo forse, di mantenere un

²²⁵ La prima esposizione pubblica delle *Ninfee* ebbe luogo nel 1909, nella galleria parigina di Durand-Ruel, cfr. Kendall 1990, p. 240.

²²⁶ Rose 2004, p. 27.

²²⁷ Malevič 1915a, testo stampato nel volantino distribuito all'inaugurazione di *0,10 Ultima mostra futurista* (1915).

²²⁸ Kendall 1990, p. 240-42, in particolare cfr. la lettera a Durand-Ruel, Giverny, 28 gennaio 1909; a tal proposito cfr. Stoichita 1997, pp.100-102, in cui l'autore prospetta la possibilità della messa in opera di una strategia mirata da parte di Monet: non svelare completamente al pubblico la propria estetica dell'immagine, evitando di inserirla nel titolo della mostra.

legame saldo con la pittura tradizionale. Si tratta, dal nostro punto di vista, di un episodio significativo che può in qualche modo restituire taluni aspetti legati a un momento delicato nella storia della pittura, caratterizzato da tensioni e conflitti, durante il quale appunto andavano maturando ricerche pittoriche nuove, quelle delle Avanguardie, che avrebbero segnato una frattura con il passato. A un artista russo, ispirato certamente da Monet, spetterà l'elaborazione di una tappa decisiva nell'evoluzione della pittura monocroma, o forse meglio dire nell'evoluzione di un'astrazione che tenderà al monocromo, ci riferiamo alle ricerche di Kazimir Severinovič Malevič (1878-1935).

L'interpretazione delle sue ricerche pittoriche e teoriche non è caratterizzata da letture univoche: se una parte della critica considera il pittore russo come il padre della monocromia²²⁹, dall'altra la perentorietà di una tale affermazione viene posta in dubbio e meglio contestualizzata, alla luce di un'analisi più approfondita condotta sul contesto, le opere, gli scritti, e soprattutto su ciò che è stato tramandato e scritto delle opere dell'artista.²³⁰ Questo problema si pone spesso nello studio dei monocromi dei primi decenni del XX secolo, perché le opere non sono sopravvissute, oppure perché ne furono realizzate delle duplicazioni o riproduzioni, come del resto accadde alle opere di Alphonse Allais.

Un elemento spesso sottovalutato è sicuramente quello legato alla terminologia: negli anni dieci e venti del Novecento la nozione di *monocromia* non compare mai nelle discussioni sui quadri ricoperti di un solo colore e il termine *monocromo* fu utilizzato solo da Ivan Kljun²³¹ (1873-1943); a tal proposito è stato precisato che in quegli anni “non esisteva alcun sistema concettuale capace di pensare la monocromia come una modalità

²²⁹ Sostiene un simile approccio alla problematica Maurice Besse, curatrice della mostra tenuta a Lione (1988), *La Couleur seule: l'expérience du monochrome*, cfr. p. 12; mentre Lucy R. Lippard, in *The Silent Art* (1967), indica Malevič come il primo e più conosciuto pittore di monocromi, cfr. p. 58.

²³⁰ Riout 1996, p. 73.

²³¹ L'artista presentò a Mosca, in occasione della *Decima esposizione di Stato* (1919) otto *Costruzioni monocrome* non pervenuteci, pertanto la monocromia menzionata nel titolo delle opere rimane ipotetica.

pittorica, una modalità generale suscettibile di manifestare delle differenze specifiche”.²³² In altre parole, non vi era ancora una mentalità in grado di elaborare e recepire un simile concetto.

Nel dicembre del 1915 si tiene a Pietrogrado “0, 10” *Ultima mostra futurista* allestita nello studio artistico di Nadžda Dobyčina sul Campo di Marte. In questa occasione vengono esposte 49 tele suprematiste di Malevič e opere dei suoi seguaci Kljun e Men’kov. I tre firmano un volantino nel quale il pittore affermava: “gli oggetti si sono dileguati come fumo per una nuova cultura dell’arte e l’arte procede verso l’autonomia della creazione, verso il dominio sulle forme della natura”²³³, mentre lo scritto pubblicato in occasione della mostra era intitolato *Dal cubismo al suprematismo. Nuovo realismo pittorico*.

La stanza dedicata alle opere dei *Suprematisti* è nota, almeno in dettaglio, attraverso testimonianze fotografiche. Una presenza silenziosa e austera dominava lo spazio: nella foto certamente più nota (Tav.16), un *Quadrato nero*, collocato nell’angolo all’apice delle pareti, luogo riservato alle icone²³⁴ nelle case contadine, secondo una pratica devozionale russa, si impone all’osservatore. Un simile allestimento conferiva all’opera una posizione di assoluto rilievo e denunciava un’esplicita scelta programmatica che non sarà azzardato rintracciare nel menzionato volantino: *quando sarà scomparsa l’abitudine della coscienza a vedere nei quadri la rappresentazione di angolini della natura, di madonne, o di veneri impudiche, soltanto allora potremo vedere l’opera pittorica*.²³⁵

L’opera (fig.20) raffigura un quadrato nero che si staglia al centro di una tela bianca, circonscritta da una sobria e semplice cornice. Si tratta dunque di un quadrato nero su un fondo bianco: la differenza con un quadrato nero è rimarchevole. Nel caso del *quadrato nero* ci si riferisce a una forma pura,

²³² Riout 1996, p. 100.

²³³ Malevič 1915a.

²³⁴ L’artista scrive di essere rimasto fortemente impressionato da bambino, quando visitava le chiese di Mosca, dalle icone, caratterizzate da colori e forme antinaturalistici, e da una resa svincolata dallo spazio tridimensionale, cfr. Di Milia p. 130.

²³⁵ Malevič 1915a.

autonoma che si afferma come tale, mentre nel caso del *quadrato nero su fondo bianco*, si tratta di un quadro ridotto alla sua più semplice espressione, una forma su un fondo, presentata con un contrasto massimo (bianco/nero) che permette una lettura ottimale degli elementi costitutivi dell'opera. Infatti l'opposizione tra forma e fondo fa emergere la differenza costitutiva del segno e anche l'analisi semiotica offerta da Dora Vallier, conferma tale comprensione del quadrato nero come un quadrato su un fondo bianco.²³⁶

Occorre inoltre prendere in considerazione la circostanza legata alla presentazione pubblica dell'opera: nel catalogo della mostra del 1915 l'opera veniva indicata unicamente come *Quadrilatero* o *Quadrangolo*, mentre nei suoi scritti il pittore affermava chiaramente la rottura del *Suprematismo* con i problemi tradizionali della pittura, in particolare con il rapporto forma/fondo. La problematica si infittisce perché Malevič riferendosi all'opera, scrive di *quadrato nero*²³⁷ trascurando di menzionare il fondo che lo supporta. Questo è l'argomento portato a sostegno della tesi di una lettura dell'opera come *Quadrato nero*, in opposizione a quella di coloro che preferiscono identificarla come *Quadrato nero su fondo bianco*.

Le parole del pittore possono forse servire da aiuto per una maggiore comprensione: egli affermava che “la modernità può essere difficilmente contenuta nel triangolo antico, perché la vita al presente è quadrangolare”.²³⁸ Il *Quadrilatero* dunque rappresenta la scelta di una forma geometrica *simbolica* nuova, altra rispetto alla divinità tradizionale che veniva espressa

²³⁶ Cfr. Vallier 1975.

²³⁷ Malevič 1920 p. 70, in particolare «Il quadrato nero ha definito l'economia, che io ho introdotto come quinta dimensione dell'arte»

²³⁸ Riout 1996, p. 459, nota n. 16.

²³⁹ p. 77.

²⁴⁰ Malevič 1920, p. 68.

²⁴¹ 1915b, p. 35.

²⁴² *ib.*

²⁴³ D'ora in poi ci riferiremo alla problematica affrontata dallo studioso nell'*Éclipse totale du monde des objets*, da cui sono tratte le citazioni, cfr. Riout 1996, pp. 73-126.

²⁴⁴ Oltre all'opera del 1915 esistono altre versioni, una degli inizi degli anni '20, leggermente più grande, una terza del 1929.

attraverso la forma simbolica del triangolo, esso costituisce “*l’affirmation d’une opposition à la symbolique de la triangularité divine*”.²³⁹

La frattura con il passato si avvale programmaticamente, a nostro avviso e attenendosi agli scritti dell’artista, della riduzione cromatica, del bianco e del nero che nel suprematismo “servono come energie che svelano la forma”²⁴⁰, in linea con quella ricerca tesa a perseguire una progressione della pittura verso la sua essenza, che nulla ha a che fare con un processo di semplificazione: il pittore stesso ha scritto che “l’arte non deve andare verso la sua riduzione o la sua semplificazione ma verso la complessità”.²⁴¹

L’astrazione che ne risulta non è ancora puramente mentale, sebbene tale componente risulti rilevante, ma si configura piuttosto come una *riduzione modernista avant la lettre*, la quale conduce ineluttabilmente al monocromo. In altri termini, l’artista russo, seppur consapevole di aver “liberato la coscienza del colore”²⁴², non riesce a eliminare la tensione tra una forma e il suo fondo, ultimo ostacolo da superare per il concepimento di un monocromo radicale.

Ritornando all’opera, se essa viene compresa, intesa come un quadrato nero, allo stesso tempo essa non può essere vista altrimenti che come un quadrato nero su un fondo bianco. Per tentare di sciogliere il nodo della questione occorre mettere da parte le due interpretazioni e considerare piuttosto la differenza esistente tra *le carré vu* e *le carré dit*²⁴³, cioè il quadrato effettivamente dipinto, e ciò che del quadrato è stato scritto.

Il *quadrato dipinto*²⁴⁴ non è in realtà nemmeno quadrato, la sua forma non può infatti definirsi tale nonostante il nome attribuitogli dall’autore, pertanto la *querelle* sul titolo si risolve ancora una volta a favore della dicitura riportata nel primo catalogo (1915, *Quadrilatero* o *Quadrangolo*); esso non ha mai lasciato la Russia, è un’opera in discreto stato di conservazione che in pochi

hanno realmente visto, ma di cui si è parlato e scritto molto, un quadro la cui esistenza e notorietà dunque deve molto all'*ekphrasis*, da intendere non solo come descrizione letteraria della pittura attraverso il linguaggio ma anche come *modalità d'existence langagière de la peinture*. Dunque il quadrato nero che vediamo non è il *quadrato nero* che immaginiamo quando ci viene comunicato il titolo dell'opera. In altre parole, Riout solleva una domanda dalla fondamentale rilevanza: è possibile ritenere che l'idea di un quadrato solo, monocromo, sia stata compiuta, espressa prima nel linguaggio, piuttosto che nella pittura di Malevič?

Il *Quadrilatero* costituisce *l'ultimo baluardo* prima dell'avvento dell'indifferenziazione monocroma e sarebbe un'operazione arbitraria, o almeno una forzatura, vedere nel *Quadrato bianco su fondo bianco* (1918) la prima opera monocroma di Malevič, per evidenti ragioni: l'impiego di due diversi tipi di bianco, uno estremamente freddo per il quadrato, l'altro caldo e tendente all'ocra per il fondo; il tratto della matita lasciato come evidenza; la visibilità della tela; la materialità dell'impasto pittorico. Tutti questi elementi (disegno, colore, supporto) articolano il dipinto secondo una logica che costituisce semmai un passo indietro in rapporto al *Quadrato nero*: "*Lorsqu'il peint en blanc sur blanc, Malévitch ne peint pas l'invisible: il rend visible la disparition du visible*"²⁴⁵. Anche in questo caso possiamo contare sulle parole dell'artista.

Il suprematismo si divide in tre stadi (...) il periodo nero, il periodo colorato e il periodo bianco. In quest'ultimo *sono state dipinte le forme bianche su bianco*. I tre periodi vanno dal 1913 al 1918. Tutti sono stati costruiti in uno sviluppo puramente piano. Alla base della loro costruzione c'era il *principio fondamentale di economia*: rendere con la sola superficie piana la forza della statica oppure della quiete dinamica visibile.²⁴⁶

Al fine di comprendere il cammino intrapreso dal pittore, secondo un termine molto usato nei suoi scritti, è opportuno a nostro avviso ricordare

²⁴⁵ Riout 1996, p. 94.

²⁴⁶ Malevič 1920, p. 65.

l'esperienza da lui maturata nel 1913, data indicata appunto come inizio delle ricerche suprematiste. In quegli anni di fermento avanguardista, Malevič era a stretto contatto con artisti e poeti fautori di sperimentazioni di nuove forme espressive che spaziavano dal linguaggio alla pittura: come ad esempio il linguaggio *zaum* transmentale di Kručënych, oppure il *raggismo* di Larionov, ricerche rivolte a forme di espressioni prelogiche, primitive e spontanee in campo linguistico, mentre in campo pittorico si privilegiava una decisa concentrazione sull'essenza della pittura, la sua testura, i suoi rapporti cromatici²⁴⁷.

In occasione del *Primo congresso panrusso dei rapsodi del futuro* (luglio 1913) era stata annunciata la fondazione di un teatro futurista, pertanto Kručënych cominciò subito a lavorare al testo in versi di un melodramma intitolato *Vittoria sul sole*. Il titolo è indicativo e significativo allo stesso tempo: in un contesto avveniristico, attraverso una serie di azioni assurde e intenzionalmente incoerenti, slegate, verrebbe da dire *alogiche*, viene compiuto l'assassinio del sole, simbolo della realtà oggettiva.

Il prologo era scritto da Chlebnikov, Matjušin compose la musica, eseguita con un pianoforte scordato, mentre Malevič ebbe il compito di disegnare i costumi e la scenografia. Nei bozzetti dei costumi scompose secondo la logica cubista corpi e visi, mentre differivano dagli altri i costumi del *Necroforo* e del *Malintenzionato*, in cui i piani geometrici colorati emergevano con evidenza, tali da risultare bidimensionali e in contrasto con le altre forme corporee. Questa logica dissociativa delle parti era accentuata durante lo spettacolo attraverso un originale uso dell'illuminazione, con la quale Malevič riusciva a realizzare un effetto visivo di distacco dalla figurazione verso l'astrattismo. Il processo di sintesi, di quella *riduzione modernista avant la lettre*, può essere individuato attraverso la visione progressiva dei fondali di scena del melodramma, da un confronto cioè tra i fondali degli atti che precedono quello della quinta scena del secondo atto e lo stesso (figg. 18,19). Quest'ultimo, molto noto, compare quando i personaggi vincenti dell'opera,

²⁴⁷ Di Millia 2000.

i *Macisti Avveneristi*, sopravvissuti alla distruzione del vecchio mondo, raggiungono il nuovo *decimo terro*²⁴⁸, esente ormai da forza di gravità, un nuovo universo articolato nella forma essenziale di un quadrato metà bianco e metà nero.

In una lettera del 1915 a Matjušin, essendo stato informato del progetto di pubblicare una seconda edizione di *Vittoria sul sole*, Malevič chiede all'amico di inserire "lo schizzo del sipario dell'atto in cui si ottiene la vittoria (...) ritengo sia necessario inserirlo nel libro (...) questo disegno avrà una decisiva importanza per la pittura. Quel che ho fatto inconsciamente ora da' risultati straordinari"²⁴⁹.

Il disegno²⁵⁰ fu allegato nella lettera successiva, ma si trattava di un quadrato interamente nero risalente al 1915 e non al 1913, tale era avvertita l'esigenza profonda da parte dell'artista di legare le ricerche suprematiste, che andava svolgendo, alle elaborazioni di quell'esperienza precedente.

A nostro avviso, egli aveva a quella data pienamente compreso e intrapreso il percorso verso una forma di pittura che rifiutava la rappresentazione oggettiva perché avvertita come vincolo che limitava l'espressione artistica, pertanto tale rifiuto veniva ricollegato idealmente al momento della rappresentazione del melodramma, quel luogo della finzione che aveva reso possibile la rottura con l'arte del passato attraverso la simbolica uccisione del sole, e che gli aveva consentito di elaborare il menzionato fondale, testimonianza ormai tangibile di un nuovo processo creativo, un nuovo sistema di valori.²⁵¹

²⁴⁸ L'autore del melodramma decide di sostituire il genere femminile delle parole con quello maschile; Malevič non fa tirare, ma strappare il sipario: tali elementi, a nostro avviso, indicano la volontà di far emergere un sovvertimento totale nei confronti del *vecchio mondo oggettivo* e delle sue regole e consuetudini.

²⁴⁹ Malevič 1915c.

²⁵⁰ Il disegno, insieme ad altri due retrodatati al 1913, è conservato presso il Museo statale della letteratura di Mosca.

²⁵¹ Victor I. Stoichita ha dedicato pagine acute e profonde all'interpretazione del *Quadrato nero*, nelle quali l'autore individua espressamente nel contesto in cui l'opera fu generata (la rappresentazione teatrale) in luogo privilegiato per pervenire a una più profonda comprensione del dipinto: «l'idea originaria del *Quadrato nero* era collegata a un sipario.

Parlando di non-oggettività intendevo semplicemente indicare concretamente che nel suprematismo non venivano rappresentati le cose, gli oggetti ecc., solo questo: la non-oggettività in generale non c'entra. Il suprematismo è un determinato *sistema* mediante il quale si è prodotto *il movimento del colore attraverso il lungo cammino della sua cultura* (...) Mi è divenuto chiaro che dovevano esser create *ossature nuove di pittura di colore*, basate sull'esigenza del colore, e, secondariamente, che il colore doveva a sua volta liberarsi dall'impasto pittorico per approdare a un'*unità autonoma*.²⁵²

Da qui l'importanza riservata nella creazione pittorica al colore e alla testura, che costituiscono l'*essenza pittorica*, uccisa fino a quel momento dal soggetto.²⁵³ Il passo da queste premesse teoriche al raggiungimento di un'astrazione delle forme della natura attraverso l'*unità autonoma del colore* era ormai compiuto, dunque se l'artista non realizzò opere che possono definirsi monocromi radicali compiuti, egli aveva certamente raggiunto quel risultato su un piano linguistico, poiché ne aveva avviato una riflessione che si proponeva come indagine speculativa: “il suprematismo in uno dei suoi stadi è stato un movimento puramente filosofico, un *movimento conoscitivo attraverso il colore*”²⁵⁴, carico di suggestioni mistiche e ascetiche che non impedirono allo “splendido militante, sacerdote e patriarca della fede suprematista”²⁵⁵ di compiere il suo lavoro “non più col pennello, ma con la penna”, per ritirarsi nel *dominio del pensiero*, al fine di esporre, scrive l'artista, “quel che vedo nello spazio infinito del cranio umano”.²⁵⁶

La maggior parte dei monocromi russi dei primi decenni del Novecento non è pervenuta sino ai nostri giorni. Il recupero della loro memoria e importanza si impose alla fine degli anni '60, quando si cominciò a valutarli secondo una nuova prospettiva critica: avvertiti come fortemente attuali

Orbene: un sipario non è ‘rappresentazione’ ma ciò che la ricopre, oppure ciò che, sollevandosi, la rende possibile» cfr. Stoichita 1999, pp. 175 e sgg.

²⁵² Malevič 1919; corsivo nostro.

²⁵³ 1915b.

²⁵⁴ 1919; corsivo nostro.

²⁵⁵ L'artista fu così descritto dal critico Nicolaj Punin, cfr. Di Milia 2000, p. 130.

²⁵⁶ Malevič 1920.

rispetto alle ricerche pittoriche del tempo, non si esitò a considerarli come “precursori”. A tal proposito, sottolinea Riout, la perdita di queste opere costituisce una decisa conferma del carattere retroattivo di una tale interpretazione, poiché se fossero realmente state considerate come tali, le generazioni successive avrebbero di certo avvertito l’esigenza di conservarle. Ciò che consentiva di poter provare allora un interesse nuovo nei confronti della pittura monocroma era conseguenza diretta dell’*Aventure monochrome* elaborata e vissuta da Yves Klein.

L’artista francese (Nizza 1928-Parigi 1962) fu protagonista e fautore di una concezione artistica originale e inedita che rappresentò, nella storia della pittura, l’affermazione di un radicale rinnovamento basato sull’autonomia del colore. La sua vicenda artistica fu così strettamente legata alla sua vita che risulta pressoché impossibile una divisione dei due ambiti: arte e vita, indissolubilmente legate, sono per Klein l’una il riflesso dell’altra. Il pittore ha contribuito a creare una sorta di mitologia intorno alla sua personalità, e a velare con un alone di mistero certi aspetti della sua ricerca, senza però cercare di nascondere alcune sue contraddizioni, quasi per stimolare un interesse più autentico nei confronti suoi e della sua opera. La creazione di un mito è senza dubbio uno degli aspetti più problematici ai fini della ricostruzione della sua vicenda artistica, che ha portato come conseguenza letture e interpretazioni differenti da parte della critica: dalla cronologia oscillante (lo stesso Klein indica date diverse per contestualizzare un avvenimento); allo slittamento tra cose affermate e cose effettivamente realizzate o progetti; oppure ricostruzioni che hanno dato vita a vere e proprie leggende postmoderne non meglio verificate, come la *mitologica* esistenza del brevetto del colore IKB (*International Klein Blue*).²⁵⁷

Nato a Nizza da genitori artisti, il padre pittore figurativo, la madre pittrice astratta, nell’estate del 1947 s’iscrive a una scuola di *judo*, dove conosce Claude Pascal e Armand Fernandez, con i quali condividerà la sua prima

²⁵⁷ Il merito di aver chiarito la questione relativa all’esistenza del brevetto del colore IKB è di Denys Riout (1996), cfr. il capitolo *Yves Klein: la monochromie incarné* e relative note, da cui sono tratte le citazioni.

esperienza di *spazio spirituale*.²⁵⁸ Più tardi ricorderà nei suoi scritti come nel 1946 firmasse il suo nome nel cielo, durante un viaggio fantastico, definito realistico-immaginario. Quel giorno, seduto sulla spiaggia di Nizza provò odio per gli uccelli, che volavano nel suo bel cielo blu senza nuvole, perché essi cercavano di fare dei fori nella più bella e più grande delle sue opere. Era dunque necessario uccidere gli uccelli “fino all’ultimo”, essi dovevano sparire per consentire agli esseri umani di acquisire il diritto di evolversi in libertà, senza alcuna “barriera fisica o spirituale”.²⁵⁹

Difficile non scorgere tra le righe un chiaro riferimento alla volontà, avvertita sin dall’età di diciotto anni, di eliminare tutto ciò che potesse mantenere in vita l’idea di una pittura figurativa. Klein riferì infatti che i quadri, figurativi o astratti, gli sembravano delle “*fenêtres de prison dont les lignes, précisément, seraient les barreaux*”.²⁶⁰

L’idea di liberarsi da tali vincoli (il disegno, ovvero la tradizione figurativa) per accedere a una dimensione più intima della pittura, alla sua essenza, che sconfinava nell’infinito, nell’indifferenziato delle forme, ricorda, a nostro avviso, la medesima esigenza avvertita da Malevič, e appare singolare come entrambi ricorrono all’immagine di un’uccisione simbolica (per l’artista russo il sole, per il francese gli uccelli) al fine di fissare un punto di partenza traumatico e drammatico, di non ritorno, dal quale avranno origine le loro rispettive e differenti ricerche in campo artistico, nelle quali la libertà, l’autonomia, sarà perseguita attraverso un uso spregiudicato del colore, il quale avrebbe assunto una rilevanza mai raggiunta fino a quel momento.

Tra il 1947 e il ’48 Klein concepisce il progetto di una *Symphonie Monoton-Silence*, componimento musicale costituito da un solo tono, reiterato, seguito da un equivalente tempo di silenzio. Rispetto a questa elaborazione scriverà più tardi “*pendant cette période de condensation, je*

²⁵⁸ Le informazioni relative alla biografia di Klein, le citazioni dei suoi scritti, ove non specificato, sono tratte da *Yves Klein Archives Paris* (YKAP), sezione *documents*.

²⁵⁹ YKAP, Klein 1960, *Le vrai devient réalité*; Klein 1961, *Manifeste de l’Hôtel Chelsea*, New York.

²⁶⁰ Riout 1996, p. 28.

crée vers 1947-48 une symphonie 'Monoton' dont le thème est ce que je voulais que soit ma vie'.²⁶¹

Non può sfuggire il ricorso al termine *condensazione*, per indicare quel processo di riduzione attraverso il quale vengono condensati in una singola idea contenuti diversi associati a gruppi di idee: Klein farà risalire infatti proprio a quegli anni il momento in cui concepì l'ideazione di una pittura monocroma.²⁶² Il componimento è stato letto in maniera univoca dalla critica, circostanza eccezionale, come l'equivalente in campo musicale della concezione del quadro monocromo in campo pittorico. Tale lettura, da noi profondamente condivisa, cela anche un altro assunto, fondamentale ai fini della nostra interpretazione: la monocromia è prima di tutto un'idea, la cui traduzione può avvalersi di linguaggi diversi. Si riafferma così la profonda vocazione concettuale della pittura monocroma, e per certi aspetti si rinvigorisce quella concezione secondo cui esisterebbe una profonda similitudine tra suoni e colori: la purezza di entrambi, intesa come condizione non suscettibile di variazioni, determina un silenzio atto alla meditazione riflessiva *un pur silence affectif*.²⁶³

Altro aspetto degno di nota è la circostanza legata alla data dell'elaborazione della *Symphonie Monotone*: sebbene l'artista ricordi di aver cominciato a dipingere quadri monocromi dall'età di quindici anni²⁶⁴, essa precede di diversi anni la sua produzione monocroma nota.

Dopo una fitta serie di viaggi e attività²⁶⁵, nel 1954 l'artista pubblica il libro *Les Fondements du Judo*, presso le Édition Grasset, ma l'ambiente

²⁶¹ YKAP, Klein 1959, *Le Dépassement de la problématique de l'art*.

²⁶² In *L'Aventure monochrome* (1968), op. post., Klein afferma che la prima idea risale al 1947, quando cominciò a dipingere a *gouache* superfici composte da tocchi monocromi alla maniera *pointilliste*, in seguito decise di estendere a tutta la superficie del quadro un solo colore, tuttavia egli non aveva ancora compreso il valore della sua scoperta, realizzato solo due anni dopo a Londra. In altri testi ricorda che il momento del concepimento della sua idea pittorica risaliva al 1946.

²⁶³ Klein 1961.

²⁶⁴ Klein 1960.

²⁶⁵ Dal 1948 comincia a interessarsi di esoterismo insieme all'amico Claude Pascal, studia La Cosmogonie de Rose-Croix e s'iscrive per tre anni alla società dei Rosacroce in California; intraprende una serie di viaggi fino al 1954 che lo porterà in Italia, Germania

istituzionale e professionale francese del *judo* gli è ostile, non vuole riconoscergli i titoli acquisiti in Giappone; decide pertanto di lasciare la Francia per trasferirsi in Spagna, dove l'editore Fernando Franco de Sarabia gli accorda la pubblicazione di due raccolte di monocromi *Yves Peintures* e *Haguenault Peintures*. Si tratta rispettivamente di due raccolte di *10 Planches en couleur*, *10 Reproductions en couleurs*, entrambe con una Préface realizzata dall'amico Claude Pascal, divenuto per l'occasione Pascal Claude.

Yves Peintures (fig. 21), stampato con una tiratura di centocinquanta esemplari, presenta dieci fogli bianchi sciolti, sui quali sono stati attaccati con un solo tratto di colla dei cartoncini dal colore uniforme di dimensioni rettangolari, chiaramente ritagliati a mano: lo dimostrano dei tratti irregolari lungo i bordi. Ogni foglio reca una didascalia nella quale viene indicato il luogo di realizzazione, l'anno, le dimensioni espresse in millimetri. Le città, introdotte dalla preposizione *à* (Londra, Madrid, Nizza, Parigi, Tokio), sono luoghi nei quali l'artista ha effettivamente soggiornato, gli anni vanno dal 1950 al 1954.

Le tavole sono precedute da una singolare Préface (fig. 21a) costituita da tre pagine contenenti grosse linee nere allineate che fingono la disposizione di un testo, come se il colore (puro, unito) avesse occultato le linee della scrittura. Il sospetto è che un simile espediente miri in qualche modo ad offrire una sorta di anticipazione di ciò che l'osservatore scoprirà nelle tavole.²⁶⁶

(servizio militare), Gran Bretagna, dove a Londra (1949) troverà lavoro presso un tecnico e praticherà la doratura a foglia d'oro, momento di formazione rilevante dunque, se pensiamo all'importanza rivestita dal pigmento oro nelle sue future opere; continua a praticare judo e realizza alcuni monocromi su carta e cartone, attraverso pastelli e gouache. Segue il soggiorno in Irlanda, quello in Spagna, durante il quale si iscrive a una scuola di judo, diventando molto amico del direttore Fernando Franco de Sarabia, il cui padre è editore. Nel 1952 si iscrive alla scuola di judo più prestigiosa di Tokyo, inoltre durante la sua permanenza nella città scrive un libro sul judo, il cui scopo era quello di importare in Europa lo spirito e la tecnica dei *Katas* giapponesi. Tali vicende personali rivelano la sua profonda esigenza di approfondire discipline legate a concezioni filosofiche che evidentemente influenzarono la sua formazione, il suo pensiero e dunque la sua visione della vita e dell'arte.

²⁶⁶ Di diverso avviso Riout, il quale in proposito suggerisce che potrebbe trattarsi di un progetto (la prefazione) che apre su un altro progetto, quello dei futuri monocromi, cfr. Riout 1996, p. 34.

Sebbene Klein, di ritorno a Parigi nel 1955 fece passare *Yves Peintures* per una raccolta di riproduzioni, e tali le descriveva ancora in uno scritto del 1959, le opere presenti nella raccolta non sono delle riproduzioni (foto, stampe) ma sono frutto di un *collage* artigianale e non corrispondono a dipinti esistenti. Inoltre i cinque esemplari conservati negli Archivi Yves Klein di Parigi²⁶⁷ presentano tavole con cartoncini monocromi che differiscono per colore e dimensioni da esemplare a esemplare: sono dunque un'originale interpretazioni di *multipli* e *ready-made* allo stesso tempo, non riproduzioni.

L'altra raccolta, *Haguenault Peintures*, in aggiunta menziona nella didascalia la collezione cui l'opera appartiene, ne indica il luogo di conservazione, ne attribuisce la paternità a *Haguenault*. È stato osservato come la desinenza *-ault* evochi un qualche valoroso cavaliere medioevale, mentre il significato *-agno* rinvierebbe alle radici greche *agnôstos*, (ignoto) e *agnôsia* (ignoranza) sulle quali sono stati rispettivamente formati i termini *agnosticismo* e *agnosia*, nel senso qui di una perdita di percezione (una sottrazione) che prelude, attraverso una negazione, a un'avventura mistica ed estetica.²⁶⁸

Le due raccolte costituiscono il primo atto pubblico di Yves Klein, un'operazione tutta concettuale, dal momento che fino a quel momento non aveva mai realizzato ed esposto dipinti in una galleria, né sono pervenute opere risalenti a quelle date. Eppure quelle opere potevano esistere comunque, al di là del tangibile, a patto che l'artista ne avesse deciso l'esistenza, la quale veniva riconosciuta ufficialmente attraverso delle pubblicazioni.

Rispetto alla possibilità di un preciso riferimento da parte dell'artista all'*Album Primo-Avrilesque* (1897) di Alphonse Allais, se delle tangenze sono pressoché evidenti, non si posseggono elementi per poter stabilire con certezza quale rapporto leghi le opere. Dal nostro punto di vista, non sembrerà troppo azzardato ipotizzare che Klein ebbe modo di conoscere l'*Album* di Allais, non solo per le riproduzioni di dipinti monocromi in esso contenuti,

²⁶⁷ Disponibili in alta definizione in YKAP, cfr. nota 260.

²⁶⁸ Riout 1996, p. 32.

alcuni realmente esistenti, altri di pura invenzione, quanto piuttosto per il rilievo assunto dalla Préface nella sua opera, proprio come avveniva nell'*Album*, composto da “*une spirituelle préface par l’auteur; de sept magnifique planches gravées en taille-douce et de différentes couleurs; d’une seconde préface presque aussi spirituelle que la première, et enfin d’une marche funèbre spécialement composée pour les funérailles d’un grand homme sourd*”.

Nella prefazione-manifesto, come abbiamo avuto modo di constatare, Allais spiega le origini e le ragioni della sua nuova concezione artistica che lo ha portato a concepire la figura dell’artista *monochroidal*, il quale si esprime con un solo colore. Allais conclude la prefazione, dopo aver esternato la sua gratitudine nei confronti del fondatore delle *Arti Incoerenti*, affermando “*Si j’ajoutais un mot à ces dires, ce serait un mot de trop. Mon OEUVRE parlera pour moi!*”, dunque le parole sono ormai da considerarsi superate, sarà l’opera a parlare per l’artista, accade così che nella prefazione (fig. 21a) di *Yves Peintures* le parole scompaiono, vengono occultate dal colore nero, una tinta uniforme, preludio del colore dei monocromi, che parlerà per conto di Yves.

La marcia funebre (fig. 22) contenuta alla fine dell'*Album* è costituita da due pagine che esibiscono un pentagramma vuoto, anche in questo caso si verifica una sottrazione, le note sono scomparse per lasciare emergere piccoli campi rettangolari bianchi, così come nella prefazione di *Yves Peintures* al posto delle parole si stagliano sui fogli piccoli campi rettangolari neri. A nostro avviso, tali relazioni vanno oltre il semplice riferimento o punto di contatto, esse possiedono piuttosto implicazioni da citazione consapevole utilizzata per indicare un fondamentale scarto avvenuto rispetto all’epoca degli *scherzi* (*plaisanteries*) riservati alla pittura monocroma; ciò non esclude la lettura secondo cui attraverso quelle pubblicazioni l’artista tentasse anche di sondare le reazioni del pubblico.

L’anno successivo Klein decide di rientrare a Parigi e di compiere il suo ingresso nel mondo dell’arte proponendo un dipinto monocromo arancione, *Expression de l’univers de la couleur mine orange*, al *Salon des Réalités*

Nouvelles, riservato alla pittura astratta. L'opera, dal formato rettangolare, realizzata su legno, era firmata con il monogramma YK, e datata maggio 1955. La giuria non la ritiene degna dell'esposizione, pertanto la rifiuta. Il *Salon* era solito ospitare le opere della madre di Klein, la pittrice Marie Raymond, dunque la giuria sente di doverle dare delle spiegazioni, che hanno il pregio di restituire una delle testimonianze più vive del clima di ricezione da parte dei membri di una giuria, quindi degli addetti ai lavori, di un'opera di pittura monocroma.

*Vous comprenez, ce n'est pas vraiment suffisant tout de même; alors si Yves acceptait au moins d'ajouter une petite ligne, ou un point, ou même simplement une tache d'une autre couleur, nous pourrions l'accrocher, mais une seule couleur unie, non, non, vraiment ce n'est pas assez, c'est impossible!*²⁶⁹

Colpisce la proposta per cui basterebbe aggiungere una piccola linea, un punto o un tocco di un altro colore al fine di poter ritenere il dipinto monocromo pittura, dal momento che il colore soltanto non è sufficiente, non basta a qualificarlo come quadro. Perché insistere su questo noto episodio?

Perché esso dimostra che nella Parigi del 1955 l'idea di una pittura monocroma non esisteva ancora, nemmeno in un ambiente artistico. Non vi era ancora una mentalità atta a concepire e a recepire l'idea di una modalità pittorica che si esprimesse attraverso l'uso del colore puro, non differenziato in valori tonali, nonostante l'affermata diffusione e circolazione della pittura astratta, la quale, pur avendo rinunciato al primato del disegno, non aveva rifiutato l'idea di una composizione attraverso il colore, condizione che la monocromia annullava, rompendo definitivamente ogni legame con la tradizione pittorica, nonché visiva, codificata da secoli. Quello presentato da Klein era un dipinto troppo audace e imbarazzante dunque per la giuria, il cui rifiuto non demoralizza l'artista, il quale, nell'ottobre dello stesso anno, organizza la sua prima esposizione pubblica, *Yves Peintures*, presso il *Club des Solitaires*.

²⁶⁹ YKAP, Klein 1958.

L'artista espone monocromi di colori differenti ed esplicita le sue intenzioni in un testo proposto ai visitatori, proprio come Malevič aveva distribuito il volantino in occasione della prima esposizione dei quadri suprematisti (1915): queste forme di pittura sono così estranee a quella tradizionale che necessitano, nella prima fase di presentazione al pubblico, l'ausilio di un altro linguaggio. Tale riflessione non intende sostenere la *fragilità* della pittura monocroma, ma al contrario la sua potenza intrinseca, la sua *carica dirompente*, che necessitava l'intervento di un altro linguaggio al fine di assicurare l'osservatore, il quale veniva posto dinanzi a qualcosa che non aveva mai visto prima, pertanto era necessario introdurlo, prepararlo a una visione nuova. Riteniamo di importanza fondamentale il contenuto del volantino, poiché l'artista vi espone il pensiero teorico che lo accompagnerà lungo il corso della sua intera vicenda artistica.

Après être passé par plusieurs périodes, mes recherches m'ont amené à peindre des tableaux unis monochromes. Mes toiles sont donc recouvertes par une ou plusieurs couches d'une seule couleur unie après une certaine préparation du support et par de multiples procédés techniques. Aucun dessin, aucune variation de teinte n'apparaît; il n'y a que de la couleur bien UNIE (...). Je cherche ainsi à individualiser la couleur, car j'en suis venu à penser qu'il y a un monde vivant de chaque couleur et j'exprime ces mondes. Mes tableaux représentent encore une idée d'unité absolue dans une parfaite sérénité; idée abstraite représentée de façon abstraite, ce qui m'a fait me ranger du côté des peintres abstraits (...). Je pense que la couleur 'jaune', par exemple, est bien suffisante en elle-même pour rendre une atmosphère et un climat "au-delà du pensable".²⁷⁰

Klein spiega di aver maturato l'idea di dipingere quadri monocromi solo dopo aver attraversato diverse fasi di ricerca; entra nello specifico della descrizione circa i procedimenti tecnici impiegati per dimostrare come i suoi quadri si avvalgano dei mezzi propri della pittura: la preparazione del supporto, la stesura del colore unito. Il risultato è un quadro che non esibisce alcun disegno né variazione di tinta, ciò che si vede è il colore, perché l'artista

²⁷⁰ YKAP, Klein 1955, dal volantino della mostra Yves Peintures.

cerca di *individualizzarlo*, di renderlo autonomo, perché ogni colore è in realtà un mondo, una dimensione, che lui cerca di esprimere.

Dopo questa premessa può passare all'affermazione più diretta, quella che tende a chiarire una volta per tutte ciò che lui ha inteso fare: i suoi quadri rappresentano *un'idea astratta rappresentata in maniera astratta*, per tale motivo è stato avvicinato ai pittori astratti, tuttavia questi non hanno inteso il suo obiettivo, criticandolo e rimproverandogli di rifiutare di creare rapporti tra i colori. Klein è di altro avviso, a lui non interessa una pittura che si esprima attraverso rapporti tra i colori, poiché ritiene che un colore puro sia di per sé sufficiente per restituire un'atmosfera e un clima che rimandino al di là del pensabile.

In altre parole, un dipinto monocromo, contando sulla potenza espressiva di un unico colore, è in grado di stimolare la percezione verso una dimensione altra, oltre quella tangibile, esso può aprire allo spazio infinito. Dal nostro punto di vista, anche in questa accezione, la riduzione cromatica della tavolozza viene a configurarsi come una forma simbolica che permette di accedere a un tipo di livello cognitivo-percettivo altro, in questo caso sollecitato ulteriormente dall'assenza di elementi figurativi. Qui infatti entra in campo, a nostro avviso, anche una nuova considerazione legata alla percezione visiva: la presenza di segni, di elementi figurativi, costringe l'occhio a una lettura, seppur veloce, che cerca di decodificarli. Al contrario in loro assenza la percezione immediata di un campo vuoto stimola alla vista una repentina pausa, o per usare le parole dell'artista "un silenzio emotivo", condizione favorevole per accedere alla meditazione riflessiva.

Un ulteriore passo verso una definizione semantica delle ricerche di Klein fu compiuto grazie all'intervento del critico Pierre Restany, conosciuto al *Club des Solitaires*, il quale divenne il principale sostenitore e interprete dell'artista.

La prima operazione di Restany consiste nella decisione di intitolare la nuova esposizione (1956), tenutasi presso la *Gallerie Colette Allendy, Yves, Propositions Monochromes*. Il critico motivò tale scelta come modalità per

“mettere l’accento sull’autonomia e la liberazione del colore”²⁷¹, non escludiamo tuttavia il tentativo di rendere le pitture monocrome più comprensibili al pubblico, attingendo ancora una volta a mezzi propri del linguaggio verbale piuttosto che pittorico: proporre una *proposition monochrome* all’osservatore invece di una *peinture* era un modo per invitarlo all’approccio di un’*attitude nouvelle*, una nuova predisposizione mentale che si manifestava attraverso una nuova formulazione espressiva. Secondo l’interpretazione offerta da Riout, le proposizioni monocrome sono da intendersi come luoghi di passaggio, esse inviterebbero l’osservatore ad andare al di là della percezione non per perdersi nel loro proprio spazio, ma per accedere allo spazio infinito, secondo una modalità che deriva dalla tradizione della *translatio ad prototypum*.²⁷²

L’esposizione fu decisiva per la futura esperienza artistica di Klein perché intuì che la presentazione di monocromi di colori diversi, all’interno di un unico spazio, poneva dei problemi: le relazioni e i rapporti cromatici che venivano a instaurarsi tra le opere rischiavano di farle apparire diverse da quello che era l’intento dell’artista, si caricavano cioè di implicazioni decorative dovute alla policromia dell’insieme, che allontanava le opere dalla loro essenza (monocroma appunto). Da qui l’esigenza di concentrarsi su un solo colore: da tale scelta scaturì quello che può essere definito l’avvento della sua *Époque bleue*, a partire dal 1957, anno in cui cominciò a firmare come *Yves le Monochrome*, quasi la monocromia fosse ormai giunta a rappresentare per lui l’acquisizione di una consapevolezza altra, legata alla sua stessa identità.

Alla base della decisione di scegliere il blu come colore privilegiato della sua ricerca risiedevano delle motivazioni molto precise. Klein riteneva che tutti i colori comportassero delle associazioni a idee concrete, materiali e tangibili, mentre il blu rimandava agli elementi più astratti della natura

²⁷¹ Affermazione di Pierre Restany citata in Riout 1996, p. 38.

²⁷² Secondo la nota teoria, elaborata in reazione alle posizioni iconoclaste, la devozione del fedele non si rivolge all’immagine osservata, ma transita attraverso questa per risalire al suo modello immateriale, il prototipo, idea pura dalla quale l’immagine deriva, cfr. Riout 1996, p. 39.

tangibile e visibile, il mare e il cielo; il blu non è un colore come gli altri per una sua peculiarità “*le bleue n’a pas de dimensions ‘il est’ hors des dimensions, tandis que les autres couleurs, elles, en ont*”.²⁷³

Del resto, l’artista poteva contare su un’eredità culturale, relativa all’impiego dei pigmenti blu nella storia dell’arte, molto ampia e stratificata che rimandava a una dimensione sacra e immateriale.

Nel gennaio del 1957 la nuova fase della sua ricerca viene presentata ufficialmente a Milano, presso la galleria *Apollinaire* con il titolo *Yves Klein, Proposte monocrome, epoca blu*. Per l’occasione Restany scrive un testo (risalente al novembre 1956) sulla *brochure* d’invito, *L’Epoca blu o il secondo minuto della verità*, che si ricollegava direttamente a quello redatto per la mostra del ’56, *Il minuto di verità*, riproponendone intenti e quesiti fondamentali.

Dopo Parigi, è a Milano che io chiedo un istante di verità (...) Attenzione: queste enunciazioni monocrome esigono da te, o lettore, tutto quel patrimonio di disponibilità che occorre per fare le rivoluzioni e debellare i tiranni. Uomini moderni, oppressi da una eredità intellettuale, intossicata di oggettività, di forma e di ritmo, che specie di reazione avrete voi dinnanzi a *questo fenomeno di pura contemplazione?* (...) Yves Klein vi invia, in un clima da lui voluto di comunicazione tutta immediata, la scala di tutti i tesori affettivi del colore: di un colore, un Blu, un *Blu autonomo, disancorato da qualsiasi giustificazione funzionale*. E non si tratta di un’exasperazione di Mondrian o Malevitch: il Blu domina, comanda, vive. Siamo dinanzi al Blu-Signore, padrone assoluto della più definitiva tra le frontiere liberate, il Blu degli affreschi di Assisi: questo vuoto colmo, questo Niente che afferma il Tutto Possibile, questo soprannaturale silenzio astenico del colore, questo X infine che, al di là dell’aneddótico e del pretesto formale, determina l’immortale grandezza di un Giotto.²⁷⁴

Si ha l’impressione che il critico elimini ogni indugio per dichiarare subito la natura speculativa della ricerca di Klein e dell’esposizione. Raccomanda attenzione, circostanza sorprendente, e uno sforzo intellettuale da parte del

²⁷³ Klein 1968, *post*.

²⁷⁴ Restany 1956, *Brouchure* d’invito alla mostra *Yves Klein: Proposte monocrome, epoca blu*, Galleria *Apollinaire*, Milano; il testo dell’invito è in italiano tradotto da B. Joppolo, cfr. YKAP; corsivo nostro.

lettore, tanto sarà forte la visione delle rivoluzionarie *enunciazioni monocrome* di Klein, da intendersi come fenomeno puramente contemplativo. Restany sta suggerendo dei mezzi per consentire al pubblico di approcciarsi a opere completamente nuove, e per scongiurare il fraintendimento si avvale di tutto quanto possa contribuire positivamente alla ricezione: anticipa l'aspetto delle opere, chiarisce il loro rapporto con le ricerche delle avanguardie, e trovandosi in contesto italiano, arriva persino a istituire un collegamento con il blu degli affreschi di Assisi.

Colpisce anche la scelta di chiudere il testo menzionando Giotto, operazione che a nostro avviso, in linea con quanto precedentemente osservato, conferma quella tendenza a introdurre il pubblico alla mostra preparandolo, assicurandolo. Ciò si manifesta ancora una volta avvalendosi del linguaggio verbale (l'osservatore è chiamato *lettore*), al fine di rendere meno traumatico l'impatto con la visione dei dipinti monocromi (*enunciati*), nei quali l'occhio non troverà più riferimento figurativo alcuno; e rivolgendosi a un pubblico italiano si ritiene di assicurarlo ricordandogli il pittore meno metafisico dell'arte italiana, quel Giotto che aveva mutato l'arte *dal greco in latino*, e che aveva sostituito al fondo oro (quello sì metafisico, e pigmento molto caro a Klein) il blu di azzurrite per fingere un cielo vero. Questa "contraddizione" denota, a nostro avviso, la volontà di far accettare l'idea che la pittura monocroma possedesse tutte le caratteristiche per poter essere ritenuta pittura, pertanto, al di là del *pretesto formale* e del contenuto, un determinato impiego del blu *determina l'immortale grandezza* di Giotto.

Alla Galleria *Apollinaire*, Klein esponeva undici opere dal formato identico (78x56 cm), tutte dipinte di blu, le quali avevano un prezzo differente perché intrise di una *sensibilité pure* variabile. Un particolare allestimento contribuiva a qualificarle come oggetti diversi dai tradizionali quadri: mediante una staffa le opere rimanevano a una distanza di 20 cm dalle pareti, condizione che sollecitava un certo movimento nello spazio. Le opere non presentavano cornice e avevano i bordi leggermente arrotondati, il blu arrivava a coprire anche i bordi esterni dei telai.

Durante l'*Epoca blu*, Klein decise di abbandonare il pennello per sostituirlo con il rullo. Il pennello e le sue setole lasciavano tracce riconducibili a soluzioni informali, implicava una gestualità che faceva troppo emergere la corporeità dell'artista. Fu un ulteriore momento di rottura con il passato, in più occasioni egli sottolineerà l'opportunità di una simile scelta, la quale gli consentiva di agire e di dipingere in maggiore libertà ma soprattutto introducendo una *distanza* tra l'artista e l'opera. L'uso del rullo non gli impedì tuttavia di variare sempre la testura dei monocromi IKB, scelta fortemente perseguita, che trova espressione in trame regolari ma mai ripetitive.

Rispetto al noto colore impiegato dall'artista, realizzato con la collaborazione di un chimico, l'*International Blue Klein* (IKB) esso rappresenta il risultato della sua concezione circa il colore a metà strada tra filosofia e alchimia; come accennato, egli non depositò alcun brevetto per proteggere la sua composizione chimica, sebbene generalmente si affermi il contrario, la formula effettivamente registrata concerne la composizione chimica del *médium fixatif de l'IKB*, cioè il legante sintetico usato al posto di quelli tradizionali per fissare, cristallizzare la materia pittorica; l'altro brevetto depositato dall'artista è quello relativo alla protezione del procedimento impiegato per realizzare le sue *Anthropometries*.²⁷⁵

Eppure la leggenda postmoderna creatasi intorno al colore IBK sembra incredibilmente in linea con quella tendenza dell'artista volta a rendere *mitologici* eventi e circostanze della sua vita. Da parte nostra, non escludiamo che la lettura di un suo scritto potrebbe aver contribuito a stimolare l'interpretazione relativa all'esistenza di un brevetto dell'IBK²⁷⁶, mentre risulta forse ancora più interessante il dato che sia il fissativo, il legante e non il colore a essere stato salvaguardato, esso permette di fissare concretamente l'opera di Klein: la sua traccia, per conservarla e proiettarla al futuro.

²⁷⁵ Riout 1996, pp. 62-63, e note 92, 95, pp. 453-54.

²⁷⁶ Ci riferiamo a "*Le vrai devient réalité*", 1960, YKAP, in particolare quando l'artista afferma «*Projeter ma marque hors de moi, je l'ai fait!*».

Quanto alla tecnica Klein scriveva di accontentarsi di continuare a impiegare il formato classico, rettangolare, per non scioccare psicologicamente il *lettore* che vedeva presentarsi una superficie colore e non una forma colore piana; ciò che desiderava maggiormente era presentare, anche se in maniera un po' artificiosa "*une ouverture sur le monde de la couleur représentée, une fenêtre ouverte sur la liberté de s'impregner d'une manière infinie et sans limite dans l'état colore incommensurable*".²⁷⁷

Da tale riflessione deriva l'idea di quadro come testimone, "*plaque sensible qui a vu ce qui s'est passé*", dunque i suoi quadri sono degli avvenimenti poetici, dei testimoni silenziosi e statici.²⁷⁸ Klein arriva a concepire così una concezione inedita e originale relativa alla natura indicale della pittura, avvertita dall'artista come una lastra sensibile, in grado di registrare quel *valeur réelle invisible* che definisce la differenza tra ciò che è un quadro e ciò che non lo è, mentre il colore *sensibilité matérialisée*, portatore di infiniti mondi, imprimendo la sua traccia permette all'osservatore di oltrepassare il tangibile per proiettarsi verso l'infinito.

Risulta evidente, alla luce della vicenda artistica di Klein analizzata, il ruolo decisivo svolto dall'artista nell'ideazione e definizione di una nuova *mentalità/modalità* pittorica, quella della pittura monocroma radicale, nonché terminologica: è con Klein che si afferma l'uso del termine *monochrome*, che sarà retroattivamente attribuito alle ricerche *sottrattive* precedenti, ed è grazie a Klein che l'aggettivo si trasforma in sostantivo.

Il riconoscimento ufficiale avverrà nel 1960 con la mostra *Monochrome Malerei*, tenutasi presso lo *Städtisches Museum* di *Leverkusen* (Colonia). Si trattò della prima mostra dedicata alla nuova concezione pittorica, essa fu caratterizzata da criteri di selezione improntati alla presentazione di una configurazione aperta del fenomeno pittorico, che contribuì a imporre l'esistenza di un nuovo genere all'attenzione della critica e del pubblico.

A partire da quella data infatti il termine monocromo è stato impiegato in sede storiografica in sostituzione dei termini *chiaroscuro*, *monochromata*,

²⁷⁷ Klein 1968, *post*.

²⁷⁸ Le citazioni successive sono tratte dalla medesima fonte.

grisaille, camaïeu, per indicare eterogenei manufatti non policromi, secondo un'operazione filologica talvolta imprecisa, fonte di ambiguità e ambivalenze semantiche, che, a nostro avviso, allontana dalla comprensione delle opere.

“Dare un nome” a un oggetto equivale in prima istanza a realizzare un'operazione di verbalizzazione volta a orientarne il senso: appare legittimo dunque chiedersi in che misura parlare/scrivere di “pitture monocrome” per opere realizzate in epoche totalmente estranee alla nozione, al concetto di monocromia. Dal nostro punto di vista, crediamo sia condivisibile il parere espresso a suo tempo da Verbraeken e cioè che i termini tecnici chiaroscuro, *grisaille, camaïeu, monochrome* siano solo parzialmente sovrapponibili²⁷⁹ e che in sede di analisi interpretativa dei manufatti pittorici occorra procedere con cautela, a partire dal contesto storico-artistico che ha prodotto un certo tipo di estetica cromatica, di opere, nonché di idee.

L'ampio arco cronologico dedicato alla terminologia e preso in esame è funzionale a comprendere le ricadute e le ripercussioni che i vari impieghi hanno avuto sulla critica e quindi sulle opere. Tale scelta metodologica, l'idea cioè di osservare un fenomeno pittorico nelle sue varie forme e contesti, risulta in linea con la recente mostra *Monochrome, Painting in Black and White* tenutasi dapprima a Londra (National Gallery, 30.10.2017-18.02.2018) e attualmente in corso a Düsseldorf (*Black and White. Von Dürer bis Eliasson*, Museum Kunstpalast, 22.03.2018 – 15.07.2018).²⁸⁰

²⁷⁹ Verbraeken 1979.

²⁸⁰ A cura di Lelia Packer e Jennifer Slinka; la mostra indagava manufatti che datano dal XII al XXI secolo (Londra), mentre quella tedesca si concentra su opere datate dal XVI al XXI secolo; entrambe esibiscono tecniche diverse, compresa la fotografia e le installazioni ambientali.

2. Le forme del fenomeno

Secondo quanto analizzato nel primo nucleo della nostra ricerca, siamo in grado di affermare di trovarci in presenza di un fenomeno, di un evento suscettibile di osservazione e di studio, che si manifestò fin dall'epoca antica mediante diverse modalità espressive. La caratteristica esclusiva del fenomeno pittorico rintracciato è costituita dalla programmatica adozione di una tavolozza dalla gamma cromatica ridotta. Nell'ambito della nostra prospettiva, abbiamo constatato come le forme del fenomeno varino per precise esigenze e ragioni, come la loro origine derivi, in definitiva, prima di tutto da un'idea, dal determinato tipo di esperienza cromatica che un soggetto, o una data cultura, desidera provare.

Continueremo pertanto la nostra indagine cercando di tenere distinte, ciascuna secondo le proprie peculiarità, le diverse declinazioni del fenomeno, poiché riteniamo che solo un simile approccio possa tentare di restituirne la complessità. In termini strettamente operativi, ci proponiamo di analizzare un selezionato panorama geografico, costellato da diversi centri propulsori, i quali svilupparono, ciascuno secondo le proprie esigenze, una significativa produzione di opere oggetto della nostra analisi. Non approfondiremo oltre le forme pittoriche novecentesche, data l'ampia trattazione riservata alle ricerche delle due figure cardine rappresentate da Malevič e Klein, privilegiate perché fondamentali per comprendere la progressiva scomparsa della figurazione e la più recente acquisizione del concetto di monocromia nella storia dell'arte e nella storia delle idee.

Le testimonianze di cui ci occuperemo costituiscono pitture caratterizzate da una marcata inclinazione teorica, pertanto ci interrogheremo sui dispositivi visivi messi in atto, sulla loro sintassi cromatica e di conseguenza sul senso della presenza di quelle stesse soluzioni pittoriche.

Se nel primo capitolo ci trovavamo in presenza di termini o di un lessico designanti un effetto cromatico, più che un colore, e abbiamo proceduto relazionandoli a determinate opere, contando solo sulla nostra possibilità di ravvisare determinate categorie pertinenti, in questa seconda parte ci

troveremo in una situazione diversa: saremo in presenza di pitture dalla differente tipologia, alle quali attribuiremo un tipo di lessico che aderisca il più possibile alla nostra precedente ricostruzione filologica, secondo un principio di metodo volto unicamente a valorizzare la personalità di ciascuna opera. Solo così, crediamo, scongiureremo il rischio di attribuire nozioni e concetti, acquisiti nel corso del tempo a epoche estranee alla loro circolazione.

La nostra proposta metodologica, riferirci cioè al fenomeno di riduzione cromatica, seppur declinato di volta in volta secondo diverse forme, e non generalmente alla categoria di *pittura monocroma*, è strettamente funzionale alla comprensione delle opere e alla descrizione di una realtà intricata che necessita inoltre, ai fini di un'analisi rigorosa, di una prospettiva che sia insieme diacronica e sincronica. Sarà l'analisi dei dipinti, di volta in volta, a guidarci lungo la comprensione delle diverse forme del fenomeno.

2.1 Il ciclo dei Vizi e delle Virtù di Giotto a Padova e la costruzione di una tradizione

La ricerca specialistica attribuisce un ruolo decisivo, per lo sviluppo della pittura dalla tavolozza ridotta, al momento rappresentato dall'introduzione di soluzioni illusionistiche²⁸¹: la pittura che finge un altro genere o imita la materia (marmo, bronzo, etc.) per restituire l'illusione di uno spazio, oppure di un oggetto tridimensionale, costituisce un termine fondamentale per un'analisi critica di questa particolare modalità pittorica.

I primi segni evidenti di una pittura illusionistica sono stati rintracciati nelle esperienze pittoriche maturate nell'ambito dell'episodio considerato tra i più rilevanti per la storia e lo sviluppo della pittura italiana del Duecento: la decorazione della Basilica di San Francesco ad Assisi. Esempi di pittura illusionistica possono essere agevolmente ritrovati sin dalle opere realizzate

²⁸¹ Cfr. Schäffner 2009, p. 42.

da Cimabue intorno al 1290²⁸², come ad esempio nel *Trapasso della Vergine* (fig. 23) nel transetto sinistro della Basilica Superiore. Si tratta di un brano pittorico ritenuto unanimemente dagli studiosi saggio di grande abilità compositiva, per l'esecuzione della cornice architettonica trilobata, la quale è in grado di restituire l'illusione di uno spazio abitato. Cimabue introduce, inoltre, due soluzioni molto audaci: lo scorcio dell'aureola di uno dei personaggi, che s'inserisce tra le arcate architettoniche; la rappresentazione delle mensole della cornice marcapiano, raffigurate nella parte superiore, le quali sembrano fuori emergere dalla parete, una soluzione pittorica che avrà ampia fortuna e che risulta precocemente recepita anche nell'ambito della pittura da cavalletto. Ne offre un esempio l'opera di Duccio, *Madonna con il Bambino*, datata 1295-1300 circa²⁸³ (fig. 24).

Risulta pertanto evidente che simili sperimentazioni costituiscano un terreno fertile per lo sviluppo di ricerche pittoriche improntate a tendenze *sottrattive*, che coinvolgono l'imitazione di materiali.

La *Leggenda francescana* di Giotto, eseguita intorno al 1295 circa²⁸⁴, nella Basilica Superiore, esibisce innumerevoli brani di pitture in cui elementi architettonici sono resi attraverso un trattamento pittorico fortemente orientato verso un suggerimento del materiale raffigurato, della sua plasticità, come è riscontrabile nella rappresentazione di dettagli di edifici religiosi resi attraverso riduzione cromatica, per indicare, appunto, manufatti scultorei. Si notino ad esempio i dettagli della chiesa raffigurata nel *Commiato di Chiara alle spoglie del santo a S. Damiano*, oppure la rappresentazione dei capitelli corinzi e delle colonne tortili che incorniciano l'intero ciclo delle *Storie*.

La critica tedesca ha sottolineato come un precoce uso di *pittura monocroma verde* sia attestato, nella Basilica Superiore, dalla storia relativa alla *Liberazione dell'eretico* (fig. 25), opera attribuita dalla critica italiana al

²⁸² Cfr. Conti 1993, p. 91.

²⁸³ Christiansen 2007; di diverso avviso Boskovitz 2007, il quale suggerisce che il dettaglio illusionistico del parapetto derivi da un prototipo bizantino piuttosto che dalle sperimentazioni di Assisi, siano esse di Cimabue o di Giotto.

²⁸⁴ Cfr. Bellosi 1985; Conti 1993, p. 90. Per un'aggiornata bibliografia, nonché sintesi dei maggiori problemi legati all'interpretazione della pittura giottesca cfr. Romano 2008.

Maestro della Santa Cecilia, che avrebbe operato tra il 1295 e il 1299.²⁸⁵ Non è un problema di attribuzione quello che intendiamo qui rilevare o approfondire, quanto piuttosto fissare strumentalmente dei limiti cronologici per la presenza di una soluzione pittorica all'interno dello stesso ciclo di affreschi, nell'arco di pochi anni.

Si tratta dell'ultima storia della *Leggenda*, nella quale si narra di un miracolo postumo di Francesco: Pietro d'Alife, catturato a Roma e preso in custodia dal vescovo di Tivoli, viene liberato dai ceppi in carcere grazie all'intervento del Santo, di conseguenza il vescovo riconosce l'avvenuto miracolo. La scena rappresenta un'ambientazione romana indicata da due monumenti architettonici: a sinistra una fantasiosa costruzione ispirata all'antico Settizonio severiano (203 d.C.), a destra, un'architettura suggerita dalla colonna Traiana (113 d.C.), raffigurante il carcere presso cui Pietro d'Alife fu custodito.

Tornando alla critica tedesca, essa identifica, nelle figure riprodotte all'interno delle arcate in facciata del monumento raffigurato sulla sinistra della scena, precoci esempi di pittura figurativa *monocroma* in terra verde. Se da una parte, si ritiene che debba trattarsi della riproduzione della pittura che ricopriva la facciata del monumento severiano, dall'altra non si esclude affatto che possa invece intendersi come una rappresentazione volta a imitare quegli stessi rilievi scultorei.²⁸⁶

A nostro avviso, la prima ipotesi è difficilmente condivisibile, le figure, rappresentate all'interno delle arcate in facciata dell'immaginario monumento, costituiscono statue di profeti, identificabili grazie all'attributo iconografico che li distingue, il rotolo variamente dispiegato (fig. 25d).²⁸⁷ Il pittore le raffigura verosimilmente entro nicchie, seppure non riesca a

²⁸⁵ Conti 1993, pp. 93-94; la critica tedesca attribuisce invece la scena a Giotto, cfr. Schäffner 2009, p. 46.

²⁸⁶ In particolare, per la prima ipotesi cfr. Michler 1995, per la seconda cfr. Schaffner 2009 p. 47.

²⁸⁷ Non siamo stati in grado di reperire altre testimonianze fotografiche per i dettagli, eccetto quelle conservate presso la Fototeca della Fondazione Zeri, Università di Bologna. Le riproduzioni, seppure in bianco e nero, contribuiscono, per quella porzione di affresco soggetta a vari problemi conservativi, almeno a recuperare una parte della raffigurazione.

restituirne una collocazione spaziale esemplare. L'uso della riduzione cromatica qui osservato non appare diverso da quello impiegato nel monumento adiacente: la gamma dei bianchi e dei rossi riproduce i rilievi scultorei della torre carceraria, costituiti da scene a carattere figurativo e dalla rappresentazione di motivi ornamentali a carattere vegetale.

La tavolozza *ridotta* dunque viene impiegata per indicare in maniera precisa il materiale rappresentato, più che suggerirlo, essa imita un dettaglio architettonico per restituire un rilievo plastico. Di conseguenza, la sua funzione si esaurirebbe, apparentemente, nella raffigurazione mimetica dello spazio che accoglie l'episodio, aiutando l'osservatore a contestualizzarlo in un ambiente romano. Eppure, una simile lettura lascia insoddisfatti, poiché sembra ignorare il soggetto stesso della pittura, ciò che viene raffigurato cioè mediante riduzione cromatica. Viene infatti da domandarsi, che cosa raffigurino le scene rappresentate nei rilievi della torre carceraria (fig. 25a).

Il primo rilievo, a partire dall'alto, presenta una scena di battaglia, dalla dinamicità convulsa e concitata (fig. 25b). Nella parte centrale, un soldato a cavallo è colto nell'atto di sferzare un colpo contro il suo nemico, dopo averne travolto un altro al suolo. Nella parte sinistra l'azione viene reiterata mediante altre figure a cavallo che lottano, mentre nella parte destra, soldati armati infieriscono sul corpo del nemico accasciato al suolo. La raffigurazione ricorda l'immagine di certa monetazione imperiale romana, ove il nemico viene appunto sovrastato dal cavallo impennato del condottiero (fig. 26), seppure la scena complessiva venga qui ricostruita secondo un diverso *montaggio* del motivo iconografico, diffusosi in età traianea, e che godrà di ampia fortuna durante il Rinascimento.²⁸⁸ La gestualità espressa dalle braccia dei soggetti raffigurati sprigiona una carica di forte violenza.

²⁸⁸ In epoca rinascimentale si utilizzerà la variante costituita dal condottiero che atterrisce due nemici con il suo cavallo, mentre per la scena dell'*Adlocutio* la variante rappresentata dalla presenza di una figura accanto all'imperatore e da una diversa disposizione dei soldati (cfr. Ghirlandaio, Santa Trinita, cappella Sassetti; Santa Maria Novella, cappella Tornabuoni, *Annuncio a Zaccaria*). Viene da pensare di trovarsi di fronte alla comparsa di uno dei primi esempi di *Pathosformel*, dal momento che il documento visivo viene datato circa 1300.

Nel secondo rilievo (fig. 25c), nella parte centrale, una figura maschile, togata, distende il suo braccio destro verso una schiera di soldati che sembrano esser stati letteralmente immobilizzati da quel gesto: uno dei soldati, quasi per bilanciare la potenza emanata da quell'atto perentorio, porta il suo braccio alla testa, come se fosse stato colpito, con grande effetto patetico. Se lo paragoniamo al soldato presente nel rilievo superiore, noteremo subito come le due azioni risultino speculari: nel primo caso il soggetto distende il braccio per colpire l'altro, nel secondo il braccio viene piegato e rivolto verso sé stesso. La gestualità espressa della figura togata scandisce una pausa nella narrazione e nella raffigurazione: un campo bianco (una riduzione cromatica nella riduzione cromatica) non riscontrabile nel rilievo superiore. Quella soluzione iconografica, quella pausa, ha un precedente nelle raffigurazioni numismatiche di *Adlocutio* (fig. 27) di epoca imperiale romana, presentando già un valore quindi fortemente semantico. Il confronto tra i due rilievi continua nella parte destra. Se alle spalle dell'uomo togato soldati dritti e immobili, seppur armati, sembrano catturati e bloccati dalla sua presenza, nel rilievo superiore, ancora in maniera speculare, i soldati combattono ricurvi sul nemico ormai disfatto.

Gli altri due dettagli a carattere figurativo sono costituiti da finti bassorilievi, che accolgono rispettivamente degli angeli, realizzati mediante diverse tonalità di rosso (fig. 25e). Si tratta dunque di due teorie di angeli, speculari rispetto alla torre carceraria, che rivolgono il loro sguardo e la loro attenzione verso il rilievo osservato, in un caso, additandolo. Dal momento che riteniamo si tratti di *angeli* e non di *vittorie*, siamo portati a credere che la figura dell'uomo togato rappresenti Cristo, intervenuto in un conflitto per placarlo, definitivamente, così come Francesco interviene, nell'episodio descritto, per ristabilire un equilibrio nella triste vicenda di Pietro d'Alife, compiendo il suo miracolo, liberandolo dai ceppi.

In una simile prospettiva, comprendiamo meglio anche il senso della presenza dei profeti sulla facciata del monumento presente a sinistra. I profeti, colti in varie azioni, sono lì raffigurati, a nostro avviso, per introdurre e preannunciare la venuta di Cristo (raffigurato nel monumento a destra) e, in

qualche modo, per valorizzare la figura del vescovo. Non a caso, infatti, questa è la porzione dell'affresco in cui sono collocati gli esponenti ecclesiastici, mentre il vescovo, l'unica autorità religiosa avente il diritto a riconoscere l'avvenuto miracolo, si staglia contro un meraviglioso campo blu, in regime di assialità con la figura del Santo che, compiuto il miracolo, si libra nel cielo.

Non escludiamo, inoltre, che una simile costruzione, possa porre l'accento sulla potenza mediatrice rappresentata dalla Chiesa, dal momento che l'affresco è stato realizzato tra il 1299 e il 1300, in pieno avvento giubilare. La nozione più rilevante, ai fini della nostra indagine, risiede nella possibilità di rintracciare, alla fine del Duecento l'impiego di una forma di riduzione cromatica in cui il colore sprigiona tutte le potenzialità del suo carattere polisemico: le raffigurazioni imitano il marmo, ma il loro contenuto non è esclusivamente di ordine mimetico, poiché un certo uso del colore, combinato a una precisa raffigurazione della gestualità, consente di costruire delle relazioni di ordine contenutistico al fine della comprensione globale del soggetto rappresentato.

La dialettica tra la policromia della scena, tesa a restituire il momento dell'avvenuto miracolo, e la riduzione cromatica dei dettagli dei monumenti, evocanti un tempo remoto, è funzionale all'articolazione di un messaggio complesso, svolto mediante il tipico procedimento di simbolizzazione medioevale dell'analogia²⁸⁹ e opportunamente (cromaticamente) segnalato: come Cristo, Francesco è portatore di salvezza. Ecco dunque come i brani di riduzione cromatica contribuiscono a creare il senso complessivo dell'episodio raffigurato, ignorarli o relegarli nel campo di una ornamentazione non ulteriormente indagata, crediamo allontani dalla comprensione dell'opera.²⁹⁰

²⁸⁹ Per un approfondimento cfr. Eco 1985b, pp. 291-326; Pastoureau 2004, pp. 3-21.

²⁹⁰ Rimane da capire chi sia la personalità capace, a questa altezza cronologica, di costruire, nel senso di ideare, un simile dispositivo visivo. Allo stato attuale degli studi, noi propendiamo per Giotto. Nelle altre opere note del *Maestro della Santa Cecilia* non è possibile rintracciare soluzioni pittoriche orientate nel senso descritto. Sebbene si ritenga che il *Maestro* abbia eseguito il dipinto su disegno di Giotto, risulta evidente che la mano di chi

A questo punto, viene da chiedersi se una soluzione pittorica simile sia presente in altri luoghi della Basilica di Assisi, dal momento che l'episodio analizzato risale alla fine del Duecento. Un impiego che rientra certamente nella prospettiva analizzata, ma che per certi aspetti risulta ancora più chiara, come soluzione cromatica atta a tradurre un messaggio concettuale, lo ritroviamo, in un altro luogo della Basilica Superiore, nella *Creazione del mondo* (fig. 26), dipinta da Jacopo Torriti (scuola di) risalente a una data precedente al 1295, dal momento che l'attività del pittore ad Assisi viene collocata tra l'ottavo e il nono decennio del secolo.²⁹¹

Un episodio di qualche anno antecedente, dunque, in cui il brano pittorico in chiaroscuro monocromo compare di nuovo all'interno di un contesto policromo. La figura di *Dio benedicente*, a mezzo busto, è racchiusa entro un clipeo, il quale accoglie una schiera angelica; dall'alto del cielo, attraversato da nuvole, l'immagine della divinità sovrasta la rappresentazione di animali terrestri, volatili, piante, rocce, uno specchio d'acqua con creature marine, distribuite secondo un ordine che non lascia spazio al caso. Sospesi nel cielo, entro mandorle, nello spazio compreso tra Dio Padre e le creature della terra, sono raffigurati Adamo ed Eva, resi pittoricamente attraverso chiaroscuro monocromo. La raffigurazione di Adamo, ancora pienamente leggibile, è realizzata attraverso varie tonalità di rosso, quella di Eva è in pessimo stato di conservazione, appena leggibile ne infatti risulta il disegno e qualche lacerto di pittura.

Riteniamo che tale episodio documenti l'impiego di una pittura figurativa che veicola un messaggio diverso da quelli osservati sinora, non si tratta qui di imitazione del marmo, il referente in questo episodio non è affatto il mondo tangibile. Tutte le creature e le creazioni di Dio sono rese mediante una ricercata policromia, l'ambientazione è policroma, come del resto lo è la figura di Dio stesso. Il pittore ha attinto alla modalità espressiva costituita

ha raffigurato i profeti non sia la medesima di chi ha realizzato i rilievi della torre carceraria. In definitiva, l'*aut aut* tra posizione critica tedesca e italiana (Giotto o *Maestro della Santa Cecilia*) potrebbe forse essere declinata, in futuro e attraverso nuovi studi, altrimenti.

²⁹¹ Conti 1993, p. 91; Tomei 2000.

dalla riduzione cromatica perché necessitava, ai fini della narrazione, di una soluzione pittorica che gli consentisse di raffigurare i Progenitori differenziandoli concettualmente dal resto del creato, poiché essi godono, all'interno della creazione, di una condizione privilegiata: Dio li creò infatti a sua *immagine e somiglianza* offrendogli inoltre il dominio su tutte le altre creature, secondo quanto si afferma nel libro della Genesi (1, 2).

La riduzione cromatica, dunque, in tal caso non ha nulla a che fare con una resa mimetica degli aspetti della realtà, al contrario essa sottolinea uno *status* altro, che differenzia e connota le figure di Adamo ed Eva. La negazione della policromia traduce, in tal modo, un atto pittorico teso a esprimere e a valorizzare un concetto di estrema rilevanza dottrinario-teologica, il quale non poteva (e non può) essere ignorato dall'osservatore, o passare in secondo piano: l'amore elitario di Dio verso il genere umano. L'impiego del colore rosso, altamente simbolico, nelle sue diverse tonalità, contribuisce a creare il senso complessivo della raffigurazione. Le tonalità di colore presenti all'interno del clipeo, nonché quella della prima fascia circolare che accoglie la schiera angelica (cherubini), sono le medesime che creano, danno letteralmente corpo e forma all'immagine dei Progenitori. Questa relazione cromatica tra creatore e creature rende manifesta la caratteristica di queste ultime di possedere un grado di trascendenza, non altrimenti riscontrabile nelle rappresentazioni degli animali e dei vegetali della composizione, rappresentate secondo una cromia decisamente orientata verso una resa naturalistica.

Riteniamo si tratti di un caso rilevante, perché la sua presenza dimostra come nei cantieri di Assisi simili soluzioni pittoriche fossero già patrimonio di alcune tradizioni pittoriche, prima dell'episodio costituito dall'esperienza patavina di Giotto, il quale, com'è noto, in quei medesimi cantieri dipinse. Di certo, nella Basilica Inferiore si possono rintracciare altri esempi, quest'ultimi tuttavia sono testimonianze posteriori (1315-1320 ca.) al ciclo giottesco di Padova. Ciò induce a ritenere che il caso rappresentato dalla cappella Scrovegni costituisca uno sviluppo, se non lo sviluppo per eccellenza, di quel

tipo di ricerche pittoriche e che il suo modello fu recepito nel volgere di pochissimo tempo.

Il ciclo giottesco della Cappella degli Scrovegni a Padova (fig. 27) fu realizzato entro il 1305, quando le croci di consacrazione furono dipinte sui finti marmi.²⁹² La ricerca specialistica ha indagato in diverse occasioni il ciclo raffigurante le personificazioni dei *Vizi* e delle *Virtù*²⁹³. Gli studiosi concordano nel ritenere gli affreschi giotteschi il primo esempio di pittura figurativa *monocroma*: essi rappresentano il momento di passaggio da una pittura ornamentale e architettonica a quella figurativa. Dal nostro punto di vista, una simile approccio, certo strumentale, rischia di essere troppo assertivo e di conseguenza esclusivo nei confronti di altre forme di ricerche *sottrattive*, come quelle analizzate.

Le riflessioni elaborate da parte dei ricercatori coinvolgono vari aspetti: Kraft li ha definiti in primo luogo come il risultato consapevole di una *Steinimitation*, una creazione cioè che imita la pietra; Steiner ha svolto un'ampia riflessione sulla colorazione grigia²⁹⁴, interpretandola come senso

²⁹² Cfr. Conti, 1993, pp. 94-95; per una recente e aggiornata bibliografia sulla cappella cfr. Jacobus 2008, edizione corredata dalla trascrizione di documenti inediti o integrali rispetto alle precedenti pubblicazioni; Frugoni 2008; una sintesi in Romano 2008.

²⁹³ In particolare, cfr. Kraft 1956, pp.8-10; Steiner 1990; Dittelbach 1993, pp. 24-27; Krieger 1995, pp. 3-5; 54-56; Luisi 2008; Romano 2007, 2008; Schöffner 2009, pp. 42-43.

²⁹⁴ Il contributo presenta molti spunti interessanti e pertinenti, ci sorprende, tuttavia, la circostanza che l'autore si riferisca unicamente al grigio, attribuendogli un senso derivante da riflessioni critiche posteriori, sebbene la riflessione sollevata dall'autore si risolva nella constatazione che *quel grigio* non possa costituire unicamente un mezzo per restituire la rappresentazione del marmo, ma che debba avere un qualche altro significato. Si tratta di una precisazione che ha il suo peso e che sentiamo di non poter ignorare, alla luce della *lezione* impartita da Pastoureaux. La tavolozza del ciclo di Giotto non risulta costruita da una gamma cromatica di grigio, o per meglio dire, di soli grigi. Essi sono presenti in parte, le gamme prevalenti sono quelle del bianco e quelle di una terretta gialla, che riproducono la colorazione tipica del marmo statuario polito (si pensi alla scultura dei Pisano), mentre in alcune personificazioni compaiono anche altri colori. L'impiego della terretta gialla allude, in particolare, alla luminosità del marmo statuario polito, cfr. Martines 1986. L'effetto cromatico cui si riferisce Steiner, invece, è quello della *grisaille*, assai posteriore, come abbiamo visto, dal momento che l'idea di quello stesso effetto cromatico è frutto infatti di un'estetica rinascimentale, non medioevale. Riteniamo, a ogni modo, il contributo dello studioso rilevante per aver posto l'accento sul senso dell'impiego di quella forma di riduzione cromatica.

di distanza dall'attuale, dal presente della vita terrena, che risulta colorata, e sull'ambiguità della rappresentazione. Tale aspetto, legato alla riproduzione dello spazio e della plasticità, è stato ulteriormente indagato da Dittelbach, che ha individuato un "realismo aumentato" nelle figure, mentre Krieger ha rilevato un'ambivalenza tra l'intento di imitazione della pietra e la resa delle personificazioni, in termini di *Kunstgriff*, cioè artificio. Il concetto di ambivalenza, formulato da Krieger, viene accolto e nutrito di riflessioni da Schöffner, la quale osserva che le Virtù e i Vizi, sono inseriti all'interno di una struttura architettonica dipinta che riesce a creare una corrispondenza tra i colori dei finti marmi incorniciati dietro ogni figura e a svolgere una funzione di *Grenzzone*, cioè di zona di confine.²⁹⁵

Le personificazioni tra loro contrapposte sono a contatto con il visitatore, poiché occupano lo spazio a lui più vicino. Attraverso la rappresentazione del loro agire, trasmettono l'impressione di scene reali, tratte dal quotidiano. Ciascuna allegoria agisce e si comporta in modo diverso, in base al proprio temperamento. L'aspetto della diversa mobilità e la rappresentazione scenica delle medesime rendono la loro comprensione complessa da parte dell'osservatore. Pertanto, solo grazie al sistema architettonico illusionistico, la cosiddetta zona di confine, si attuerebbe un momento di transizione tra le figure dipinte e la realtà.²⁹⁶

In altre parole, secondo la studiosa, la mobilità delle figure, la loro vitalità, nonché la rappresentazione scenica complessiva, permettono loro di oltrepassare i limiti degli spazi che occupano, di varcare il confine del sistema architettonico dipinto, realizzando così la fusione dei due mondi, per cui i personaggi lascerebbero la struttura in pietra per entrare nel mondo dell'osservatore. In tal modo avverrebbe la transizione dal mondo reale dell'osservatore alla rappresentazione colorata delle scene situate al di sopra dei finti basamenti.

Alla luce dell'interpretazione svolta, possiamo mettere in discussione l'affermazione inerente l'intento consapevole e chiaro di una produzione di

²⁹⁵ Schöffner 2009, pp. 43.

²⁹⁶ *Ib.*

immagini che abbia come referente *soltanto* la scultura, poiché non è possibile negare l'ambivalenza di tali rappresentazioni: se da un lato esse (si) *fincono* sculture, dall'altro il loro aspetto e la loro gestualità tradiscono elementi legati a una forma di vitalità, che non può essere ricondotta alla scultura, ma che sembra piuttosto richiamare l'idea di qualcosa di estremamente vicino all'osservatore, in termini di realtà vissuta, qualcosa che reagisce, che prova sentimenti, che vive e che attraverso il suo vivere può indicare il percorso da seguire per il compimento di una vita cristiana. La circostanza che occupino anche lo spazio più immediato rispetto al visitatore contribuisce a un maggior coinvolgimento. Schäffner nota, infatti, che la presenza degli aspetti sin qui menzionati porti a un'oscillazione del livello percettivo tra i generi della pittura e della scultura e che il visitatore entri così a far parte di "un gioco artistico" che conferisce un perpetuo senso di mistero alla percezione.²⁹⁷

Alla luce delle riflessioni svolte, risulta evidente come l'uso della riduzione cromatica sia, nell'episodio osservato, finalizzato ad attuare una complessa strategia di comunicazione con l'osservatore.

Le personificazioni sono state realizzate attraverso riduzione cromatica in modo da risultare differenziate cromaticamente dalle altre pitture del ciclo perché diverso è il loro *status*. Se da una parte, la dialettica con la scultura non può essere esclusa, poiché esse la imitano pittoricamente, dall'altra il dispositivo cromatico tende qui a catturare e a concentrare l'attenzione dell'osservatore su precisi precetti di cui dovrà serbare memoria, resi attraverso un diverso *medium*, proprio per indicare il differente registro narrativo tra gli *exempla*²⁹⁸ che possono ispirare una vita cristianamente

²⁹⁷ *Ib.*

²⁹⁸ Le raffigurazioni di Virtù e Vizi presenti lungo le pareti della cappella costituiscono *images agentes* (Frugoni 2008, p. 273), volte a colpire l'immaginazione dell'osservatore secondo le regole della memoria artificiale, metodo molto diffuso soprattutto nell'ambito degli ordini mendicanti, sia per ricordare le modalità attraverso le quali svolgere il sermone, ma anche per far in modo che esso s'imprimesse nella memoria degli ascoltatori. Yates aveva notato come Giotto avesse costruito e distribuito il programma iconografico della cappella dell'Arena secondo uno schema già codificato da Boncompagno da Signa, il quale aveva parlato, nell'opera *Rhetorica novissima* (1235), della memoria artificiale necessaria al buon cristiano per ricordare le gioie del Paradiso, gli eterni tormenti dell'Inferno, insieme ad una lista di Vizi e Virtù (Yates 1966, pp. 54-87). Frugoni più recentemente nota come la sequenza

vissuta e la *Storia Sacra*. Si profila dunque, come osservato nell'affresco di Torriti, un uso concettuale della riduzione cromatica e allo stesso tempo una forte componente che potremmo definire pedagogica.

Dal nostro punto di vista, le riflessioni elaborate dagli studiosi colpiscono dei punti ben precisi della problematica, sono pertanto da ritenere utili e al tempo stesso preziose per l'articolazione di un approfondimento. Tuttavia, sebbene facciano riferimento alle *Storie* policrome e si percepisca uno sforzo di lettura teso a sviluppare un'interpretazione che si articoli in più livelli, si ha l'impressione che le personificazioni diventino, a un certo punto, delle pitture svincolate dall'iconografia totale²⁹⁹ della cappella e dal suo ruolo fortemente identitario svolto all'interno della società patavina trecentesca.

Eliminando questo dato, si rischia di perdere una pista di ricerca importante per individuare le esigenze comunicative del committente, che diede vita a una singolare e complessa operazione politica, a nostro avviso, più che religiosa. Esiste infatti una dimensione socio-antropologica che non può essere taciuta in sede di analisi, senza di essa una parte consistente dell'operazione svolta da parte dello Scrovegni risulterebbe vanificata, e di conseguenza se ne perderebbe il senso complessivo. Riteniamo che le pitture costituiscano il messaggio visivo di una propaganda fondata su un'accorta e raffinata politica delle immagini. Un'operazione molto più ambiziosa e di più ampie ricadute sociali di quella che vedrebbe lo Scrovegni animato da sincere carità e devozione nei confronti della Vergine.³⁰⁰ Una lettura più vicina alla

realizzata da Giotto si discosti da quella del Grammatico proprio per sottolineare la “volontà di dipanare un discorso originale”. Pertanto, il ciclo allegorico rappresenterebbe la parte più autobiografica di Enrico, quella nella quale egli svelerebbe ai suoi concittadini il suo animo, dunque i principi etici da lui perseguiti, ritenuti condivisibili dai suoi concittadini, al fine di riscuotere consenso (Frugoni 2008, pp. 274).

²⁹⁹ Per la nozione di *iconografia totale* cfr. Baschet, Bonne, Dittmar 2012.

³⁰⁰ In questo senso condividiamo l'approccio presente in Frugoni 2008, pp. 273-375, sebbene le considerazioni specifiche sulle personificazioni vengano sviluppate diversamente. Ci sembrano indirizzate verso una prospettiva di più ampio respiro le ricerche di Jacobus 2008, molto interessanti anche per le indagini archeologiche, che cercano di ricostruire l'assetto della cappella in funzione di determinati scopi liturgici ed esigenze di rappresentanza da parte della famiglia Scrovegni. Le ricerche di Jacobus, confluite nella monografia del 2008, costituiscono, per la nostra ricerca, un riferimento ineludibile.

presentazione della rappresentazione pittorica esibita nella cappella non può sottrarsi da un confronto con la dimensione politica e socio-antropologica del contesto che ha prodotto tale oggetto. Occorre munirsi di una serie di coordinate storiche e sociali, prima di tentare una proposta di lettura del ciclo. Pertanto, ci proponiamo di ri-esplorare l'operazione di costruzione di un luogo sacro da parte del banchiere Enrico Scrovegni a Padova, secondo una prospettiva certamente storico-artistica, ma strettamente collegata alla cultura in cui esso fu concepito, agli inizi del Trecento. Ci riferiamo dunque a un ambiente specifico, quello della dotta e ricca Padova, una delle città più ricche del Nord Italia in epoca medioevale, particolarmente sensibile alla sua storia, ricolma di antichità, e dal *milieu* sociale caratterizzato da una forte componente giuridica.

Il caso risulta estremamente interessante dal momento che si trattò dell'edificazione di una cappella privata, una cappella di palazzo e non di una delle basiliche più note della cristianità medioevale, sebbene fu beneficiata dal privilegio papale di essere aperta al popolo per ottenere le indulgenze. Sacro e profano dunque s'intrecciano, nella storia di questo *oggetto*, secondo un percorso inedito. Rintracciare quel percorso consente, a nostro avviso, di riflettere sulla reale portata sociale di quell'episodio e di individuare una lettura delle immagini dipinte da Giotto secondo una prospettiva che mira a evidenziare le strategie enunciative mirabilmente costruite per lo spettatore.

Il primo atto consiste nell'acquisto da parte di Enrico dell'Arena di Padova, un luogo notoriamente profano, dall'alto valore simbolico, dove i padovani celebravano il 25 di marzo la solenne Festa dell'Annunciazione. Il committente è in grado di appropriarsi di questo spazio performativo della città, grazie a una sapiente e intricata rete di relazioni politiche oltre che a un'ingente disponibilità di denaro. Lo Scrovegni rappresenta dunque un potere in forte ascesa, che mira al governo di Padova e che cerca un riconoscimento pubblico e sociale ben definito e circoscritto³⁰¹. Come istituzionalizzare, rendere cioè ufficiale e stabile agli occhi degli altri poteri

³⁰¹ Per un approfondimento sull'ascesa sociale della famiglia Scrovegni cfr. Collodo 2007a, mentre sulla realtà politica e sociale di Padova nel Trecento cfr. Collodo 2007b.

(civile e religioso) e del popolo padovano l'affermazione sociale raggiunta? Come cristallizzare il ruolo svolto da Enrico all'interno della società di Padova? Facendo incursione nel rito, ritagliandosi magistralmente uno spazio all'interno della festa dell'*Annunciazione*, messa in scena della realtà civile e religiosa della città di Padova.

La Festa dell'*Annunciazione* era ritenuta una delle maggiori espressioni del sentimento cristiano patavino. Essa prevedeva una solenne cerimonia, fortunatamente tramandata dai documenti.³⁰² Risulta opportuno osservarne i dettagli, *in primis*, l'itinerario svolto dal corteo religioso (fig. 29). Dalla Cattedrale della città partiva, appunto, una processione guidata dal vescovo, il vicario con il capitolo e tutto il clero, mentre ogni confratello appartenente a un convento, portava in spalla una croce. Questo primo gruppo giungeva così al Palazzo della Ragione, dove si erano radunati in attesa il podestà, i giudici della curia, giudici e ufficiali comunali, nonché tutti i cavalieri, i dottori e i cittadini illustri. Due fanciulli, vestiti rispettivamente da angelo Gabriele, con ali e giglio, e da Maria, venivano quindi issati su due cattedre. La processione si dirigeva dunque all'Arena. Il corteo era preceduto dai trombettieri del comune, seguivano i due gruppi menzionati, insieme ai gastaldi delle arti, gli artefici, i mercanti e i cittadini. Una volta raggiunta l'Arena, all'interno della corte, si svolgevano l'*angelica salutatione* e il *santo dialogo* tra Gabriele e Maria. Tale risulta la cerimonia dalle descrizioni contenute nei documenti di fine Duecento.

Il banchiere Enrico Scrovegni, alla ricerca di uno spudorato consenso politico, acquista l'Arena (1300) e costruisce la chiesa di *S. Maria della Carità* (ultimata 1305). Una volta conquistato lo spazio atto a collegare fisicamente il suo palazzo e la sua *Ecclesia* alla festa dell'*Annunciazione*, istituisce un ulteriore legame affidandosi totalmente alla potenza persuasiva della pittura.

La sacra rappresentazione infatti viene reiterata all'interno della cappella attraverso le *Storie della Vergine* e valorizzata dalle pitture dell'arco trionfale

³⁰² Trascritti e pubblicati integralmente in Appendice in Jacobus 2008.

(*missione di Gabriele, Vergine Annunciata*), (fig. 32). Le ingenti somme versate da Enrico lasciano ritenere che, a partire dal 1305, la sacra rappresentazione terminasse all'interno dell'edificio.

Se la festa dell'*Annunciazione* è da intendersi come pre-testo per inscenare un sentimento di carità, un atto caritatevole di restituzione a quegli stessi cittadini indebitatisi con lo Scrovegni fino a cedergli interi palazzi – è questo il caso – l'edificio è da intendersi invece come prolungamento della scena teatrale per orientare la sacra rappresentazione all'interno della sua cappella. Una sorta di addizione al tradizionale itinerario sacro, che gli permette di appropriarsi della forma rituale e di conseguenza della sua sacralità. Si tratta, in definitiva, della messa in opera di un'alterazione, da parte di un singolo (potere), del percorso prestabilito di un rito, di un evento collettivo. Tale alterazione, magistralmente orchestrata, equivale per il committente alla creazione di una condizione che gli consente di poter imprimere il proprio segno nell'ambito di una tradizione caratterizzata da una forte istanza identitaria della città di Padova, oltre che politica e religiosa.

Un tratto dunque distintivo, che esprimesse la grande ambizione politica e il prestigio sociale raggiunto, suscettibile, in tal modo, di essere ricordato ogni anno alla memoria dell'intera collettività, istituzioni comprese. Concedere ai cittadini di entrare all'interno della Cappella nei giorni che il calendario liturgico riserva ai momenti di massima rilevanza culturale, le quattro feste dedicate alla Vergine, è operazione dalla raffinata natura strategica: il potere deve essere infatti compreso nella quotidianità degli effetti che esso produce nel mondo sociale. Esso è da intendersi come un concetto relazionale che implica un'imposizione della volontà, non attraverso la violenza o la coercizione, ma mediante la manipolazione della percezione dell'altro ottenendone il consenso spontaneo.³⁰³

La sua ansia di apparire come un benefattore caritatevole tradisce piuttosto uno spregiudicato desiderio di esercitare quella "modalità pastorale" del potere, tipico dell'età medioevale. Il Committente infatti decide di farsi

³⁰³ Cfr. Foucault, 1977; corsivo nostro.

ritrarre tra i beati, in grado di poter sfiorare le mani della Vergine, mentre offre la sua Ecclesia (fig. 33). Il ricorso al ritratto rappresenta una scelta forte, una grande “autoconsapevolezza di sé”: egli intende offrirsi come esempio e modello compiuto di Virtù.

Eppure, com'è noto, solo ai massimi rappresentanti del potere spirituale e temporale era lecito farsi raffigurare attraverso una simile iconografia: ogni regola della tradizionale scena di dedica nella cappella di Enrico è infranta. Sorprendente e notevole risulta l'idea di far colpire la raffigurazione della cappella in controfacciata³⁰⁴ da un raggio di luce, proprio nel giorno dell'*Annunciazione*: l'edificio diventa, in tal modo, lo spazio di un'azione performativa e autocelebrativa senza pari (fig. 33a).

La cappella presenta un complesso ciclo di affreschi scandito in quattro registi. I primi tre (policromi) sono dedicati alle *Storie della Vergine*, mentre l'ultimo esibisce un ciclo di personificazioni dei Vizi e delle Virtù, denso di dispositivi visivi atti a catturare l'attenzione dello spettatore invadendone lo spazio. Tali immagini, insieme a quelle della sovrapporta nella parete nord rappresentano, a nostro avviso, le tracce più evidenti dell'autentico messaggio che il committente desiderava comunicare. In altre parole, una volta ostentata la presunta devozione mariana offrendo un nuovo spazio per l'espressione

³⁰⁴ Il *Giudizio Universale* in controfacciata ripropone, seppure attraverso una nuova impaginazione, gli elementi costitutivi dei programmi iconografici di Sant'Angelo in Formis e nella cattedrale di Ferrara, secondo un modello ritenuto essenzialmente già compiuto nel ciclo carolingio di Müstair (Settis 1979, p. 95). Nel registro inferiore tuttavia il programma diventa più complesso, nel senso che compaiono dettagli inediti, come del resto accade nell'arco dell'iconostasi, dove al di sotto del riquadro con l'angelo annunciante, troviamo la scena in cui Giuda, con un evidente sacchetto in mano, viene assoldato dai sacerdoti per tradire Gesù. Settis sottolinea proprio il “singolarissimo rilievo iconografico, che non ha paralleli altrove” (*ib.*) e sostiene che l'avarizia e la sua punizione rivestono nel programma iconografico della cappella un posto privilegiato, pertanto essa si può interpretare anche, e non solo, come espiazione dell'usura largamente esercitata dal padre Reginaldo, che Dante, com'è noto, colloca tra i dannati dell'*Inferno* (XVII, 64-75), dove gli usurai non si staccano mai dal loro sacchetto che esibisce lo stemma di casata. Lo studioso opta per un'interpretazione a più piani, nella quale occorre tener ben presente il contesto politico, sociale e religioso all'interno del quale il gesto di Enrico si colloca, senza che un piano prevalga sull'altro (*ib.*, p. 97).

della forma rituale, Enrico enuncia il suo messaggio scegliendo di avvalersi di pitture realizzante mediante riduzione cromatica.

Le differenti gamme cromatiche, due sistemi-tavolozza distinti, impiegati hanno evidentemente valore semantico differente. Se le *Storie di Maria*, policrome, rappresentano una storia fatta di corpi, soggetti attivi, i *Vizi* e le *Virtù* sono personificazioni di idee, concetti e pertanto vengono presentate attraverso un eccesso di sostanza materiale dell'immagine. Tali concetti, resi attraverso riduzione cromatica, tratti dall'esperienza quotidiana, risultano paradossalmente più vicini alla sfera umana dello spettatore in quanto proiezioni di Enrico: le sue ambizioni, ma anche paure, sentimenti in definitiva nei quali qualunque spettatore poteva (e può) immedesimarsi.

Lo scarto dal colore pieno al colore deprivato, ridotto, cattura fisiologicamente l'attenzione dell'osservatore innescando una costruzione di senso. La riduzione cromatica privilegia e stimola la sfera della memoria: minori sono gli stimoli visivi provenienti dagli oggetti, maggiore risulta la capacità di memorizzarli. Esiste una *mnemotecnica* dei colori dunque, variamente codificata, patrimonio comune degli artisti, ed evidentemente anche degli oratori, dal momento che già Quintiliano, come abbiamo notato, ne faceva esplicito riferimento nell'*Institutio Oratoria*, non a caso, nel libro XI libro, dedicato alla *memoria* e all'*actio*, all'arte di tenere a mente i discorsi e di porgerli.³⁰⁵

³⁰⁵ Nel testo di riferimento per le speculazioni medievali sull'ars memorativa medievale, *Rhetorica ad Herennium*, Cicerone mostrava quanto profonde fossero le radici della persuasione che le immagini possono attuare sulla memoria molto più delle parole, pertanto ogni discorso ascoltato con le orecchie resta più facilmente impresso nell'animo se veicolato da immagini, dal momento la vista costituisce il più acuto dei nostri sensi. Settis, ricorrendo alla fondamentale opera sulla memoria di Yates, sottolinea come a partire da questa semplice osservazione sia stata fondata e sviluppata tutta l'antica sapienza intorno alla memoria, e le mnemotecniche che ne sono scaturite, mentre Yates rileva come Cicerone insistesse sulla necessità di "aiutare la memoria suscitando urti emozionali" (Settis 1979, p. 15): in tal modo è possibile ancorare in maniera stabile e duratura ciò che si vuol ricordare a immagini impressionanti e insolite. Ciò accade perché alla nostra memoria sfugge ciò che più somiglia alla nostra vita quotidiana, mentre più fermo rimane impresso ciò che risulta "*egregie turpe, inhonestum, inusitata, magnum, incredibile, ridiculum*" (*ib.*). A partire dall'opera di Cicerone, personalità quali Alberto Magno e Tommaso d'Aquino elaborarono nuove speculazioni sottolineando lo spostamento del fulcro della memoria artificiale dalla retorica

Un approccio topo-iconografico delle personificazioni, che tiene conto dei rapporti che esse intrattengono tra di loro, ma anche dei rapporti che esse instaurano con la configurazione architettonica (figg. 35, 36) e funzionale del luogo rituale, a nostro avviso, permette di comprendere la loro distribuzione all'interno di un ordine architettonico-simbolico.

Il nostro sospetto è che il ruolo svolto dal *luogo* Arena, da intendersi come *setting*, nell'ambito dell'organizzazione sociale della città di Padova, venga così sostituito in parte dalla cappella, ideale e materiale prolungamento della festa e della rappresentazione sacra: una vera e propria spazializzazione dei rapporti sociali civili e religiosi del popolo padovano, dispiegato secondo il volere di Enrico. All'interno dell'edificio (fig. 35, 36, 37, 38), logiche di distinzione sociale si instauravano attraverso una netta divisione della navata, costituita dall'ambone, che escludeva fisicamente e visivamente i laici dal luogo del coro, mentre un gradino e un'iconostasi marcavano l'esclusività dello spazio dell'altare maggiore. Tale divisione interna ha dirette ripercussioni sulla ricezione del registro narrativo oggetto del nostro

all'etica. Tale slittamento riveste a nostro avviso la massima rilevanza, in particolare, la memoria diventa parte della virtù della prudenza, e dal momento che si predilige tenere a mente "le cose che riguardavano salvezza o dannazione, articoli di fede, vie che portavano al cielo attraverso virtù, o all'inferno attraverso vizi" essa deve esercitarsi prevalentemente in luoghi solenni e rari, pertanto per Yates l'edificio che più si presterebbe a formare luoghi di memoria potrebbe essere una chiesa. Una continuità lega dunque l'ars memorativa di Alberto Magno e Tommaso d'Aquino alle mnemotecniche dell'antichità pagana, così come la decorazione per figure degli edifici antichi è legata alla decorazione per figure delle chiese medievali: esse in definitiva attingono a medesimi dispositivi costruiti per la ricezione. In un simile contesto, il primato della vista tra i sensi umani appare sancito e affermato con vigore, di conseguenza per stimolare il ricordo è necessario "inventare o far dipingere, scolpire, figure che fissino, convogliano, impongano il ricordo" (*ib.* p. 17). Procedendo a ritroso nel tempo, un'altra testimonianza ci appare degna di essere sottolineata, perché indicativa del rapporto che si intendeva instaurare tra le immagini dipinte o scolpite e i fedeli, o per meglio dire, di ciò che l'autorità religiosa auspicava che s'innescasse nello spazio di ricezione delle immagini sacre, offerte alla vista dei fedeli. Si tratta di un brano tratto dall'opera *Mitralis*, di Sicardo da Cremona (1155 c.- 1215), vescovo dell'omonima città dal 1185, il quale specifica quale dovesse essere la funzione delle immagini scolpite. Esse "si fanno non solo come *ornatus ecclesiarum*, ma anche perché sono *litteram laicorum*, e ciò in quanto servono a rammentare le cose passate (le storie e le visioni), e a fornire indicazioni su quelle presenti (le virtù e i vizi) e le future (le pene e i premi)" (*ib.*). Anche in questo caso ciò che s'intende sollecitare attraverso l'uso di immagini è la memoria dei laici, l'intento non era certo quello di dilettere la loro vista attraverso delle mere decorazioni poste a ornamento degli edifici.

interesse, trovandosi a un'altezza che è ragionevole ritenere quella più vicina all'osservatore (fig. 28).

Le indagini svolte durante i restauri mostrano la parete nord dopo la rimozione degli stalli lignei: la parte inferiore non è dipinta (fig. 38) pertanto quella divisione fu prevista fin dalle origini.³⁰⁶ Secondo la ricostruzione della divisione interna della cappella, ri-considerata la visibilità interna della stessa, è possibile distinguere due gruppi di personificazioni, pensati, studiati e raffigurati per diverse tipologie di osservatore. La strategia di ricezione, in altri termini, viene calibrata secondo un determinato tipo di osservatore poiché, caratteristica esclusiva, l'accesso alla cappella di famiglia è pubblico.

Si delineano così un primo gruppo di personificazioni (dall'arco trionfale all'ambone) il cui spettatore-modello è rappresentato da Enrico e dal suo *entourage*. Essi accedevano dalla porta nord, provenendo dal palazzo, pertanto sono gli unici a godere di questo punto di vista. Il gruppo (fig. 39) è costituito dalle figure di *Prudentia*, *Fortitudo*, *Temperantia versus Stultitia*, *Inconstantia*, *Ira*. A nostro avviso, questo insieme di personificazioni sembra intimamente legato alle qualità che un nobile *miles*, e non un devoto pio, avrebbe dovuto possedere (la capacità di prevedere equilibri politici, la qualità di possedere forza fisica). Il caso dell'iconografia di *Temperantia* è il più emblematico: invece della tradizionale iconografia con le brocche, la figura tiene a freno la lingua attraverso un ingegnoso arnese e rende inoffensiva la sua arma, fasciandola. Difficile non leggerlo come un messaggio tutto teso a trasmettere l'immagine che Enrico intendeva dare di sé, ricordiamo che da poco si era inoltre guadagnato il titolo di *miles*. Che

³⁰⁶ Tale circostanza merita una precisazione, che porta verso una riformulazione del problema dell'impaginazione architettonica: il ciclo non occupa il basamento, come sempre si ripete, costituisce tecnicamente lo zoccolo della rappresentazione, non della vera parete. Se pensiamo a altre testimonianze presenti nell'Italia del Nord (cfr. Brescia fig. 46), dove si imitano appunto lastre marmoree, si noterà che, secondo una pratica diffusa, il basamento è ricoperto dall'imitazione dei classici velari, esattamente come accade anche nella Basilica di Assisi, nonché in Italia centrale. Panofsky aveva notato come, a suo modo di vedere, confrontando le due diverse impaginazioni architettoniche (quella antica e quella giottesca), le differenze superassero le analogie.

un'autorevolezza lucida, da esibire al suo *entourage*, guidasse il novello *miles*, crediamo sia desumibile anche dai *Vizi* dai quali avrebbe dovuto tenersi lontano: uno stolto, che ignora le cose più banali e vaga senza meta; una donna incostante nel perseguire i suoi obiettivi; un iracondo preda di isterismi, non possono costituire che degli atteggiamenti da rifuggire e scongiurare, essi non possono convivere nell'animo di un uomo in cui albergano ben altre virtù.

Il secondo gruppo (fig. 42); spazio oltre l'ambone fino alla contraffacciate) è istituito per il popolo laico, più che per devoti. Sebbene esso sia composto dalle tre virtù teologali (*Fides, Caritas, Spes*) *versus* *Infidelitas, Invidia, Desperatio*, il dispositivo visivo che stiamo indagando suggerisce un originale tipo di relazioni, da ritenere fondamentali per l'interpretazione. Il pittore ha infatti imposto un punto di vista fisso, attraverso la rappresentazione delle mensole della cornice marcapiano (figg. 40, 41): un punto di osservazione preciso, in corrispondenza delle personificazioni più persuasive per il *civis* (cittadino) padovano: la Giustizia e l'Ingiustizia, quest'ultima è il ritratto del tiranno Ezzelino da Romano, raffigurato in veste di giudice corrotto. Una corruzione dilagante che i cittadini avevano conosciuto bene, nella sua portata nefasta e che rappresentava ancora un ricordo vivo nella memoria collettiva cittadina. La dialettica con le tre virtù teologali sembra funzionale ad esortare i *cives* a scongiurare atteggiamenti di infedeltà e di disconoscimento del potere (invidia da *invideo*-non vedere), pena la morte, seppure per mano propria (*desperatio*). Pertanto, a nostro avviso, sin dalle personificazioni di Giustizia e Ingiustizia lo spettatore-modello è rappresentato dal popolo.

Dal momento che l'invasione dello spazio dello spettatore si attua attraverso la simulazione di elementi architettonici in aggetto, lo spettatore-modello ha molti punti di contatto con quello delle visioni teatrali³⁰⁷: è lecito ritenere che il coinvolgimento emotivo della comunità civica e religiosa proseguisse dentro la cappella. All'interno della sua cappella di palazzo, Enrico ri-compone il corpo sociale accorso alla festa, piegandolo secondo le

³⁰⁷ Cfr. Calabrese 2010.

sue esigenze: la sacra rappresentazione è così servita per creare la condizione per impartire il suo messaggio personale al popolo, affidandolo alle pitture in chiaroscuro.

Le immagini delle personificazioni vengono esibite attraverso un principio di articolazione positivo del materiale e dello spirituale: la concezione medievale cristiana dell'uomo è infatti duale. Non occorre leggere le immagini delle Virtù in opposizione a quella dei Vizi secondo cioè un'ottica moderna (dunque dualistica): esse si articolano piuttosto secondo una relazione partecipativa. I Vizi infatti possono essere superati grazie alle Virtù: è questa la condizione dell'uomo dopo il peccato originale, è in questa dialettica che si può creare la trasformazione ai fini della redenzione, non in una scissione delle due realtà.

Riteniamo che la pittura confermi questa interpretazione, non avrebbe avuto senso porre il ciclo dei Vizi come *pendant* delle Storie Sacre, nella parete nord, solo per aderire a una mera logica compositiva ligia alla simmetria. Da un punto di vista strettamente legato all'impaginazione architettonica, il registro dei Vizi presenta le medesime caratteristiche di quello delle Virtù. Se fossero stati considerati incompatibili con la concezione cristiana della natura umana, la loro presenza sarebbe stata avvertita per lo meno come sacrilega. La differenza, a nostro modo di vedere, consiste in un dato di luce: la parete nord è quella che può godere della luce proveniente dalle finestre situate sulla parete opposta. La collocazione delle immagini dei Vizi è simbolica, esse sono le uniche a poter essere colpite dalla luce: seguirli condurrà inevitabilmente all'Inferno, ma riconoscerli, metterli a fuoco per distinguerli e quindi rifuggirli, permetterà all'uomo peccatore di redimersi. Considerata la storia personale di Enrico e della sua famiglia, è proprio il caso di dire che non poteva esserci un problema che gli stesse più a cuore, al fine di conquistare consenso, ovvero un'*approvazione/accettazione* da parte della città. La possibilità di una redenzione pubblica sembra emergere con più determinazione rispetto a quella religiosa, tuttavia entrambe concorrono a definire la condizione per cui, sia lui che i suoi familiari, macchiatisi del peccato di usura, avrebbero potuto ritrovare la possibilità di redimersi.

La data di consacrazione, il 25 marzo, è scelta da Enrico per ben due volte (1303,1305). Sceglie tra le quattro feste mariane dell'anno liturgico, quella più rilevante per la città di Padova, legando indissolubilmente la Festa sacra alla sua cappella. Ma un'altra ragione, crediamo, si somma a questa: il nobile Enrico dal 1301 era diventato anche cittadino di Venezia, con tutti i privilegi del caso. Quella data rappresenta un manifesto politico, un collegamento ideologico anche con il giorno della fondazione mitica della Serenissima. Il legame con Venezia è forte e evidente, da una parte ben documentato dalla richiesta di Enrico di ottenere in prestito i sacri paramenti che ricoprivano l'altare di S. Marco, richiesta assolutamente straordinaria e prontamente concessa; dall'altra dalla tavolozza esibita nelle pitture che imitano le lastre marmoree di un'altra cappella, quella dogale. Non è solo il campionario marmoreo che le pitture possono vantare a evidenziarlo, ma la loro logica compositiva e la presenza di citazioni (figg. 43, 44, 45). Venezia rappresentava per Enrico il suo orizzonte politico, perché istituire dunque un legame ideologico con Roma? In altri termini, perché riferirsi all'arte romana quale modello per il dispositivo giottesco?³⁰⁸ Le soluzioni pittoriche adottate da Giotto per rappresentare una simile impaginazione architettonica rivelano tangenze con esempi presenti nel Nord Italia, seppur diversamente sviluppati.³⁰⁹

Se la storiografia specialistica insiste nel ritenere le creazioni giottesche una grande lezione di abilità tecnica appresa o raffinatasi nel corso del soggiorno romano dell'artista (1300), noi siamo fermamente convinti che il riferimento culturale, il modello per i finti marmi sia da rintracciare nei

³⁰⁸ Non sentiamo di poter condividere le conclusioni proposte da Luisi 2008, né la circostanza per cui lo Scrovegni decise di far imitare il marmo per contenere le spese della sua cappella, come suggerito in Frugoni 2008, p. 53. Sarà interessante notare che anche Lightbown 1986 per dare ragione della produzione in *chiaroscuro* di Andrea Mantegna istituisce un legame tra la scarsità di materiali lapidei disponibili e la realizzazione di dipinti che imitano il marmo. O ancora Vasari che riferisce delle pitture di Andrea del Sarto nel chiostro dello Scalzo, come opere realizzate a un prezzo contenuto, perché di un unico colore. Viene da chiedersi perché in tutte queste circostanze i committenti decidano di "risparmiare" chiamando in causa i pittori più acclamati del tempo, verosimilmente suscettibili di ricevere lauti compensi.

³⁰⁹ Per un approfondimento cfr. Bain 2011.

rivestimenti marmorei interni³¹⁰ ed esterni di San Marco, anch'essa cappella di palazzo. Giotto recepisce quel linguaggio e lo rielabora secondo un'articolazione ancora più audace. Le cosiddette *lastre a macchia aperta* che intervallano le personificazioni vengono tradotte in pittura e risemantizzate, secondo una logica compositiva estranea agli edifici romani. Esse costituiscono alcuni dei brani pittorici più concettuali della cappella. L'opacità della pittura viene qui dispiegata in tutta la sua efficacia. La dimensione riflessiva della pittura delle personificazioni viene reiterata e valorizzata dalle finte specchiature marmoree attraverso espedienti tecnici finalizzati alla costruzione di senso.

Una dimostrazione può essere fornita dall'osservazione di due lastre a confronto: una della serie delle Virtù, l'altra dei Vizi (figg. 47, 48). Non solo un sistema-tavolozza differente, anche la tecnica muta: nella prima ampie pennellate si distendono all'interno di una superficie levigata e dipinta attraverso una tavolozza caratterizzata da colori pastello, di tonalità chiare; nella seconda le pennellate non sono più percepibili, le venature del marmo si drammatizzano creando trame intricate, la tavolozza diventa più contrastata esibendo dei conflitti. Le cornici marmoree che circoscrivono le personificazioni seguono la medesima logica compositiva e esibiscono rime figurative proprio per accentuare lo svolgersi di questo discorso sulla materia della pittura e del fare pittorico, senza soluzione di continuità. Il risultato di una tale messa in scena è che due polarità in tensione avvolgono lo spettatore, che viene pertanto a trovarsi incluso nello spazio illusorio realizzato nell'ambiente della cappella (figg. 49, 50).

Secondo Calabrese queste pitture s'inseriscono nella tradizione del *trompe-l'oeil*, che "chiama" lo spettatore, "gli dà del tu" attraverso l'instaurazione di un punto di vista ravvicinato e l'invasione del suo spazio percettivo³¹¹. Da una parte lo spettatore viene coinvolto direttamente, dall'altra le immagini, presentandosi come il frutto di una visione oggettiva

³¹⁰ Cfr. Frugoni 2008, indica un preciso confronto con alcuni mosaici presenti in san Marco a Venezia, nel braccio occidentale della crociera, p.52, fig. 14.

³¹¹ Cfr. Calabrese 2010.

del mondo, eliminano la soggettività del pittore. Queste pitture istituiscono una “confidenzialità” con il fruitore e allo stesso tempo cancellano colui che trasmette il messaggio. Il committente riesce quindi a manipolare la percezione dello spettatore senza rivelarsi.

Le personificazioni, abilmente costruite, presentano un effetto di realtà e di presenza estraneo alle immagini delle storie policrome. Le immagini così rappresentate sembrano sospese in uno spazio artificioso fuori dalla realtà o forse, meglio, al di là della realtà. Tali pitture devono inoltre essere comprese come un esercizio di simulazione: il tema dell’inganno come *topos* letterario, è presente sin dai miti di fondazione della pittura elaborati in età classica. Si trattò certamente di un abile espediente retorico che Giotto, *pictor doctus* non poteva ignorare. L’ottica ha una rilevanza notevole in questi tipi di artifici visivi, ciò ci permette di introdurre la delicata problematica costituita dalle immagini della sovrapporta nord.

La citazione del repertorio classico vale in quanto fonte autorevole, ma anche in questo caso Giotto rielabora per creare un nuovo senso. La porta nord si presenta allo spettatore incorniciata da pitture che fingono bassorilievi costituiti da motivi fitomorfi. Lo schema decorativo appare speculare: due racemi creano dei girali che pur incrociandosi, esattamente a metà lunghezza della porta, rimangono distinti (fig. 51). La citazione di elementi vegetali tratti dal repertorio figurativo dei fregi a girali d’acanto classico è puntuale, ciò che differisce è la logica compositiva.

Un esempio: nell’altare augusteo un grande cespo d’acanto genera uno stelo principale dai cui rami originano piante caratterizzate da un’evidente simmetria (fig. 52). Giotto nella sovrapporta realizza intenzionalmente un’operazione opposta: i due racemi, che arrivano persino ad incrociarsi, non hanno la medesima origine, sono due corpi distinti che accolgono due figure dalla diversa natura. È evidente che questa raffinata soluzione pittorica abbia una valenza semantica da tenere ben presente nel tentativo di interpretare le due figure. I girali maggiori presentano due figure a mezzo busto.³¹² A

³¹² La sovrapporta non sembra essere stata oggetto di interesse da parte degli studiosi fino al contributo di Ladis (1986), il quale interpretò entrambe le figure come istanze della “leggenda

dell'intelligenza di Giotto", non esenti da una qualche venatura satirica. La figura femminile, cieca, trattiene un libro che non sarà mai in grado di leggere dal momento che due clave le fuoriescono dagli occhi. Tali oggetti rimanderebbero a una sorta di follia che affligge chi, pur avendo la conoscenza a portata di mano, non è in grado di usarla. La figura maschile tradurrebbe un'altra variazione del tema della follia, la quale colpisce gli illetterati che indossano corone e si credono nobili un "*wild man, or king of wild men*". Entrambe le figure rappresenterebbero dunque l'ignoranza cieca (*blind ignorance*); allo stesso tempo, lo studioso intravede una qualche analogia tra le clave che fuoriescono dagli occhi della figura femminile e la clava nodosa, attributo di *Stultitia*. Secondo Mieth (1989) la figura femminile, seppur cieca, possiede valenza positiva. Lei è cieca al mondo, secondo un paradosso poetico risalente a Jacopone da Todi: "la cieca Sapienza". Pertanto, attingendo a questo elemento della spiritualità francescana, incrociato a un passo tratto dalla prima lettera di S. Paolo ai Corinzi, Mieth è in grado di rilevare qualità positive nella figura femminile, mentre quella maschile viene identificata come un folle e servo di Amore e come un guardiano della Casa di Amore. L'osservazione dello studioso è supportata da conferme visive. Secondo la sua interpretazione la figura maschile può essere confrontata con quella di un *Hostiarius* (guardiano) alla Corte di Gratitudine, rintracciato nei *Documenta amoris* di Francesco da Barberino. L'*Hostiarius* è situato al limite estremo destro della rappresentazione della corte, è armato di clava, sebbene non presenti le medesime caratteristiche iconografiche dell'esempio giottesco (non è vestito di pelliccia animale, non è calvo) e, aggiunge Frojmovič (2007), il suo aspetto non manifesti nulla di minaccioso. Mieth (1991) interpreta inoltre l'intero ciclo della cappella dell'Arena come un programma mnemotecnico, identificando la stessa come una casa della memoria. La discussione in merito all'interpretazione delle due figure oggetto del nostro interesse prosegue con il contributo di Schüssler (2001), nel quale entrambe le personificazioni vengono interpretate come parte dei Vizi. La figura femminile viene chiamata *Sapientia Saeculi*, rappresentata attraverso una figura cieca, dal momento che degli oggetti crescono fuori dai suoi occhi. Tale cecità la rende incapace di perseguire la morale e la salvezza perché intenta a seguire i piaceri del mondo. La sua interpretazione deriva da testi scolastici che giocano sul contrasto tra la conoscenza intesa come forma di cecità e la vera saggezza che deriva dalla conoscenza di Dio, nonché dalla prima lettera di S. Paolo ai Corinzi. La figura maschile viene interpretata come l'*insipiens* di cui si riferisce nei Salmi o come guardiano, secondo quanto osservato da Mieth. Altra ipotesi viene avanzata da Hueck (2005), secondo cui le due figure rappresenterebbero una "coppia di ignoranti", dipinti sopra la porta per indicare l'inizio del ciclo delle personificazioni (dello stesso avviso Frugoni 2008), nel luogo in cui è ancora possibile effettuare una scelta, dal momento che "il selvaggio" rivolge il suo sguardo in direzione dei Vizi e probabilmente seguirà la strada di *Stultitia*, mentre la figura femminile, se non avesse le clave negli occhi o fosse capace di eliminarle, potrebbe essere intesa come la sorella della Prudentia, ed essere ancora in grado di incamminarsi verso le Virtù. La studiosa nota inoltre una certa discordanza tra l'aspetto sereno esibito dal volto della donna e le "orrende clave" che emergendo dai suoi occhi potrebbero ferirla. In effetti nell'immagine non vi è traccia di un tale conflitto: la figura femminile convive benissimo con i suoi attributi, restituisce al contrario la sensazione di essere perfettamente a suo agio. Il merito di aver dipanato i nodi di questa fitta trama iconografica e iconologica spetta al prezioso e fondamentale contributo di Frojmovič, apparso nel 2007. Sinteticamente: secondo la studiosa, esso ricorderebbe le antiche monete di profilo se non fosse calvo e urlante. Da una parte l'indumento di pelliccia e la clava appartengono alla tradizione pittorica del *Wild man*, dall'altra calvizia, bocca aperta e clava

sinistra, un'elegante figura femminile, coronata, con un libro nella mano destra, sembra sussurrare qualcosa attraverso le sue labbra dischiuse, mentre con la mano sinistra indica la figura giacente sul lato opposto. Essa presenta inoltre delle protuberanze che emergono dai suoi occhi, quasi degli elementi conici dalla forma nodosa, tali da sembrare bastoni o clave (fig. 53).

Nel lato opposto giace una figura maschile: calva, incoronata da un impercettibile coroncina di piccole foglie; imberbe, è rivolta verso la figura femminile con sguardo attonito e la bocca aperta: più che esprimere un atto linguistico sembrerebbe urlare. Il carattere primitivo della figura viene suggerito dalla sua veste, una pelliccia priva di maniche, con una corda annodata in vita; afferra saldamente con la mano destra una clava, mentre in quella sinistra tiene un sacchetto³¹³ (fig. 54).

Questa ornamentazione non può essere interpretata in termini strettamente stilistici o formali: la sua ubicazione sottende una pragmatica della rappresentazione. L'entrata di Enrico e del suo entourage nella cappella erano manifestazioni solenni da equiparare a forme rituali. Le figure descritte formano un gruppo coerente all'interno dell'iconografia totale della cappella, sono pertanto da considerarsi parti integranti del ciclo e non oggetti isolati.

si rintracciano nell'iconografia del *Folle*. Tali connotazioni riecheggiano *Stultitia*. Le figure della sovrapporta formano un gruppo coerente insieme alla situazione narrativa che coinvolge l'osservatore che poteva pretendere di accedere alla porta privata. L'osservatore farebbe parte di una conversazione triangolare che comincia a partire dalla figura femminile a sinistra, che con il suo gesto reindirizza lo sguardo verso la figura minacciosa a destra. Egli appare come un guardiano della porta, che blocca chi non può avere accesso, mentre è rivolto sia verso la porta che verso la figura femminile, indirizzando lo sguardo verso di lei chiudendo il triangolo. L'osservatore non iniziato, non privilegiato, è escluso, mancano infatti didascalie che aiutino a comprendere l'iconografia così insolita, che risulta, magari deliberatamente, difficile da decodificare. Questi affreschi erano tesi a trasmettere un messaggio semi-privato in uno spazio pubblico, comunque in linea con il linguaggio pittorico allegorico del Trecento.

³¹³ Tale particolare è stato notato solo da Froimovič (2007), mentre per Frugoni (2008) la figura sembrerebbe pronta a sferrare un pugno; gli studiosi che pure se ne sono occupati non menzionano alcun attributo. Abbiamo osservato da vicino, attentamente e con scrupolo il dettaglio, certamente il brano pittorico presenta una leggibilità non ottimale, come del resto la corona vegetale indossata dalla figura, eppure seguendo il disegno e il chiaroscuro risulta evidente che si tratti di un sacchetto, un dettaglio iconografico dalla massima rilevanza ai fini dell'interpretazione. Riteniamo, inoltre, che il particolare sia visibile anche attraverso le riproduzioni fotografiche pubblicate, cfr. Frugoni 2008, Jacobus 2008, Romano 2008.

Secondo studi recenti, l'identificazione della figura femminile concerne la tematizzazione della virtù di *Circumspectio*, attraverso una metafora tratta dalla scienza ottica, basata su una comunanza con la personificazione di *Circumspectio* contenuta nei *Documenta Amoris*, poema didattico sulle Virtù composto da Francesco da Barberino, erudito toscano, aggiornato sugli studi di ottica che in quegli anni s'impartivano all'Università di Padova.³¹⁴

L'immagine è raffigurata all'interno di un diagramma concentrico del cosmo, come una figura femminile a mezzo busto dai cui occhi fuoriescono delle escrescenze in forma di bastoni che terminano con ulteriori occhi sulle punte. Posta al di sopra dei *regna infera*, la Terra e sotto i Cieli, ella è in grado di ispezionare l'intero cosmo grazie a questi suoi molteplici occhi (figg. 55a, 55b). I viticci che escono dagli occhi fanno riferimento alla teoria ottica medievale della visione che avviene mediante raggi visivi corporei. Da una glossa di mano di Francesco apprendiamo che essa è in grado di “guardarsi intorno a tutto ciò che può essere visto o percepito, di modo che lei, dovrebbe essere chiamata circospetto (...) questo significa che un uomo circospetto considera tutto ciò che è intorno a lui”, ancora “*Circumspectio* significa guardarsi dai vizi contrari, la sua funzione consiste nell'osservare le Virtù così che l'uomo non cada nel vizio”³¹⁵, proprio come è presentata nella cappella: una metafora visiva è divenuta metafora morale.

Un manoscritto compilato e dipinto nel 1355 a Bologna, (conservato presso il Museo Condè di Chantilly), crediamo aiuti a comprendere più a fondo il senso di quelle immagini. *La Canzone delle Virtù e delle Scienze*, realizzato da Bartolomeo di Bartoli da Bologna per Bruzio Visconti, presenta un interessante frontespizio: sotto il titolo dell'opera, una scena dipinta mostra sulla sinistra tre cavalieri, tra cui il committente Bruzio Visconti. Due donne gli vanno incontro: *Circumspectio* e *Intelligentia*, (figg. 56a, 56b). Esse hanno il compito di guidare il cavallo del committente, di cui tengono infatti le redini. Le due personificazioni introducono la serie delle *Virtù* e delle *Scienze* che sta per essere descritta al committente, esse costituiscono le prime

³¹⁴ Cfr. Frojmovič 2007.

³¹⁵ *Ib.*, documenti pubblicati in appendice.

immagini che gli si pongono di fronte, ma che risultano affiancate al committente per l'osservatore. A nostro avviso, tale testimonianza consente di far luce sulle immagini della sovrapporta: esse sono da intendersi quali inizio del ciclo delle personificazioni in chiaroscuro e non come immagini finali che ponevano Enrico dinanzi a un bivio etico, morale, prima di rientrare a palazzo.

Anche le dimensioni delle pitture giocano un ruolo rilevante: se Vizi e Virtù sono monumentali, le immagini della sovrapporta hanno dimensioni assai ridotte, tali da suggerire un messaggio più intimo e riservato: *sii circospetto e che sia difeso ciò che tuo*. Se Schapiro suggeriva di intendere la frontalità e il profilo come forme simboliche, le due figure ne offrono un caso esemplare: il volto di profilo può essere letto come la forma grammaticale della terza persona (l'impersonale *egli* o *ella*), esso è distaccato dall'osservatore e appartiene a uno spazio condiviso con altri profili posto sulla superficie dell'immagine; mentre quello posto frontalmente istituisce uno sguardo potenzialmente rivolto all'osservatore e corrisponde al ruolo dell'*io* nel discorso con il suo complementare *tu*, esso "sembra esistere per noi e per sé in uno spazio virtualmente contiguo al nostro ed è pertanto appropriato a una figura simbolica che porta un messaggio".³¹⁶ Si tratta di una comunicazione della massima rilevanza all'interno del ciclo e stupisce la poca attenzione dedicatagli in precedenza, eccetto nei casi degli studiosi menzionati. Le figure attivano inoltre un messaggio caratterizzato da una dimensione marcatamente *difensiva*, seppure diverse per loro natura, potremmo dire che esse possiedono entrambe la facoltà di difendere, in qualche modo, il committente. Da una parte attraverso il potere della vista, la circospezione con cui Enrico può ambire a scongiurare attacchi, di qualsivoglia natura, alla sua persona. Dall'altra attraverso il potere della vista del guardiano, che veglia sui suoi beni materiali, esemplificati dal sacchetto tenuto in una mano. Seppur con le dovute distinzioni, il guardiano (*homme sauvage, wild man*), compare in un capitello sul portale nord (1250) di Notre

³¹⁶ Schapiro 1973, pp.158 e sgg.

Dame di Semur-en-Auxois, in Provenza (fig. 57). La creatura afferra, con la sua mano, il braccio di un uomo che sta contando dei soldi contenuti in un sacchetto. Lo studioso che ha approfondito l'analisi di questo soggetto suggerisce che l'intima e amichevole associazione della creatura con un mortale sia impiegata per mostrare come l'uomo possa trarre vantaggio dal rapporto con quella figura, che presenta una forte componente demoniaca.³¹⁷ Nello studio monografico dedicato al soggetto del *wild man* durante il medioevo, Bernheimer ha rintracciato una natura duale (demone della terra fertile e allo stesso tempo fantasma del sottomondo) del *topic* indagato, penetrato in Italia attraverso il sud della Francia. A suo parere, nel concetto del *wild man* la componente mortifera prevale, esso possiede infatti un'istanza distruttiva che risulta molto più forte di quella salutare.³¹⁸ Nel nostro caso, riteniamo che la componente distruttiva, esemplificata anche dalla clava nodosa brandita dalla figura di profilo, non sia rivolta contro Enrico, ma piuttosto contro chi oserà sfidarlo, attaccarlo, osteggiarlo.

Esiste infatti una dimensione legata alla difesa del *potere che si mostra*, che esibisce la sua immagine, il suo corpo politico; una dimensione in cui confluisce anche un'istanza legata alla superstizione, da intendersi come un patrimonio culturale provvisto di strumenti atti a scongiurare gli effetti di uno *sguardo nocivo* proveniente dall'altro, secondo una tematizzazione dello sguardo particolarmente manifesta nelle pitture della cappella.³¹⁹ Ciò contribuisce a rafforzare la nostra idea che le figure del messaggio rivolto al committente, mettano in scena le sue caratteristiche connotative: la capacità di guardarsi intorno e quella di proteggere le sue ricchezze, due tratti chiaramente riconducibili a una dimensione di difesa.

La figura maschile, che ricorda per certi aspetti l'iconografia dell'*homme sauvage*, presenta, anche in questo caso, una soluzione originale di cui

³¹⁷ Bernheimer 1979, p. 26.

³¹⁸ *Ib.*, p. 44.

³¹⁹ Stoichita 2017, comunicazione orale, Villa I Tatti, *Giotto: The eye and the Gaze* (26. 01.2017), il contributo deriva da una più ampia ricerca, attualmente in corso, la cui anteprima è stata presentata durante il ciclo di conferenze "*Corpi politici in Italia e in Spagna durante il Rinascimento*".

possiamo tentare di carpirne il senso osservandone altri esempi, in ambito sia sacro che profano: sulle facciate delle cattedrali, o su quelle di edifici privati, generalmente in posizione angolare, proprio come nella cappella (figg. 58). La figura maschile rappresenta dunque un guardiano, pronto a difendere Enrico e a proteggere i suoi beni materiali, simbolizzati dal sacchetto tenuto saldamente in mano.

Un'ultima annotazione riguarda la testimonianza offerta agli inizi del Novecento da un autore estremamente colto e sensibile, al quale non sfuggirono l'ambivalenza e la potenza espressiva degli affreschi giotteschi. Il brano si riferisce alla personificazione della Carità.

Per una bella invenzione del pittore, ella tiene sotto i piedi i tesori della terra, ma assolutamente come se calpestasse l'uva, per estrarre il succo, o piuttosto come sarebbe salita su alcuni sacchi per sollevarsi; e tende a Dio il suo cuore in fiamme, o per meglio dire «glielo passa», come una cuoca passa un cavatappi attraverso uno spiraglio del suo interrato a qualcuno che glielo chiede da una finestra del pianterreno (...) *Più tardi ho capito che la stranezza conturbante, la bellezza speciale di quegli affreschi, era nel gran luogo che vi occupava il simbolo, e che l'esservi questo rappresentato non come un simbolo - poiché il pensiero simbolizzato non era espresso- ma come reale, come effettivamente subito o maneggiato, dava al significato dell'opera qualcosa di più letterale e di più preciso, e al suo insegnamento qualcosa di più concreto e di più impressionante.*³²⁰

Proust percepisce, in maniera non immediata, uno scarto drammatico nella rappresentazione, una bellezza che non a caso definisce *conturbante*, da intendersi come una visione in grado di suscitare emozioni e sentimenti contrastanti, derivanti dalla presentazione pittorica di un simbolo non rappresentato come tale, ma restituito come attinto dal quotidiano, dal reale. Ecco dunque che il messaggio dell'opera diventa *letterale, preciso* e il suo insegnamento *concreto, impressionante*. Un ottimo risultato raggiunto dalla complessa operazione ideata da Enrico Scrovegni.

La scelta di concentrarsi a lungo sul caso giottesco deriva da diverse ragioni. In primo luogo, per il rilievo che esso occupa, giustamente,

³²⁰ Proust 1913; corsivo nostro.

all'interno della letteratura specialistica, secondo quanto osservato. In seconda istanza, per lo straordinario nucleo di informazioni (documenti d'archivio) cui il ricercatore può attingere, al fine di interpretare il contesto in cui quelle immagini agivano. Attraverso la rilevanza attribuita alle feste e a ogni forma di azione rituale prospettata dalla metodologia warburghiana, che individua in questi 'ponti tra l'arte e la vita' le note *forme intermedie*, è possibile scorgere un "un circuito interpretativo nel quale immagine e azione dialogano con la parola senza subordinarsi ad essa".³²¹ Riteniamo dunque pertinente, al fine di una comprensione globale delle opere oggetto della nostra analisi, l'integrazione di tutti quegli elementi riconducibili a ciò che Warburg definisce "concezione della vita" o "esperienza vissuta" (*Erlebnis*).³²² In altri termini, il caso rappresentato dalla cappella Scrovegni, costituisce, a nostro avviso, un lavoro di analisi del senso di cui le opere d'arte sono portatrici, che consente di valorizzare e recuperare la forte componente performativa che caratterizza i luoghi e le circostanze che vedono come protagoniste le opere caratterizzate da riduzione cromatica, secondo una visione che concepisce le immagini come veicolo di rappresentazioni collettive.³²³

2.2 Gli affreschi della Sala del Capitolo dell'Abbazia di Pomposa

L'Abbazia di Pomposa (Fe) rappresenta uno dei centri monastici di fondazione benedettina tra i più rilevanti nella storia della cultura medioevale italiana, nonché uno tra gli episodi più significativi dell'arte romanica. La nostra attenzione si concentra sul ciclo di affreschi presenti all'interno della Sala del Capitolo (figg. 59, 60).

³²¹ Careri 2004; per un approfondimento cfr. Id. 2003.

³²² *Ib.*; l'autore sottolinea anche il vantaggio di questo approccio metodologico, dal momento che tutte le azioni rituali non sono riconducibili, secondo Warburg, a un unico modello. Ciò consente di valorizzare ciascuna opera d'arte, mettendone in luce i legami e le esperienze che a partire da essa vengono a costituirsi.

³²³ Per un approfondimento Cfr. Severi 2004.

Com'è noto, tale ambiente costituiva il luogo in cui si riunivano i membri del Capitolo, massime autorità dell'ordine, per svolgere assemblee di rilevanza per la vita dell'abbazia, e fungeva anche da spazio di raccoglimento legato alla lettura e all'approfondimento di un capitolo della regola o di un passo delle Sacre Scritture. Uno spazio dunque fortemente connotato da una dimensione dottrinarica e identitaria per i membri dell'ordine.

La costruzione della Sala risale all'epoca dell'abate Giovanni da Vidor (1148-1161)³²⁴, mentre la decorazione pervenutaci, oggetto del nostro interesse, viene datata intorno al 1310 e ritenuta opera del *Maestro della Sala del Capitolo*. La Sala ha una forma quadrangolare, la decorazione è impostata secondo una disposizione simmetrica. L'osservatore che vi accede, vede di fronte a sé, lungo la parete est, la rappresentazione della *Crocifissione*, ai cui lati trovano posto una monofora e le figure degli Apostoli Paolo (a destra) e Pietro (a sinistra). Gli affreschi sono realizzati attraverso policromia. Le pareti contigue ospitano le figure di San Benedetto e Profeti (parete nord), l'abate Guido e Profeti (parete sud). I dodici Profeti sono realizzati attraverso riduzione cromatica e vengono presentati all'interno di tre bifore per ogni parete. L'architettura che li accoglie è colorata: la bifora è rossa, la colonna che divide ciascuna coppia di Profeti (figg. 41, 42) imita un marmo bianco con venature grigie.

Le figure emergono da uno sfondo scuro, probabilmente blu, e sono realizzate attraverso l'impiego di un colore bruno, mentre le pieghe degli abiti sono decorate con ocre e biacca; inoltre la loro colorazione crea un collegamento con l'architettura, pertanto sono state interpretate come imitazioni di sculture.³²⁵ Ciascuna figura reca alla base una didascalia che ne identifica il soggetto, relativo nome e attributo (profeta), eccezion fatta per *David* definito *Rex*. Alla luce di tali dettagli, emerge subito una constatazione: l'intento di chi progettò un simile impianto compositivo era fortemente ispirato dalla necessità di porre in evidenza, quanto più possibile, l'evento

³²⁴ Cfr. Romanelli 1998.

³²⁵ Cfr. Schäffner 2009, p. 44.

della *Crocifissione*, che non a caso occupa il punto di fuga/fuoco prospettico dell'intera composizione.

Se tutto ruota attorno alla Crocifissione, per così dire, occorrerà rendere visivamente lo scarto esistente tra le figure rappresentate, appartenenti a due momenti diversi del racconto biblico: l'Antico e il nuovo Testamento. Blumenröder propone di considerare le figure di Pietro, Paolo, Benedetto e Guido come '*living*' figures, cioè figure viventi rispetto alle figure dei Profeti, raffigurati in *grisaille* per evidenziare la loro diversa dimensione storica: figure '*statuesques*' che provengono da un altro tempo, dall'epoca cioè precristiana.³²⁶

Sebbene la divisione delle figure tra *living* e *statuesques* sia strumentale allo svolgimento della riflessione della studiosa, a nostro parere, nel loro aspetto globale i *Profeti* sembrano anch'essi viventi, dal momento che esibiscono espressioni: si scambiano sguardi compassionevoli, tendono diversamente rotoli nelle mani, accennano gesti. La vera differenza consiste nel differente tipo di colorazione, è la riduzione cromatica che li trasforma in apparenti statue, ma non manca loro alcuna vitalità, risultano partecipi, pur avendo già svolto un ruolo, in un tempo remoto. In altre parole, la distinzione tra le figure non è così immediata: ad un primo sguardo d'insieme, si percepisce certamente qualcosa di differente, ma la colorazione delle architetture tende ad attenuare lo scarto tra figure colorate e figure *desaturate*. Si tratta più di una percezione che procede gradualmente, quasi per indicare soggetti diversi, appartenenti a differenti tempi, certo, ma della medesima storia. Di questo passaggio graduale, o meglio di questa narrazione per tempi successivi, potrebbe forse essere indizio un'ulteriore differenziazione cromatica e compositiva esistente tra gli *Apostoli* e i *Benedettini*. Essi sono tutti realizzati attraverso policromia ma i primi, più vicini nel tempo ai Profeti, emergono dallo stesso sfondo blu e sono incorniciati dalla medesima cornice

³²⁶ Cfr. Blumenröder 2002, p. 45.

trilobata. Al contrario i Benedettini sono ospitati all'interno di una nicchia ocra-arancio e sono incorniciati da un arco a tutto sesto.

L'interpretazione relativa all'uso di riduzione cromatica per indicare una distanza temporale, viene avanzata anche da Schäffner, la quale legge nella resa dei rappresentanti dell'Antico Testamento in primo luogo l'espressione di un diverso livello di realtà³²⁷, e un riferimento a un tempo della storia che si è già svolto e che pertanto si esprime nel carattere di pietra dell'aspetto delle figure. Inoltre, il colore desaturato, indica, secondo il senso medioevale, qualcosa da associare a un grado inferiore, pertanto, dal momento che la profezia si è compiuta (Cristo, sceso tra gli uomini, è stato crocifisso per la loro salvezza), l'evento viene reso pittoricamente aumentando, variando le tonalità di espressione del colore.³²⁸ In questo caso, pertanto, la negazione della policromia, o se preferiamo la resistenza alla policromia è funzionale a valorizzare il momento rappresentato dalla *Crocifissione*, secondo una soluzione pittorica che rivela profonde tangenze con l'esperienza giottesca osservata, collocandosi in una data assai precoce (1310 circa) e manifestando la repentina ricezione della forma espressiva sperimentata a Padova.

2.3 Il Palazzo Pubblico di Siena tra Ambrogio Lorenzetti e Lippo Vanni

L'affresco senese di Lippo Vanni (fig. 43) costituisce uno dei primi esempi di pittura murale realizzato con una terra bruna, la nota *Terra di Siena*, i cui pigmenti di colore hanno aspetto ocra-marrone. Giudicato dalla ricerca specialistica quale episodio rilevante per lo sviluppo di ricerche pittoriche *sottrattive*, esso rappresenta, attraverso una resa molto dettagliata, la battaglia svoltasi nel 1363 in di Val di Chiana, nella quale le truppe senesi vinsero, affiancate da quelle di Francesco Orsini, contro le armate bretoni della

³²⁷ Per la nozione di livelli di realtà cfr. Philippot 1966, che la introdusse per primo, nell'ambito della letteratura specialistica.

³²⁸ Cfr. Schäffner 2009, p. 45.

Compagnia del Cappello, guidate da Niccolò di Montefeltro. Si tratta di una delle tre opere firmate e datate del pittore e miniatore senese Lippo Vanni: la data del 1363 e le iscrizioni furono liberate dallo scialbo che le aveva ricoperte.³²⁹

L'opera è ubicata all'interno di Palazzo Pubblico, nella *Sala del Mappamondo* e tale circostanza consente di svolgere alcune riflessioni. La Sala costituiva uno degli ambienti di massima rappresentanza del Governo cittadino, fu detta *del Mappamondo* dal momento che ospitava, com'è noto, la mappa rotante del territorio della Repubblica, dipinta da Ambrogio Lorenzetti, oggi perduta, della quale rimangono le tracce prodotte sul muro dal suo andamento girevole. Oltrepassato questo ambiente si accede alla *Sala dei Nove*, già *della Pace*, antica sede dei Signori, nota per il rinomato ciclo di affreschi allegorici dipinti da Ambrogio Lorenzetti (1337-40).

Ritornando all'ubicazione dell'affresco di Lippo Vanni, esso si trova in un vano rettangolare i cui lati brevi sono occupati dall'affresco della *Maestà* (1312-15) di Simone Martini su una parete; da *Guidoriccio da Fogliano si reca all'assedio di Montemassi* (attribuito al Martini, 1328) e dalla *Presa di un castello*, forse Giuncarico, (attribuita a Duccio di Buoninsegna, 1314) sull'altra. La compresenza di tali opere, la raffigurazione della patrona della città con il sigillo della Repubblica, un comandante senese che si reca all'assedio, la presa di un castello, insieme alla battaglia di Val di Chiana, in un unico ambiente tende a sottolineare, a nostro avviso, un programma iconografico teso a rappresentare momenti costitutivi dell'identità storica e civica senese, infatti nella sala si esibivano anche i possedimenti e la consistenza del territorio della Repubblica. Se pensiamo al programma iconografico più in generale, compresi cioè gli affreschi allegorici di Ambrogio, emerge una chiara volontà di rappresentare il manifesto politico, distintivo della società civile senese trecentesca.

Ecco dunque inserirsi, all'interno di un contesto fortemente ideologico, l'opera di Lippo realizzata sulla parete della Sala con arcate, dipinta in un

³²⁹ Chelazzi Dini 1996.

momento successivo rispetto alle altre. Il sospetto è che tale ambiente fosse dunque riservato alla commemorazione di momenti ritenuti fondamentali della storia senese: lo dimostrerebbe anche la realizzazione nel 1480, più di un secolo dopo dunque, dell'affresco adiacente raffigurante la *Vittoria dei Senesi sui Fiorentini a Poggio Imperiale* (8 settembre 1479) presso Poggibonsi, dipinta da Giovanni di Cristofano e Francesco d'Andrea, proprio di fianco all'opera di Lippo, e anch'esso realizzato secondo la medesima tecnica. In entrambi i casi, le pitture non sono condotte per fingere illusivamente materiali scultorei; a differenza degli affreschi che le circondano, esse manifestano un diverso sistema-tavolozza poiché intendono esibire un diverso registro narrativo.

Scrivendo Vasari nella Vita d'Ambrogio Lorenzetti: "Fece ancora nel palazzo della Signoria di Siena in una sala grande la guerra d'Asinalunga, e la pace appresso e gl'accidenti di quella; dove figurò una cosmografia perfetta, secondo que' tempi: e nel medesimo palazzo fece otto storie di verde terra molto pulitamente".³³⁰ Le opere in verde terra sono opere dall'aspetto improntato a una resa fortemente chiaroscurale, dunque l'informazione riportata da Vasari riveste una notevole importanza, come l'informazione relativa alla rappresentazione della battaglia di Asinalunga, cioè la battaglia che si svolse tra Sinalunga e Torrita, nella quale Niccolò da Montefeltro fu fatto prigioniero, ultima fase della battaglia di Val di Chiana. Vasari, pertanto, sta attribuendo ad Ambrogio l'opera di Lippo, e allo stesso tempo riferisce di un ciclo di otto storie in terra verde realizzate nel Palazzo Pubblico dallo stesso artista.

La ricerca specialistica vede nella testimonianza di Vasari la prima menzione di affreschi *monocromi* in terra verde di soggetto profano giunta sino a noi, i quali cronologicamente precedono l'opera di Lippo Vanni, ritenuta fondamentale proprio perché costituisce uno dei primi esempi di pittura *monocroma* profana, realizzata in terra di Siena, pervenutaci.³³¹ Detto

³³⁰ Vasari 1568, p. 195.

³³¹ Schäffner 2009, p. 48.

³³² *ib*; cfr. Donato 2002.

ciò per completezza, aggiungiamo che, a nostro modo di vedere, le figure della porta nord, nella cappella degli Scrovegni, *Circumspectio* e l' *homme sauvage*, costituiscono già esempi di pittura profana e risalgono al 1305.

Ulteriore contributo viene offerto dalla testimonianza tramandata dalla "Cronaca Maggiore" (1337), del senese Agnolo di Tura, il quale afferma che i "Sanesi avendo fatto el palazzo co' la prigione nuova, e sopra la sala del consiglio fecero le camere de' Signori e d'altri famegli nella sala del palazzo del mezo, e fecelle dipegnare di fuore a storie romane di mano di maestro Ambrogio Lorenzetti da Siena". Tale documento ha fatto ritenere che il soggetto delle otto storie menzionate da Vasari, realizzate da Ambrogio in terra verde, fosse costituito da storie dell'antica Roma.³³²

A nostro avviso, quando il cronista afferma "fecelle dipegnare di fuore" sta indicando la prassi secondo la quale le pitture in Terra verde venivano spesso realizzate sulle pareti esterne degli edifici, come annotava a fine secolo XIV Cennino Cennini. Ciò costituisce un ulteriore indizio per una lettura dell'impiego di pittura in chiaroscuro monocromo in Palazzo Pubblico, legato a un'istanza di celebrazione, commemorazione di un passato aulico, o di un evento storicamente fondante per l'identità senese. In altre parole, si tratta di impiegare una forma pittorica in grado di esprimere un'istanza ideologica che non esclude un messaggio pedagogico, come abbiamo già avuto modo di notare negli episodi analizzati in precedenza. Un'ultima riflessione concerne l'informazione secondo cui gli affreschi di Ambrogio in terra verde sarebbero stati realizzati nel 1345, riportata nell'opera di Vasari commentata da Gaetano Milanesi (1878): "furono dipinte nel 1345 ma da gran tempo sono perdute", l'autore non riferisce donde abbia attinto una simile informazione, e se questa fosse vera non avrebbe come oggetto le stesse storie di cui tramanda memoria il cronista senese, dal momento che quest'ultimo scriveva nel 1337, e verosimilmente le storie furono coeve agli affreschi allegorici dipinti all'interno del palazzo.

Al di là del precedente giottesco, se volessimo fissare una data strumentale per indicare la comparsa di una pittura dalla tavolozza ridotta a carattere profano, precedente a quella di Lippo Vanni (1363), senza dubbio le otto storie di Ambrogio rappresentano un episodio fondamentale, ma allo stesso tempo, a nostro parere, un momento decisivo è già rappresentato da alcuni brani degli affreschi allegorici del medesimo pittore senese del 1337-40 dipinti nella *Sala dei Nove*. Nella fascia sottostante gli affreschi allegorici, Ambrogio rappresentò “dentro certe formelle dipinte a chiaroscuro”³³³ le sette Arti Liberali (*Trivium* e *Quadrivium*: Grammatica, Dialettica, Poetica, Geometria, Musica, Astrologia, Filosofia) sotto gli *Effetti del Buon governo*; ai quali contrappose “dov’è simboleggiata la Tirannide e i Vizi (...) gli esempi più famosi di alcuni tiranni o di uomini crudeli e sotto a ciascuno il loro nome”³³⁴.

Tali dipinti sono purtroppo per lo più perduti, o in pessimo stato di conservazione (fig. 44). Si tratta ad ogni modo di brani di pittura in chiaroscuro monocromo all’interno di un contesto policromo, e i soggetti raffigurati sono chiaramente profani. E sarà interessante notare come cominci a definirsi una tradizione, nonché una codificazione dell’impiego di simili rappresentazioni: la presenza di scritte che identificano il soggetto, la collocazione nella parte inferiore della parete rispetto alla scena narrativa principale ricordano, seppur diversamente declinato, l’esempio giottesco e ne condividono chiaramente l’intento pedagogico, poiché è il Buon governo che permette lo sviluppo e la pratica delle Arti Liberali, mentre, al contrario, un Cattivo governo non può che generare tiranni.

Le otto storie in terra verde menzionate dal Vasari costituiscono invece un caso diverso per aspetti tecnici legati alla forma espressiva: da un punto di vista cromatico, rappresentano un’evoluzione della pittura dalla tavolozza ridotta poiché l’intera rappresentazione sarebbe stata sottoposta a riduzione cromatica, modulata cioè da differenti toni di verde, pratica pittorica di quintiliana memoria; da un punto di vista del messaggio, invece, essendo

³³³ Milanesi 1987, p. 535.

³³⁴ *ib.*

esibite all'esterno dell'edificio esse sono ugualmente legate a dinamiche di rappresentanza istituzionale che generalmente tendono a collegare ideologicamente il potere politico della città di Siena a un passato ritenuto basilare, capitale per la propria identità sociale e civile. Nel caso senese tale passato, o meglio patrimonio storico, era rappresentato da Roma, pertanto, le *storie romane* ricoprivano l'esterno, la facciata del palazzo del potere, per essere pubblicamente esibite e per dichiarare fin dalla visione esterna del monumento quale fosse la sua distintiva identità politica.

2.4 Il ciclo dei Pianeti di Guariento nella cappella maggiore agli Eremitani a Padova

Lungo la prospettiva esaminata e il percorso che conduce a rintracciare forme ed evoluzioni del fenomeno dai noi indagato, un passo importante, riteniamo sia stato compiuto attraverso la realizzazione del ciclo pittorico della cappella maggiore agli Eremitani di Padova (fig. 45). La chiesa, com'è noto, ha subito un bombardamento durante la seconda guerra mondiale (1944), che ha devastato parte dell'edificio (parete destra, volta, parte destra dell'abside). Il ciclo pittorico della cappella maggiore, realizzato da Guariento, è dedicato alle vicende dei Santi Filippo e Giacomo, titolari della chiesa e di Agostino, presentato quale padre fondatore dell'ordine eremitano.

Gli affreschi, oggetto del nostro interesse, si dispiegano lungo il fregio che divide le scene narrative, dedicate ai santi, dallo zoccolo, ricoperto di pitture che imitano specchiature marmoree incorniciate da modanature dal marcato accento illusionistico.³³⁵ Una parte delle pitture è perduta (parete destra e centrale) ma nota attraverso documentazione fotografica. Gli affreschi conservatisi furono oggetto di un pesante restauro realizzato nel corso del Cinquecento, mentre le figure del fregio istoriato, ricoperte allora dagli stalli lignei del coro, ne furono fortunatamente risparmiate. L'aspetto attuale

³³⁵ Per un approfondimento cfr. Franco 2007 e bibliografia precedente; Murat 2016, pp. 224 e sgg.

dunque, si presta ancora a una buona lettura, nonostante la caduta di parte dei pigmenti, com'è possibile verificare dalla documentazione fotografica precedente al bombardamento.

Il fregio presenta delle cornici trilobate, nelle quali trovano spazio i sette pianeti, identificati dai segni zodiacali sui quali essi esercitano la loro influenza e le raffigurazioni delle sette età dell'uomo. Lo schema della composizione è il seguente. La figura del pianeta si trova al centro, ai lati, invece, si ergono due figure umane, atte a rappresentare le sette età dell'uomo, dall'*infantia* alla *decrepitas*. Alle spalle di ogni pianeta, una stella a otto punte si staglia contro finti marmi, accogliendo, nelle estremità superiori, i segni zodiacali su cui il pianeta esercita il suo influsso (fig. 46).

Tale pitture sono realizzate mediante riduzione cromatica e presentano interessanti brani di specchiature marmoree le cui venature sono ormai investite da grafismi gotici. Siamo ben lontani dalla resa giottesca, nel senso che le venature non rispondono a una logica aderente a quella descritta nella cappella degli Scrovegni, sebbene la soluzione spaziale ne risulti influenzata. Inoltre, se negli esempi senesi le *formelle dipinte a chiaroscuro*, in contesto profano, esibivano personificazioni o ritratti di tiranni, qui il fregio, ciascun elemento trilobato, diventa istoriato: si registra dunque uno sviluppo sul versante narrativo, rispetto alle soluzioni precedenti.

La prima immagine è dedicata alla raffigurazione della personificazione della *Luna*, affiancata da due bambini (fig. 47). Un bambino a sinistra gioca con un bastone addobbato per fingere un cavallo, un giocattolo in uso in epoca medioevale; a destra, in posa più statica, la bambina tiene in mano una bambola, mentre con l'altra mano tira un filo trainante un piccolo carro, in cui giace un'altra bambola. La figura della *Luna*, incoronata, siede su un carro, dominando la scena. Regge nella mano destra il suo pianeta raffigurato in fase calante, mentre con la mano sinistra indica una sfera parzialmente occultata dal suo piede.

La tavolozza muta in ogni scena, ogni pianeta è valorizzato da colori diversi (figg.), che imitano il marmo, tuttavia mantiene una costruzione fondata sulla riduzione cromatica. Questo registro narrativo *ridotto*, il tempo

umano scandito dai pianeti, dispiegandosi lungo le pareti, proseguiva nell'abside, il quale accoglieva scene della passione e della resurrezione di Cristo, realizzate mediante la stessa tecnica, nel seguente ordine: *Ecce homo*, *Cristo portacroce*, *Imago pietatis*, *Discesa al limbo*, *Resurrezione* (figg.).

Il senso complessivo della raffigurazione del fregio si svolge in analogia dunque con quello delle scene di Cristo: al tempo umano scandito dall'influenza degli astri, viene a fraporsi il tempo cristiano, ovvero l'avvento dell'era cristiana compiutosi attraverso la morte e resurrezione di Cristo, secondo una continuità cromatica che lascia intendere una compatibilità, piuttosto che un conflitto. Dal momento che il fregio è presentato in un ambiente policromo, e cioè nella zona dell'altare maggiore, nell'abside che accoglieva inoltre un perduto *Giudizio Universale*, riteniamo che il dispositivo visivo messo in atto non possa che tradurre pittoricamente un messaggio preciso e, allo stesso tempo, valorizzato dalla dialettica cromatica descritta. Si tratta di una strategia comunicativa atta a circoscrivere, all'interno di un ciclo così vasto e complesso, un registro narrativo che riesca a esprimere il carattere di un primato religioso-culturale, variamente rivendicato dall'ordine agostiniano, nella Padova di quegli anni. Inoltre, se lo Scrovegni, a qualche centinaio di metri di distanza, era riuscito a impadronirsi, mediante un tipo di raffigurazione allegorica, della possibilità di ostentare vizi e virtù per uno scopo specifico (politico) all'interno di un luogo sacro seppur privato, allo stesso modo gli Eremitani attraverso quelle pitture esibiscono una sorta di *summa del sapere* per l'epoca, ponendosi all'avanguardia tra gli ordini religiosi, sotto l'egida degli insegnamenti agostiniani.

Certamente colpisce la presenza di una raffigurazione dedicata a un ciclo astrologico all'interno di un edificio sacro, e per di più nella cappella maggiore, nel presbiterio. Ci sembra molto interessante la lettura offerta da Murat, secondo cui in quegli anni, primi anni sessanta del Trecento, la scelta di una simile iconografia possa essere intesa come un atto di appropriazione, da parte degli agostiniani, non solo del cielo naturale, ma anche di quello ultraterreno, proponendosi in tal modo quali depositari delle nozioni

scientifiche ad esso legato.³³⁶ In aggiunta, notiamo come *lo spazio* della riduzione cromatica, rappresentato dal fregio istoriato dai *Pianeti* e dalle scene della *Passione e Resurrezione di Cristo*, in un simile contesto iconografico e cromatico, si dispieghino in analogia, restituendo una sorta di pacifica convivenza tra le due dimensioni: due diverse forme di saperi appartenenti a due ere (precristiana, cristiana) in grado di dialogare. Crediamo si tratti di un'osservazione degna di nota perché in molti altri casi, come ad esempio nel caso osservato delle pitture della Sala del Capitolo dell'abbazia di Pomposa, la dialettica policromia *versus* riduzione cromatica traduceva invece lo scarto tra le due realtà. Ciò conferma come in generale non sia possibile assumere a norma un impiego di riduzione cromatica, occorre piuttosto valutare caso per caso: è la sintassi cromatica complessiva a rivelarne il senso.

Inoltre, se pensiamo alla realtà trecentesca di Padova, la presenza di una tale iconografia sembrerà meno isolata e aderente al più ampio clima di studi scientifici e astrologici che nella città universitaria venivano approfonditi, grazie anche alla presenza di personalità come Pietro d'Abano. Ricordiamo infine, la presenza nella stessa città, nel Palazzo della Ragione, del perduto ciclo astrologico giottesco, cui verosimilmente Guariento attinse per l'elaborazione di molte delle sue soluzioni iconografiche e spaziali.

³³⁶ Cfr. Murat 2016, p. 250.

3. Tradizione e innovazione

Attraverso gli episodi di pittura dalla tavolozza *ridotta* rintracciati in epoca antica e medioevale, in linea con quanto rilevato dalla ricerca specialistica, è possibile operare una differenziazione estetica, tendente a distinguere le forme di pittura sin qui esaminate in ornamentazione, imitazione della materia scultorea e riduzione cromatica della tavolozza. Queste modalità pittoriche, presenti sia nella pittura murale che nei codici manoscritti, trovano in quest'ultimo ambito un eccezionale sviluppo in ambiente cortese, in particolare presso la corte di Francia a partire dal secondo quarto del XIV secolo. In particolare, si assiste alla nascita di una tecnica fondata su riduzione cromatica che impiega tempera e inchiostro, quest'ultimo più evidente nelle raffigurazioni delle figure umane. È difficile, per noi, riferirsi a queste immagini come *pittura monocroma*, poiché gli incarnati e numerosi altri dettagli sono resi attraverso colori. Né è possibile assimilarla alla coeva miniatura presente nei codici italiani, dal momento che quest'ultimi presentano una diversa sintassi cromatica, nonché una differente costruzione della tavolozza.

La miniatura rappresenta dunque un laboratorio estremamente interessante da osservare per le sperimentazioni che vengono man mano elaborate e che riflettono certamente anche una dialettica con la pittura monumentale del tempo. Lungo questo percorso, i maggiori centri commerciali dell'Europa del Nord si rivelano tra i più fecondi campi di indagine per la presenza di committenti che seppero circondarsi, nelle loro corti, dei migliori artisti del tempo.

Tali forme espressive vengono ereditate e accolte in epoca moderna sviluppandosi e manifestandosi in molteplici contesti. Il Quattrocento, a nostro avviso, costituisce certamente il secolo contrassegnato dalle maggiori sperimentazioni in campo di riduzione cromatica. Il dato certamente più innovativo, emergente dalle opere pervenuteci, è rappresentato dai nuovi supporti mobili: la pittura in chiaroscuro monocromo viene ormai realizzata anche su tavola e su tela, circostanza che contribuisce a moltiplicare contesti

e occasioni che la vedono coinvolta. Il nostro tentativo sarà quello di metterne in luce alcuni casi emblematici, che provengono da contesti differenti, al fine di rintracciarne le possibili declinazioni e verificare la presenza di caratteristiche comuni o differenze.

3.1 Principali tendenze sottrattive in area franco-borgognona. I contributi di Jean Pucelle e di Jean Le Tavernier

Il miniatore francese Jean Pucelle (attivo a Parigi tra il 1319 e 1335) è l'autore di opere caratterizzate da un'evidente riduzione della gamma cromatica della tavolozza, combinata a una particolare stesura del colore realizzata mediante leggerissimi e sottili tocchi di pennello. L'opera certamente più nota è costituita da un piccolo libro d'ore (94x64 mm), realizzato secondo la liturgia dei Domenicani. I libri d'ore, com'è noto, sono codici manoscritti costituiti da preghiere e devozioni a uso privato per l'edificazione dei laici. In questo caso, il codice fu commissionato dal re di Francia Carlo IV il Bello (1322-28), per farne dono alla regina Jeanne d'Évreux, in occasione del matrimonio o dell'incoronazione.³³⁷

Gli esordi di Pucelle sono documentati solo intorno al 1315, mentre il *Libro d'Ore di Jeanne d'Évreux* (fig. 48), realizzato tra il 1325 e il 1328, è ritenuto prima opera interamente autografa dell'artista, nonché il codice in cui risulta più evidente l'influsso dell'arte italiana: sono infatti presenti a più riprese citazioni tratte da architetture e pitture, mentre l'uso estensivo della *grisaille*, interrotto solo nei fondi e negli incarnati, è stato collegato alla tecnica di rappresentazione della scultura.³³⁸ Questi elementi hanno portato la critica a postulare un soggiorno di Pucelle in Italia, intorno alla fine del terzo

³³⁷ Cfr. Walther, Wolf 2003, p. 208; il codice fu trasmesso in eredità a Carlo V (1364-1380), fratello del duca Jean di Berry, nella cui biblioteca si trovava nel 1401; successivamente entrò in possesso dei baroni Rothschild nel XIX secolo; infine fu venduto nel 1954 al Metropolitan Museum di New York, ove risulta oggi conservato.

³³⁸ Cfr. Réfice 1998.

decennio del Trecento, in ragione delle analogie rintracciate con l'architettura toscana e le opere di Duccio, mentre i personaggi secondari, presenti nelle pagine miniate, sono stati paragonati alle figure allegoriche rappresentate da Tino di Camaino nel monumento di Antonio d'Orsio (1321) nel Duomo fiorentino. Tali informazioni sono indispensabili per descrivere il contesto storico-artistico relativo alla genesi del manufatto, tuttavia la nostra attenzione si rivolge a una specifica circostanza tecnica: l'adozione di una gamma cromatica ridotta, secondo una declinazione alquanto originale. Essa è stata interpretata generalmente come una scelta operativa influenzata dalla prassi in uso nei repertori di modelli e nei taccuini degli artisti per rappresentare la plastica architettonica o a tutto tondo.³³⁹

Questo aspetto è senza dubbio presente nell'opera, ma allo stesso tempo, osservando le miniature, è possibile notare come la riduzione cromatica sia il *medium* privilegiato per la resa plastica delle figure, *drôleries* comprese, mentre sono proprio le architetture o gli elementi tridimensionali, quindi a tutto tondo, a essere sempre rese e caratterizzate mediante l'uso del colore. Quest'ultimo è presente in delicati toni e tocchi anche nei volti e nelle mani dei personaggi, nelle nuvole, nelle ali degli angeli.

In altre parole, la tecnica di stesura del colore, la resa di particolari architettonici, l'imitazione di materiali scultorei è completamente diversa da quella osservata negli esempi italiani. Il colore viene impiegato inoltre per realizzare gli sfondi sui quali si stagliano i personaggi, oppure per porre in maggior risalto elementi quale il sangue di *Cristo crocifisso*, o il codice tenuto in mano da Maria durante l'*Annunciazione*, secondo modalità d'impiego, in questo caso, già ravvisate negli affreschi di Giotto a Padova, ove il colore finge un pannello di marmo alle spalle delle figure e definisce taluni dettagli o attributi quali il fuoco ai piedi dell'*Invidia* oppure la croce astile in mano alla *Fede*, o ancora il pavimento marmoreo ai piedi di *Incostantia*.

L'uso di una scala cromatica finemente sfumata nei toni del grigio è stato interpretato come una "decisa rinuncia ai colori" per esprimere un gusto

³³⁹ Cfr. Balas 1982; Sterling 1987.

artistico estremamente raffinato, elitario, che riesce a produrre effetti straordinariamente pittorici grazie proprio alla *monocromia*.³⁴⁰ Se in ambito cistercense l'adozione della riduzione cromatica è da intendere come una sorta di ascetismo aniconico, nel codice di Pucelle essa traduce piuttosto un'esigenza estetica distintiva ed esclusiva, un gusto artistico raffinato, diffusosi nel contesto della pittura di corte parigina.

Pertanto, se da una parte nell'opera di Pucelle confluisce tutta una cultura artistica, in parte di chiara matrice italiana, una tradizione che abbiamo avuto modo di osservare, dall'altra questa viene rielaborata e declinata secondo istanze specifiche, pertinenti appunto al contesto artistico sviluppatosi nell'ambito della corte parigina. Un segnale che conferma questo aspetto potrebbe esser costituito dalla circostanza che altri codici caratterizzati dal medesimo tipo di pittura risultano anch'essi frutto di una committenza di corte. Ricordiamo, in particolare il *Salterio* (1348-9) di Bona di Lussemburgo, moglie di Giovanni II il Buono (re 1350-54), opera di un allievo di Pucelle, Jean le Noir (attivo tra il 1335 e il 1380), che insieme alla sua bottega aveva perfezionato ulteriormente la tecnica appresa dal maestro.

La ricerca individua presso la corte francese, in particolare presso Carlo V e Carlo VI, una straordinaria fioritura di manoscritti illustrati mediante tale tecnica³⁴¹, una produzione dunque specifica, legata a un contesto circoscritto, caratterizzato da committenti di alto rango. Tale forma di illustrazione del codice si diffuse dalla Francia ai Paesi Bassi, le cui prime testimonianze risalgono ai primi anni del Quattrocento, in particolare nelle Fiandre, dove il culmine fu raggiunto intorno al 1440-50, in relazione reciproca con l'illustrazione dei codici francesi. Questo tipo di illustrazione viene ritenuta modello per la successiva produzione di pittura dalla tavolozza ridotta, e si ritiene che abbia esercitato una particolare influenza sulla pittura murale.³⁴²

Dal nostro punto di vista, nel passaggio dalla Francia alle Fiandre, in particolare in ambiente franco-borgognone, fu elaborato uno sviluppo

³⁴⁰ Walther, Wolf, 2003, p. 210.

³⁴¹ Cfr. Krieger 1995, pp. 155-79; Schäffner 2009, p. 37.

³⁴² Cfr. Schäffner 2009, p. 37.

decisivo: non solo le figure, tutta l'illustrazione miniata viene sottoposta a riduzione cromatica, secondo quanto era già accaduto nella pittura monumentale. Esempi emblematici di questa evoluzione risultano, senza dubbio, alcuni manoscritti miniati da Jean Le Tavernier (fiammingo, attivo tra il 1434 e il 1461), uno dei miniatori favoriti di Filippo III, detto il Buono (duca di Borgogna, Artois e Fiandre dal 1419 al 1467), per il quale realizzò i suoi codici più cari: il *Libro d'Ore* (L'Aia, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 76, 1454); il *Breviario* (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9511); i *Miracles de Notre-Dame* (Parigi, Bibliothèque Nationale, Ms. français 9198, 1465 ca.), le *Conquête e Cronache di Carlo Magno* (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9066 e 9067-68, 1458-60 ca.). Di quest'ultimo, realizzato in due volumi, è fortunatamente pervenuto il pagamento: mediante un'ordinanza datata 29 marzo 1460, si ordina di pagare 50 scudi all'artista per l'esecuzione di alcune storie "de blanc et de noir", commissionate per il primo volume già presentato al Duca, e per quelle del secondo ancora da ultimare. Grazie a recenti indagini diagnostiche è possibile approfondirne la tecnica.³⁴³ Le Tavernier ha selezionato materiali particolarmente rari per le sue pitture, l'elemento base, già impiegato nel primo volume, è il nero di carbone, steso in strati molto sottili sulla pergamena, sulla quale ha disegnato in seguito i personaggi con l'ocra *ferrogallique*. Essa contiene, oltre a ferro e rame, anche zinco, molto raro da rinvenire. Per ottenere un effetto di chiaroscuro il miniatore aggiunse tre componenti: l'oro, il vermiglione (minerale) e un rosso (organico). Questi ultimi, mischiati al bianco di piombo, furono utilizzati per rendere gli incarnati. La sua tavolozza risulta più sobria di quella utilizzata dai suoi contemporanei, come ad esempio Willelm Vrelant e bottega, che pur realizzando soluzioni pittoriche simili, aggiungono occasionalmente dei tratti blu, viola o bruni, mentre Le Tavernier usava un unico colore, l'azzurrite (pigmento di origine minerale, contenente rame) e la

³⁴³ BnF, *Miniature flamands, album Jean Le Tavernier*, alla cui voce si rimanda per ulteriori informazioni relative alla tecnica di realizzazione delle miniature. Un altro pittore attivo alla corte di Filippo il Buono si distinse per l'uso di tale tecnica, il francese Simon Marmion (Amiens 1425- Valenciennes 1489).

foglia d'oro applicata su gesso. Questi espedienti rivelano una chiara dialettica con la tecnica della pittura monumentale.

Ai fini della nostra indagine, registriamo diversi aspetti rilevanti. Tali opere rappresentano uno sviluppo della miniatura *ridotta* in ambito cortese, e non monastico come nel caso cistercense, uno sviluppo che si configura quale risultato di una rielaborazione non esente da sincretismi di elementi italiani, francesi e fiamminghi, in linea con gli esiti raggiunti dalla coeva pittura. Le miniature possono rappresentare episodi sacri (fig. 49), oppure tratti dalla storia profana (fig. 50), o ancora scene contemporanee come la rappresentazione del traduttore, compilatore e copista Miélot ritratto nello *scriptorium* mentre è al lavoro (fig. 51).

Un altro dato rilevante riguarda la terminologia emersa dal pagamento: essa conferma come all'epoca fosse il *medium (de blanc et de noir)* ad indicare la tipologia di opera da realizzare, secondo modalità osservate anche in contesto italiano, dove nello stesso tempo si utilizzava anche il termine chiaro e scuro.

Una riflessione, infine, riguarda i motivi, le ragioni che hanno spinto verso questo sviluppo franco-borgognone della miniatura dalla cromia ridotta e la sua possibile influenza sulla pittura murale. È stato sottolineato come, in ambito franco-borgognone, il colore nero rivestisse per la corte un elemento di distinzione sociale, che trovava espressione nell'arte, nelle vesti, negli oggetti da cerimonia e nelle altre decorazioni di lusso: il nero veniva ostentato come moda esclusiva di uno strato sociale considerato elitario.³⁴⁴

Le parole di Huizinga, esprimono in maniera efficace il modo di intendere le forme espressive prodotte dalla società da noi osservata: “la vita artistica dell'epoca borgognona era ancora tutta racchiusa nelle forme della vita di

³⁴⁴ Cfr. Walther, Wolf 2003, pp. 372-73; mentre per una panoramica europea cfr. Pastoureau 2008, pp. 80-114; l'autore, nella monografia dedicata al colore nero, affronta tale problematica nel capitolo intitolato *Une couleur à la mode, XIV^e-XVI^e siècle*, cui si rimanda per un approfondimento; l'autore fa notare come la capacità tecnologica di realizzare manufatti dal colore nero fosse un'acquisizione trecentesca tra le più costose, anzi la più costosa; da qui il rilievo assunto, presso le classi sociali più ricche, dalla consuetudine di commissionare un certo tipo di manufatti di lusso caratterizzati da una marcata presenza di colore nero.

società. L'arte serviva. Aveva in primo luogo una funzione sociale, che consisteva soprattutto nell'ostentare la magnificenza e nell'accentuare l'importanza personale non dell'artista, ma del donatore".³⁴⁵ Non a caso i Duchi di Borgogna furono i committenti di un particolare manufatto, non rintracciabile altrimenti, il *Libro d'Ore Nero*, molto più costoso dei codici usuali. Quello più prezioso e in miglior stato di conservazione si trova presso la Pierpont Morgan Library di New York (Ms. 493).

Per ciò che concerne l'influenza delle elaborazioni sperimentate da parte di Pucelle e dalla sua bottega sulla pittura murale, essa è precocemente rilevabile, in ambito italiano, nelle esperienze pittoriche dei fratelli Jacopo e Lorenzo Salimbeni, in San Lorenzo in Doliolo (1405-7), San Severino Marche, si pensi agli affreschi della sagrestia o a quelli delle volte della cripta, oppure alla *Crocifissione* (1410, affresco staccato, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia). Tali opere presentano un'articolazione pittorica costituita da un disegno realizzato sulla superficie dello strato di terra verde, oca o altro pigmento, secondo modalità riscontrate nei primi anni del Quattrocento, assimilabili a procedimenti usati nell'ambito della miniatura³⁴⁶, mentre la scelta dell'impiego di riduzione cromatica è stata motivata in virtù della possibile appartenenza della comunità religiosa alla congregazione cistercense e delle aspirazioni di questa verso ideali di sobrietà estetica e decorativa.³⁴⁷

3.2 Sperimentazioni quattrocentesche: una dialettica tra tradizione italiana e ricerche fiamminghe.

A partire dagli anni trenta del Quattrocento, è possibile rintracciare nella pittura da cavalletto, soluzioni pittoriche che documentano un impiego di

³⁴⁵ Huizinga 1928, p. 296.

³⁴⁶ Cfr. Schäffner 2009, p. 366.

³⁴⁷ Cfr. Minardi 2008, p. 172.

riduzione cromatica riconducibile ad alcune dinamiche compositive osservate nella scena della *Liberazione dell'eretico*. Si tratta di opere caratterizzate da una sempre maggiore complessità compositiva, in linea con gli sviluppi che la pittura occidentale andava compiendo in quegli stessi anni.³⁴⁸ Analizzare i dispositivi visivi presenti in tali opere, permette di prendere confidenza con soluzioni particolareggiate e peculiari, in assenza delle quali sarebbe molto più difficile, a nostro parere, tracciare lo sviluppo successivo del fenomeno. Si tratta, in definitiva, di vere e proprie conquiste da parte dei pittori, di forme di conoscenza di manipolazione della materia, che necessitano pertanto gestazioni più o meno lunghe. In aggiunta, ricordiamo le nuove pratiche legate alla *devotio moderna*, che incrementarono la domanda di un tipo di manufatti pittorici, nei quali l'esigenza dell'osservatore di entrare in comunicazione con le immagini sacre acquisiva una dimensione sempre più marcata e intima, strettamente legata alla personalità e alla religiosità di ciascun committente.

Secondo Castelnuovo, nei primi decenni del Quattrocento il problema della presenza di artisti e di opere straniere in centri italiani si pose in modo non traumatico, all'interno dell'ampia circolazione dell'arte gotico-internazionale, mentre la situazione subì una fondamentale svolta a partire dal decennio 1430-40, allorquando la fisionomia della pittura europea cominciò a trasformarsi in modo radicale in conseguenza dello stabilirsi di due centri innovatori: a Sud in Toscana, a Nord nelle Fiandre. Da questo momento, sottolinea lo studioso, la presenza di opere e di artisti stranieri in Italia assunse nuovo significato, permettendo l'instaurarsi di una feconda dialettica tra Mezzogiorno e Settentrione che rimase per tutto il secolo elemento costante.³⁴⁹

La diffusione del linguaggio fiammingo avvenne in un primo tempo con maggiore rapidità e in un'area molto più ampia rispetto a quella in cui fu recepito il linguaggio toscano: non è esistito centro artistico in Italia dove i

³⁴⁸ Per un approfondimento dettagliato di questi complessi decenni cfr. Belting 1994, pp. 9-28.

³⁴⁹ Cfr. Castelnuovo 1987.

modelli fiamminghi non siano arrivati e non siano stati apprezzati, infatti il prestigio di cui godeva la corte di Borgogna sul piano dei valori, della moda, dello stile di vita era impareggiabile, mentre la posizione geografica delle Fiandre, insieme ai rapporti politici, economici e culturali con ampie aree europee, contribuì alla rapida circolazione di modi e formule pittoriche.³⁵⁰

Tale panorama permette di rintracciare uno sviluppo delle sperimentazioni e soluzioni in campo di pittura dalla tavolozza ridotta, infatti, fu proprio in contesto fiammingo che nella prima metà del Quattrocento videro la luce le opere più innovative, le quali non tardarono ad istituire dialettiche culturali con l'Italia, secondo le dinamiche descritte. Contesti privilegiati per simili sperimentazioni furono dunque la corte borgognona del duca Filippo il Buono, secondo quanto già rilevato per le soluzioni pittoriche adottate nel campo della miniatura, e la ricca committenza borghese delle maggiori città fiamminghe. Nella prima metà del XV furono attivi a corte pittori come Jan van Eyck (Maaseick 1390/95? – Bruges 1441), stipendiato dal Duca dal 1425 alla sua morte, e Rogier van der Weyden (Tournai 1399/1400 - Bruxelles 1464), i quali, lo ricordiamo, furono entrambi anche miniatori, da qui l'importanza riservata alle soluzioni elaborate in questo preciso ambito.

Dal nostro punto di vista, attraverso la lettura di alcune delle loro opere più rilevanti è possibile individuare quello sviluppo della pittura a cromia ridotta che esercitò una profonda influenza sulle opere italiane. Prima di soffermarci sulle opere dei pittori menzionati, vorremmo concentrare la nostra attenzione su un dipinto di Robert Campin (1378-1444), tradizionalmente ritenuto maestro di Jan van Eyck. Si tratta della *Trinità* (1433-35 c., Hermitage, fig.) di Robert **Campin** (1378-1444), un soggetto dall'estrema complessità figurativa, per un pittore. Questi sceglie di rappresentare Dio Padre nell'atto di sostenere il Figlio, trattenendo il suo corpo sofferente come se riuscisse a tenerlo in sospensione. La gravità con la quale pende il pesante drappo bianco del perizoma di Cristo, che ne lambisce il fianco destro, aumenta questa resa

³⁵⁰ *Ib.*

di sospensione. Se non fosse per le posizioni delle braccia, sembrerebbe di vedere ancora il corpo di Cristo sulla croce.

Il pittore sceglie un'iconografia nella quale la croce viene eliminata, riuscendo comunque a farne riaffiorare visivamente il ricordo. Il corpo di Cristo non è adagiato sulle ginocchia del Padre, ma esibito in tutta la sua sofferenza, cristallizzato nell'atto di premere la sua mano destra contro il costato, poco sopra la ferita. Cristo ha gli occhi semiaperti, il suo sguardo si indirizza proprio verso di essa; il suo volto è compassionevole, la sua testa è accasciata sulla spalla destra. Tra il Padre e il Figlio trova posto lo Spirito Santo, mostrato nella forma di una colomba, colta nel momento in cui dispiega le sue ali. Il gruppo sacro viene presentato all'interno di un possente trono in marmo, dallo schienale semicircolare, sovrastato da un baldacchino circolare le cui tende, specularmente dispiegate, ci consentono la visione.

L'intera raffigurazione termina con una spessa lastra marmorea semicircolare raccordata al trono, che lambisce il bordo inferiore del dipinto, accogliendo gli arti inferiori del Padre e del Figlio. Colpisce la costruzione della composizione figurativa, la modalità attraverso la quale sono stati articolati i vari elementi costitutivi del dipinto.

Il trono introduce una netta divisione del dipinto in due zone equivalenti, secondo una verticalità che incrocia subito un'evidente orizzontalità, funzionale a unire i due bordi del dipinto all'altezza delle tende dispiegate. Le linee rintracciate formano una croce che sembra conferire un più chiaro significato alla disposizione del gruppo. Il trono, dal latino *thronus*, significa ciò che sostiene, dunque l'azione svolta dal Padre sembra riecheggiare tale funzione: il Padre sostiene il Figlio.

Nella parte sinistra, uno sbilanciamento di tensioni emerge nella posizione assunta dal corpo di Cristo. Ciò suggerisce di rintracciare una diagonale che attraversa l'intero dipinto, partendo dal vertice destro superiore. Vengono così a formarsi due porzioni triangolari contigue di superficie pittorica dalle caratteristiche peculiari, strumentali alla nostra interpretazione. La prima porzione, accoglie Cristo nell'atto di premersi il costato, affiancato a breve distanza dal rilievo del pellicano che nutre i suoi piccoli. L'antico testo del

Fisiologo, infatti, istituisce una relazione tra il sacrificio, la morte e risurrezione di Cristo e il pellicano che resuscita i suoi piccoli dopo tre giorni, attraverso il sangue versato dal suo fianco percosso.³⁵¹

Nella nicchia del bracciolo campeggia la figura della *Chiesa* (fig.), con croce astile, calice e ostia. In questa parte del dipinto prevale dunque una dimensione legata all'azione di redenzione operata da Cristo: nonostante il dramma consumatosi, il sangue da lui versato permette la rinascita eterna nella fede, simbolo di quella "Chiesa di Dio che si è acquistata con il sangue" (Atti, 20, 28).

Nella porzione diametralmente opposta è il braccio teso e inerte di Cristo ad occupare la zona in primo piano, mentre dall'altro lato, il suo braccio compie un'azione vitale. In questa parte del dipinto prevale dunque la redenzione operata dal Padre, il cui sguardo assorto, travalica la superficie pittorica. La posizione tesa del braccio richiama figurativamente quella delle zampe inerti dei cuccioli del leone raffigurati nel bracciolo. Essi, secondo il *Fisiologo* sono morti, solo il terzo giorno il padre-leone gli soffierà sul volto e sarà in grado di destarli dal torpore della morte³⁵², proprio come Dio Padre il terzo giorno, risuscitò Cristo affinché salvasse il genere umano.

Anche la figura della *Sinagoga* (fig.), bendata e in precario equilibrio, presenta il braccio nella medesima posizione, una correlazione figurativa intesa a evidenziare un momento non più vitale, un tempo ormai morto. Il braccio di *Sinagoga* afferra un'asta ridotta in frantumi, un evidente richiamo alla vecchia legge, simbolizzata dalle tavole tenute nella mano destra. In dialettica contrastiva, nella figura della Chiesa vediamo la salda stabilità con cui si staglia la croce astile. Le due allegorie risultano respingersi attraverso una dinamica di forze espressa dalle loro posizioni. Esse non solo si trovano collocate in antitesi, ma si inarcano in maniera opposta, esibendo un conflitto. Un'attività di compensazione e di riequilibrio del conflitto esaminato si definisce attraverso l'andamento semicircolare della lastra marmorea, nel

³⁵¹ *Fisiologo*, II-IV d.C., p. 43.

³⁵² *Ib.* pp. 39-40.

bordo inferiore del dipinto, e da quello superiore della tenda a baldacchino, elemento figurale della ferita di Cristo e del corpo della Chiesa.

L'opposizione e interazione tra la policromia della scena *versus* la riduzione cromatica dei dettagli, ovvero le forme del divino *versus* la materia inerte, ha consentito al pittore, a nostro avviso, la possibilità di trasformare un oggetto mimetico, il trono, in un oggetto che racconta una storia, scandita in diversi tempi. Il trono possiede una polisemia: esso è un oggetto ma anche una struttura narrativa, in cui ogni elemento ha un ruolo funzionale alla resa pittorica del dogma della Trinità.

Per ciò che concerne l'esperienza pittorica di **Jan van Eyck**, la nostra attenzione si sofferma sui dispositivi visivi presenti in cinque opere in particolare, autentici capolavori della tecnica pittorica: il *Polittico dell'Agnello mistico* (c. 1426-32, cattedrale S. Bavone, Gand); l'*Annunciazione* (1434 ca., Washington, National Gallery); l'*Annunciazione* (1435 ca., dittico, Madrid, Coll. Thyssen-Bornemisza); la *Madonna del canonico Joris van der Paele* (1436, Bruges, Groeninge Museum); l'*Annunciazione* (Trittico di Dresda, 1437, pannelli esterni, Dresda, Gemäldegalerie).

Il *Polittico di Gand*, opera dei fratelli Hubert e Jan (fig. 21), offre la possibilità di esaminare all'interno di una medesima opera le diverse modalità espressive della pittura oggetto del nostro interesse, entro i primissimi anni trenta del Quattrocento. Ci riferiamo in particolare alla presenza (polittico chiuso) nel registro inferiore (fig.) delle figure di S. Giovanni Battista e S. Giovanni Evangelista tra i committenti Joos Vid (sinistra) e Elisabeth Borlout (destra). L'origine delle tavole "in bianco e nero" come sportelli esterni di chiusura dei polittici deriva dalla consuetudine di coprire i dipinti in tempo di Quaresima con tessuti privi di decorazione eccetto una croce³⁵³.

³⁵³ Cfr. Smith 1959; lo studioso riferisce della tradizionale pratica di coprire le immagini delle pale d'altare con tessuti a tinta unita contrassegnati da una croce rossa (fig. ms dalla british library, 1475); talvolta erano presenti raffigurazioni aventi come soggetto i motivi della passione di Cristo, come il *Paramento di Narbonne* (1364-78) cfr. Castelfranchi Vegas 1998, p. 50. Quest'ultimo compare nell'inventario dei beni di Carlo V (1364-1380) del 1379, insieme a opere realizzate mediante la medesima tecnica, sotto la dicitura "*Chapelles*

Le figure dei due santi sono raffigurate in qualità di statue su piedistalli entro nicchie e venerate in ginocchio dai committenti, definiti “anch’essi meravigliose statue policrome nelle nicchie ombrose (...) straordinaria miscela di umanità borghese e di pietà secolarizzata.”³⁵⁴ La dialettica policromia/riduzione cromatica tra i santi e i committenti risulta abbastanza chiara: oltre all’imitazione della materia (i polittici erano costituiti da pittura e rilievi scultorei), esprime evidentemente due differenti registri narrativi e anticipa il contenuto del messaggio mostrato nei pannelli interni. Qui, infatti, il *Polittico* (fig.) presenta, alle due estremità, i pannelli con le figure dei Progenitori entro nicchie, sovrastate da lunette che raffigurano con le *finte sculture* delle *Offerte di Abele e Caino* e dell’*Uccisione di Abele* (figg.), entrambi brani di pittura dalla tavolozza ridotta. I due pannelli sono gli unici a essere uniti al polittico con ganci, erano dunque parti mobili. A tal proposito è stato osservato come i Progenitori avanzino obliquamente dalla nicchia, rompendo l’allineamento delle altre figure, apparendo sostanzialmente estranei alla grandiosa allegoria centrale: il loro peccato è già avvenuto, di conseguenza la loro presenza nel contesto si colloca all’origine dell’opera di redenzione rappresentata nella scena finale.³⁵⁵

Se Adamo ed Eva risultano dunque differenziati dal fulcro della narrazione, per emergere quali espressione di una “nuova realtà umana”, ulteriore differenziazione pittorica, questa volta attraverso riduzione cromatica, viene esibita nelle storie di Abele e Caino: essi non rappresentano soltanto una diversa realtà temporale rispetto ai Progenitori, ma veicolano con le loro storie un messaggio pedagogico, istituendo una relazione iconografica con il soggetto principale. La prima storia riferisce della circostanza in cui Abele, pastore, sacrifica al Signore i primogeniti del suo gregge, mentre Caino, agricoltore, offre in sacrificio i prodotti della terra. Il Signore accetta solo le bestie sacrificate da Abele, ragon per cui Caino, adirato e risentito,

quotidiennes”, cfr. Lauria 1997. Tale pratica, allo stato attuale degli studi, non risulta documentata in Italia, ove nel periodo quaresimale le statue vengono ricoperte da paramenti viola sui quali si staglia una croce generalmente di colore oro.

³⁵⁴ Castelfranchi Vegas 1998, p. 34.

³⁵⁵ Cfr. *Ib.* p. 36.

decide di uccidere il fratello. Il soggetto principale del Polittico è costituito dall'Agnello-Cristo vivo e ferito sull'altare, dove su un antependio di broccato affiorano le parole: *Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi e Jesus via veritas et viva.*

Pertanto, dal sangue dell'Agnello, riversato nel calice eucaristico, nasce la Chiesa, il sangue si trasforma in acqua di vita, quella fonte di vita eterna che sgorga dalla fontana che abbevera i prati del Paradiso, su cui procedono i santi. Si tratta dunque di un'allegoria eucaristica ma anche battesimale in cui i brani resi mediante riduzione cromatica, in dialettica iconografica con il soggetto principale, sono programmaticamente inseriti per conferire ulteriore significato al messaggio: Abele "sacrificato" rappresenta un precursore di Cristo; S. Giovanni Battista, è notoriamente anch'egli precursore, nonché colui che battezzò Cristo; S. Giovanni Evangelista, sfidato da un sacerdote pagano a bere da una coppa avvelenata, ne rimase indenne dopo aver fatto su di essa il segno della croce. Essi sono funzionali alla resa simbolica della complessa allegoria descritta.

Ulteriori brani di pittura compaiono in altri pannelli i cui dettagli tendono ad istituire relazioni iconografiche come quella appena descritta. Citiamo in particolare il pannello interno, con *Angeli che cantano*, in cui *l'Arcangelo Michele sconfigge il drago* (fig.) entro una nicchia (elemento decorativo del leggio di legno al quale gli angeli si appoggiano), mentre nella parte superiore sono raffigurati due profeti; o ancora il dettaglio del medaglione (dunque finto metallo) di uno degli angeli, fino alle mattonelle maiolicate in bianco e nero recanti, oltre a decorazioni vegetali, un agnello entro clipeo (fig.), e iscrizioni (ad esempio IHS). La medesima strategia pittorica è impiegata in altre opere del Fiammingo.

Nella *Madonna con il canonico van der Paele* (fig.) particolari del trono (figg.), su cui la vergine è assisa, presentano in finto marmo *Adamo* entro nicchia, sovrastato dall'*Uccisione di Abele*, mentre a destra la figura di *Eva* risulta sovrastata da *Sansone che uccide il leone*. Entrambe le figure, Abele e Sansone, rappresentano iconograficamente dei precursori di Cristo, preannunciandone il sacrificio e gli innumerevoli ostacoli da essi superati.

Oltre all'appartenere ad un tempo *altro* rispetto a quello del soggetto principale, essi vivono in una dimensione *altra*, non ancora resa sacra dall'incarnazione di Cristo.

Nel corso degli stessi anni, l'*Annunciazione* (1434-6 ca., Washington, National Gallery, fig.) il pittore manifesta un uso altamente sofisticato delle possibilità espressive derivanti dalla diversa intensità di saturazione del colore. In questo caso proponiamo infatti, di declinare la sintassi cromatica del dipinto mediante l'opposizione saturo/non saturo. Il pittore elabora una composizione figurativa che sfrutta e valorizza il formato rettangolare del dipinto. *L'Angelo annunciante* sorprende la *Vergine* durante la lettura del testo sacro, all'interno di una chiesa romanica. Le due pareti raffigurate dividono il dipinto in due parti equivalenti, che accolgono rispettivamente le due figure. La parete sinistra, in scorcio, è in ombra eccetto che nell'ordine superiore: dalla prima finestra raffigurata filtra la luce divina, rappresentata da sette raggi e dalla colomba. *L'Angelo* sottostante indica l'evento con un gesto della mano, il suo ricco abito decorato e le ali multicolore, lo pongono in netto contrasto con la parete sulla quale si staglia.

Nell'altra metà del dipinto la *Vergine*, inginocchiata, viene investita dal fascio di luce divina, condizione sottolineata dalla leggera torsione del volto e dalla posizione delle mani, colpite così intensamente dalla luce da risultare più candide delle rosee mani dell'*Angelo*. Attraverso la sua torsione, la *Vergine* s'inscrive all'interno di una diagonale che segue il percorso della luce divina. La parete sulla quale Ella si staglia presenta un'intricata articolazione cromatica, che merita un'attenta osservazione da parte nostra.

Nell'ordine architettonico superiore una vetrata, inondata dalla luce, mostra una raffigurazione di Cristo con in mano un libro. Ai suoi lati, in ombra, è possibile scorgere scene che ritraggono Mosè. Il contrasto saturazione/desaturazione tra le figure è evidente. Nel secondo ordine è raffigurato un matroneo con un'apertura nera rettangolare in asse con la figura di Cristo descritta. Nell'ultimo, infine, tre arcate su colonne incorniciano altrettante finestre inondate dalla luce. Esse hanno la stessa forma della vetrata con Cristo, quella centrale incornicia il volto della *Vergine*. Si

istituisce così un percorso di lettura verticale: Cristo, nuova legge che sta per compiersi, primeggerà su Mosè, risorgerà dalla morte (apertura nera, chiara allusione del sepolcro), mentre la dualità *Isacco-Giacobbe* sarà sostituita dalla *Trinità* (simboleggiata dalle tre finestre alle spalle di Maria), attraverso l'incarnazione nel grembo della Vergine, per portare a compimento il progetto divino.

La salvezza del genere umano riguarda tutti, pertanto, l'ultimo tassello della lettura verticale è lo sgabello che, collocato in primo piano, in forte aggetto, sembra offerto all'osservatore per partecipare, secondo una modalità tipica della *devotio moderna*. Lo sguardo della *Vergine* conferma tale invito: è rivolto verso l'osservatore, esplicitamente invitato a prender parte, sedendo su uno sgabello che poggia su un pavimento decorato mediante mattonelle raffiguranti storie in chiaro e scuro dell'*Antico Testamento*. Gli abiti delle due figure possono ricoprirle e occultarle perché esse sono scene appartenenti a un tempo passato, non più attuale e superato dall'incarnazione di Cristo. La saturazione del colore è dunque metafora dell'intensità della storia della salvezza, pertanto ne modula e scandisce i tempi, valorizzando quelli determinanti. Pressoché coeve e ancora realizzate entro gli anni '30 del Quattrocento, **l'Annunciazione di Dresda** (1437, pannelli esterni) e quella di Madrid (1433-35 ca., opera autonoma) rappresentano gli indiscussi vertici di virtuosismo pittorico raggiunti in campo di riduzione cromatica. Nella prima opera **(fig.)**, recante le armi del genovese Michele Giustiniani, l'angelo annunciante e la Vergine sono raffigurati come statue entro nicchie, nelle quali si proiettano le loro ombre e penetra gradatamente una luce candida e allo stesso tempo tersa. Le figure, avvolte in ampie vesti, tradiscono una profonda e delicata vitalità, accennata attraverso il sorriso dell'angelo, oppure dal timido ma incisivo gesto della mano della Vergine. Sorprendente il dettaglio della colomba che, dirigendosi verso Maria, getta mirabilmente la sua ombra sul fondo. Ulteriore dettaglio degno di nota, da parte nostra, l'imitazione di un finto marmo screziato, di colore rosso e nero, che incornicia le due figure, secondo una pratica che il pittore utilizzò in molte sue opere.

Se da un punto di vista tipologico l'opera s'inscrive all'interno della tradizionale pratica di dipingere i pannelli esterni dei polittici, i particolari descritti indicano una volontà tesa ad esibire le potenzialità espressive della pittura secondo un'incisività volta ad affermare la superiorità, intesa come potenzialità espressive del mezzo pittorico. Simili intenti erano stati espressi qualche anno prima, per certi aspetti attraverso un tono ancora più radicale, nell'*Annunciazione* (dittico) della Collezione Thyssen di Madrid (fig.), sebbene siano rintracciabili evidenti differenze. Il tipo di illuminazione è diversa ma raffinatissima; le figure su piedistallo esibiscono un'austerità estranea al Trittico di Dresda; i panneggi risultano più gonfi e angolosi, tali da apparire ancora più scultorei; l'angelo e la Vergine si stagliano contro un fondo nero lucente che riflette la loro immagine (lo *splendor* di pliniana memoria), mentre le loro ombre si proiettano fin sulla cornice esterna della nicchia. Quest'opera costituisce una tappa fondamentale nella storia della riduzione cromatica, poiché in questo caso non si tratta di pannelli esterni o di elementi di un'opera più vasta: il retro degli sportelli presenta una lavorazione a finto marmo, circostanza che spinge a ritenere che i due pannelli siano stati concepiti come dittico autonomo.³⁵⁶

Dal nostro punto di vista, l'opera appena descritta, una pittura ormai autonoma, insieme alle soluzioni pittoriche presenti nelle opere di van Eyck descritte, costituiscono testimonianze visive rilevanti e imprescindibili al fine di affrontare la problematica relativa all'origine dei chiaroscuri di Mantegna, e più in generale delle opere caratterizzate da tale tecnica in Italia. Del fatto che la pittura fiamminga avesse familiarità con tali soluzioni e che esse costituissero un patrimonio figurativo comune e diffuso nell'ambito della corte e della committenza borghese, oltre che ducale, dunque non solo circoscritto alla grande personalità di van Eyck, ne offre testimonianza anche l'esperienza pittorica di Rogier Van der Weyden³⁵⁷.

³⁵⁶ Di diverso avviso Castelfranchi Vegas 1998, p. 50; la studiosa non esclude che possa essere intervenuto un cambiamento in corso d'opera, nel senso che essa potrebbe esser stata concepita come ante di polittico e poi divenuta opera autonoma.

³⁵⁷ Nel 1450 il pittore si recò a Roma in occasione dell'Anno Santo. La sua pittura fu molto cara agli Este, agli Sforza e ai Medici. In particolare, Lionello d'Este, marchese di Ferrara,

Per ciò che concerne la presenza di brani pittorici in chiaroscuro monocromo all'interno di un contesto policromo, con relazione iconografica al soggetto principale, la *Pala Miraflores*, posseduta un tempo da Martino V (Trittico, 1435 c., Gemäldegalerie, Berlino), rappresenta un caso rilevante. L'opera (fig.) presenta i seguenti soggetti: una *Sacra Famiglia* (pannello sinistro), mentre i dettagli in chiaroscuro, presenti nell'architettura dipinta che incornicia il gruppo, raffigurano scene antecedenti al tempo del soggetto principale, che vanno dall'*Annunciazione all'Adorazione dei pastori*; una *Lamentazione su Cristo* (pannello centrale), e chiaroscuri con scene che vanno dall'*Andata al Calvario* alla *Deposizione di Gesù nel sepolcro* (fig.); infine *Gesù risorto appare a Maria* (pannello destro), e chiaroscuri con scene che preannunciano momenti della vita di Cristo e della Vergine, dalla *Pentecoste* all'*Ascesa di Maria in cielo*.

La strategia comunicativa presente in tale complesso e articolato dispositivo visivo coinvolge non solo il tempo passato, ma anche quello futuro: la pittura dalla tavolozza *ridotta* è funzionale a scandire i tempi della narrazione della storia sacra; i dettagli architettonici dipinti presentano, infatti, un primo registro con figure di Pietro, Paolo, e i quattro Evangelisti che intervallano i tre pannelli principali.

Nel registro superiore, nell'archivolto, sono mostrate scene che precedono temporalmente l'evento raffigurato nel soggetto principale e che a questo si legano, da un punto di vista del contenuto, per narrare la storia della salvezza. L'ultimo pannello, *Gesù risorto appare a Maria*, presenta oltre la finestra alle spalle del gruppo una visione di Cristo che risorge dal sepolcro, raccordata, a nostro avviso, al pannello precedente attraverso l'ultimo dettaglio architettonico, che descrive infatti il momento precedente, e cioè *Gesù deposto nel sepolcro*. La narrazione prosegue nei dettagli che imitano la scultura, esibendo ciò che avrà luogo dopo la resurrezione, secondo quanto

nel 1449 mostrò all'umanista Ciriaco d'Ancona un trittico con la Deposizione e la Caduta. Per Lionello dipinse anche un ritratto di suo figlio Francesco d'Este (oggi al Metropolitan Museum of New York).

già descritto. Un'ultima annotazione riguarda gli angeli presenti nel *Trittico*, anch'essi resi attraverso pittura, uno rosso (cherubino), due blu (serafini): anche in questo caso la riduzione cromatica è funzionale alla resa simbolica del loro diverso *status*, essi possiedono infatti una natura diversa dagli altri elementi e soggetti raffigurati.

Una vera svolta compositiva si registra con Il *Trittico Sforza* (post 1444, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique Bruxelles), portato in Italia, a Pesaro, nel 1458 da Alessandro Sforza, dopo un soggiorno in Borgogna e nelle Fiandre, insieme ad altre opere da lui commissionate al pittore. L'opera viene variamente attribuita a van der Wyden o alla sua bottega. Ai fini della nostra ricerca, essa costituisce, nella ricostruzione di uno sviluppo di soluzioni pittoriche *sottrattive* nella prima metà del Quattrocento, l'anello di congiunzione tra la rappresentazione di figure singole (entro nicchie) e la rappresentazione di figure entro paesaggi. In altre parole, essa rappresenta l'opera che testimonia una maggiore complessità compositiva raggiunta nella raffigurazione di un soggetto reso attraverso riduzione cromatica.

Si tratta dei pannelli esterni di un trittico (fig.), i quali rappresentano rispettivamente *San Girolamo* che toglie la spina dalla zampa del leone³⁵⁸ durante il suo eremitaggio e *San Giorgio* che uccide il dragone. Entrambe le scene sono ambientate in un paesaggio caratterizzato da rocce, l'intera ambientazione è trattata illusivamente per fingere un gruppo scultoreo, infatti il pittore sottolinea questa circostanza facendo poggiare tutto l'impianto compositivo su di un piedistallo, che deborda lievemente rispetto al limitare della nicchia che lo accoglie. Anche in questo caso, il virtuosismo tecnico esibito risulta notevole, dal nostro punto di vista, opere concepite secondo una tale impostazione possono costituire uno stimolo fondamentale verso lo sviluppo di composizioni pittoriche autonome, come i *chiaroscuri* di Mantegna.

³⁵⁸ Un'opera che esercitò evidenti e profonde influenze sul *San Girolamo* (1461-63, Pinacoteca dell'Accademia di Carrara, Bergamo) di Zanetto Bugatto, artista inviato dalla Duchessa Bianca Maria Sforza a Bruxelles per istruirsi nella bottega di Rogier van der Wyden.

La tradizione pittorica italiana degli stessi anni perviene a soluzioni affini nei risultati, ma provenienti da presupposti decisamente diversi. Se nelle opere dei pittori Fiamminghi, la meticolosa analisi della luce, combinata alle potenzialità espressive della sua vocazione metafisica, è all'origine di tali sperimentazioni, in quelle italiane prevale nettamente una riflessione, diversamente approfondita, che trae la sua origine nelle potenzialità espressive racchiuse nella scultura antica.

Nell'*Annunciazione* di **Beato Angelico** (1435 c., fig.) la dialettica tra la policromia della scena e la riduzione cromatica dei dettagli, allude al tempo presente dell'evento *Annunciazione*, soggetto principale del dipinto, e a quello futuro, rappresentato dal rilievo dell'*imago clipeata* di Cristo, il quale rivolge il suo sguardo compassionevole verso la Vergine, anticipando all'osservatore che l'incarnazione si compirà e che egli sarà infine costretto a lasciare la dimensione terrena per la salvezza degli uomini. Il dispositivo visivo esibito è dunque funzionale alla resa di una distanza temporale fra i soggetti rappresentati: Cristo non è ancora nato, tuttavia la sua effigie preannuncia la sua futura venuta, nonché la sua morte e resurrezione. Questa distanza temporale sottintende ed esprime una diversa condizione esistenziale: l'avvento di un'era cristiana. Riteniamo che nell'ambito di un simile soggetto, un illustre precedente sia testimoniato da due scene affrescate da Giotto agli Scrovegni. Nella *Nascita della Vergine* e nell'*Annunciazione a S. Anna* (figg.), l'immagine raffigurata nel timpano dell'architettura che accoglie la scena, rappresenta nel primo caso *Cristo benedicente*, all'interno di una conchiglia affiancata da due angeli, nel secondo Cristo all'interno del medesimo motivo iconografico, con una diversa gestualità, tocca con la mano la sua toga, secondo un modello iconografico rintracciabile nella statuaria romana, nei sarcofagi soprattutto, rielaborato in epoca paleocristiana e recuperato in età carolingia. L'elemento più rilevante da notare, consiste nella presenza di Cristo in due scene appartenenti a un tempo della storia sacra in cui egli non era ancora nato (da qui il motivo della conchiglia), secondo quanto abbiamo rintracciato nel dipinto dell'Angelico. Si direbbe che questa invenzione spetti a Giotto e che risulti aderente al soggetto iconografico: in

tema di *Annunciazione*, di enunciazione di ciò che sarà, una soluzione pittorica enuncia ciò che accadrà nella storia. Anche nell'esempio giottesco Cristo, raffigurato con gli occhi rivolti verso il basso, esprime un tono somnesso. L'impiego della riduzione cromatica consente dunque di arricchire la narrazione di dettagli fondamentali, di non secondaria importanza, e offre il vantaggio di poter dispiegare contenuti complessi.

Ulteriori considerazioni possono desumersi dal **confronto** tra le due seguenti opere. Da una parte, la *Madonna con Bambino* (1431-37ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia, fig.), di un Anonimo maestro **veneziano**, dall'altra la *Vergine con Bambino* (1433ca., Collezione **Thyssen**, Madrid, fig.) di Rogier van der **Weyden**. Quest'ultima presenta la Madonna che allatta il Bambino, seduta all'interno di una nicchia, caratterizzata da un'evidente architettura gotica. Figure di profeti, tre per ogni lato, costituiscono l'ordine architettonico inferiore. All'apice della composizione si susseguono scene della *Vita di Maria e di Cristo*, all'interno di nicchie. Le scene (dall'*Annunciazione* alla *Pentecoste*) si dispiegano lungo un asse temporale che precede il momento dell'evento costituito dalla Madonna che allatta il Bambino, narrando cosa è avvenuto in precedenza, fino a preannunciare gli eventi futuri. Le scene menzionate sono interrotte da un'Assunzione della Vergine, che instaura una lettura verticale con il soggetto principale. Qui un altro tipo di riduzione cromatica interviene a nutrire di contenuti l'immagine: l'ombra della Vergine, una riduzione cromatica allo stadio zero, funzionale a illustrare la "vera presenza" della Vergine, ricollegandosi cromaticamente alle scene che descrivono l'incarnazione di Cristo.³⁵⁹

L'esempio italiano invece sviluppa una strategia narrativa fondata sulla dialettica tra policromia e riduzione cromatica, avvalendosi di un'architettura classicheggiante. La Vergine e il Bambino sono infatti incorniciati da un arco a tutto sesto, i cui pennacchi accolgono le figure dell'Angelo annunciatore e della Vergine Annunciata, evidenti momenti precedenti rispetto all'evento raffigurato nel soggetto principale. L'arcata impostata su colonne scanalate,

³⁵⁹ Cfr. Stoichita 1999, p. 80, e nota 63.

le modanature a ovuli, sono forme caratteristiche dell'architettura romana: il maestro italiano, non riesce a prescindere dall'eredità classica e se ne avvale per indicare una distanza temporale. In entrambi i casi, l'imitazione della materia scultorea, classica o gotica, svolge una doppia funzione: mimetica e narrativa, confermando il carattere polisemico del colore. A partire dalla seconda metà del secolo XV le opere fiamminghe furono sempre più note e studiate da parte dei pittori italiani, non è esistito infatti centro artistico in Italia dove i modelli fiamminghi non siano arrivati e non siano stati apprezzati.³⁶⁰

Il *Sangue del Redentore*, di Giovanni Bellini (1464-68 ca., fig.) rappresenta un caso esemplare della dialettica tra le due tradizioni pittoriche, nonché una chiara traccia della penetrazione della *devotio moderna* in ambito italiano. Autorevoli studiosi si sono occupati del dipinto. La figura di Cristo, in qualità di *Ecce homo*, campeggia all'interno di un recinto sacro, delimitato da due parapetti marmorei, oltre i quali si apre un paesaggio. Cristo preme la sua mano sinistra sul costato per far uscire il suo sangue dalla ferita, mentre un angelo inginocchiato raccoglie il prezioso dono in un calice. Il suo braccio sinistro trattiene la croce e al tempo stesso si sovrappone a essa, suggerendoci l'avvenuta vittoria sulla morte.

La composizione figurativa infatti è articolata secondo un intricato gioco di sovrapposizioni. Se nella parte inferiore del dipinto è la croce ad emergere in primo piano, nella parte superiore il rapporto s'inverte: è Cristo a sovrapporsi alla croce. È evidente dunque che nella parte inferiore sia messo in scena un conflitto. Circondato da nuvole, Cristo si staglia contro due parapetti marmorei dai rilievi raffiguranti scene dal soggetto profano. Nel parapetto di sinistra vediamo un satiro che suona il doppio flauto, un giovane uomo nudo che trattiene un'asta e un uomo togato disposti intorno a un altare sacrificale. L'uomo togato ha appena versato dall'oinochoe che tiene in mano, del vino in un calice, sta dunque per versarlo sul sacro fuoco dell'altare (fig.). Tuttavia noi non siamo in grado di vedere la libagione, la intuiamo dalla

³⁶⁰ Cfr. Castelnuovo 1987.

gestualità, non siamo nemmeno in grado di vedere l'oggetto tenuto in mano dall'officiante: Cristo infatti distende il suo braccio e con la mano destra lo occulta, l'unico calice visibile che viene ad imporsi e a sovrapporsi è quello tenuto dall'angelo. Significativamente, nella scena manca l'oggetto del sacrificio, sembra piuttosto una scena di preparazione al sacrificio che il gesto di Cristo rende vano definitivamente. Lo sbilanciamento di tensioni, nella parte sinistra del dipinto, rinforza questa sensazione. L'unico vero sacrificio è quello di Cristo, che offre il suo sangue per redimere l'umanità, pertanto quel mondo, quell'antico tempo non ha più motivo di esistere: è irrimediabilmente superato.

Una fitta trama di rime figurative intercorre tra la gestualità dei personaggi espressa dalle posizioni delle loro braccia. A questa si aggiunge un'accentuata specularità che ne chiarisce il senso. Nel parapetto di destra vediamo un giovane schiavo nudo, un soldato e un imperatore seduto sul trono: quest'ultimo tiene in mano un caduceo. Se in passato si riteneva che anche questa scena fosse relativa a un sacrificio, studi recenti ritengono invece si tratti di una scena di concordia: la clemenza dell'imperatore, concessa allo schiavo sottoposto a giudizio, allude all'atto di perdono che sarà compiuto attraverso la Passione di Cristo.³⁶¹

In aggiunta, notiamo le modalità attraverso le quali il pittore abbia costruito la scena: la figura del giovane schiavo è speculare a quella di Cristo (si notino il contrapposto, il braccio). Le parole di S. Paolo (I Cor. 13,12) "*Videmus nunc per speculum in aenigmate*", ben esprimono tale concezione del simbolismo tradizionale che si manifestava mediante l'analogia inversa. Dio non può essere per l'uomo l'oggetto immediato della conoscenza, poiché è per via analogica che si apprendono l'esistenza e le proprietà divine (figg.).

Riteniamo dunque che il giovane schiavo rappresenti una figura nella quale l'osservatore sia invitato a identificarsi. Tuttavia, a stabilire il suo destino non sarà più la legge degli uomini, simbolizzata dall'imperatore, ma la legge divina che ha consentito a Cristo di attuare il suo sacrificio per

³⁶¹ Cfr. Brown 2013, p. 28.

redimere il genere umano. Pertanto, anche il secondo parapetto viene in parte occultato dalla nuvola di Cristo, per indicare un conflitto, ancora una volta una sostituzione tra Era profana e Era cristiana. L'opposizione i due sistemi-tavolozza crea un dispositivo visivo per attuare lo scarto e la sostituzione tra le due Ere, rendendo più vitale e vicino al tempo dell'osservatore il sacrificio di Cristo.

La resa del paesaggio alimenta questa sensazione: a sinistra una tavolozza più ricca e vibrante restituisce l'immagine di un impianto urbanistico ben costruito e ordinato, sovrastato da un cielo ricco di effetti luministici, dal diradarsi delle nuvole, fino alla rosea manifestazione dell'alba che sorge, verosimilmente allusione alla nuova Era. Dall'altra parte, la tavolozza si impoverisce, il paesaggio diventa arido e caratterizzato da rovine. Solo le due figure di religiosi animano la scena, dirigendosi verso la strada indicata dal sacrificio di Cristo.

A una data posteriore, risale la *Madonna della tenerezza* (1491, Padova, Musei Civici agli Eremitani, fig. 59) Andrea Mantegna sperimenta l'impiego di riduzione cromatica attraverso un'inedita soluzione. Si tratta di una Madonna con il Bambino dipinta su un velino di pergamena a inchiostro bruno con lumeggiature d'oro, che si staglia su un paesaggio con antiche rovine, dipinto invece a tempera a colla e oro.

L'edificio alle spalle della Vergine, ispirato all'arco dei Gavi in Verona, è ridotto in frantumi e la parte destra è crollata. Oltre le rovine si apre un paesaggio nel quale si distingue l'Arena di Verona. Il monumento presenta, sopra l'architrave, l'antica iscrizione S.P.Q.R. e in posizione centrale un bassorilievo all'antica, nel quale Mantegna ha condensato diversi motivi iconografici: una figura maschile, una figura femminile assisa su un carro, un centauro; un secondo centauro che suona un flauto al cospetto di un giovane con una palma (fig. 59a). Considerati gli attributi iconografici delle due ultime figure, riteniamo che il pittore abbia voluto mostrarci Chirone in una delle attività che lo distinse: egli allevò il giovane Apollo. Il rilievo è interrotto da una frattura, oltre la quale rimangono solo i ruderi. Tuttavia, dal frammento del bassorilievo si dirama un ramoscello vitale, con delle foglie.

L'intero edificio infatti presenta nelle crepe il rigoglio di escrescenze vegetali, simbolo di una nuova rigenerazione. A destra, sotto due medaglioni, presumibilmente ritratti di due imperatori, una statua di S. Giovanni Battista, posta in un'edicola, dichiara la sua antitesi con la statua di un idolo pagano collocato nell'edicola opposta. Riteniamo che le figure di Chirone e di Apollo, come quella di S. Giovanni, siano da intendersi quali precursori di Cristo: S. Giovanni, infatti, lo battezzò; Chirone, dalla doppia natura, rinunciò alla sua immortalità per un mortale; Apollo rappresentò il Dio della religione orfica, un sistema semireligioso e semimorale che prometteva salvezza e vita eterna ai suoi iniziati.³⁶²

Contro questa struttura narrativa polisemica, contestualizzata storicamente, Cristo nacque infatti durante l'Impero Romano, viene così a stagliarsi il gruppo della Madonna con il Bambino, completamente privato di policromia. Lo scarto provocato dal passaggio netto dalla policromia alla riduzione cromatica invece di restituire l'immagine di un gruppo scultoreo, finisce con l'accentuare la dimensione sacra e metafisica delle due figure: non la presenza di qualcosa di tangibile ma l'apparizione di un corpo luminoso, una visione. Un ultimo dettaglio sembra suggerire quanto stia accadendo. Il tronco di un albero spezzato, emerge in primo piano, circondato da germogli verdi: l'antichità pagana si è infranta mentre una nuova vita cresce rigogliosa all'insegna di un nuovo equilibrio tra antichità e presente (fig. 59b). Anche in questa opera è possibile osservare l'impiego simultaneo di due diverse forme di riduzione cromatica, due forme simboliche che attraverso la loro articolazione costruiscono il senso complessivo del dipinto. Da una parte la struttura architettonica polisemica, che attraverso l'imitazione di rilievi e di statue è in grado di innestare un registro narrativo finalizzato a esplicitare contenuti relativi alla vita e alla natura di Cristo, in opposizione all'era precristiana. Dall'altra, il gruppo della Madonna con il Bambino, realizzato a inchiostro bruno e magnificato dalle lumeggiature d'oro per assurgere a una dimensione divina.

³⁶² Grimal 1979.

Questa particolare sperimentazione, condotta da Mantegna, si colloca agli inizi degli anni novanta del Quattrocento, nel decennio in cui elaborerà i suoi famosi *chiaroscuri*. Verosimilmente, tale episodio rappresenta una fase che può rivelarci il tipo di orientamento verso cui il pittore indirizzava le sue ricerche. È giunta sino a noi, infatti, una produzione pittorica di Andrea Mantegna (1431-1506), caratterizzata dall'impiego di una tavolozza estremamente ridotta: tali manufatti sono stati variamente definiti dalla critica *grisailles* oppure *monocromi*, secondo una terminologia diversa da quella emergente da inventari e documenti d'archivio, in cui le opere vengono definite: “a guazzo” (1640), “chiari e scuri” (1709), “chiaro e scuro” (1750), “finto di brongio” (1542).³⁶³

Nel complesso, sono state rintracciate dodici opere³⁶⁴, riconducibili a Mantegna o alla sua scuola, mentre la più decisa rivalutazione di tutto il gruppo spetta a Keith Christiansen³⁶⁵, che ha evidenziato come l'alta qualità esecutiva dei manufatti sia difficilmente riproducibile attraverso la fotografia, pertanto i giudizi espressi in assenza di un esame diretto risultano possedere poco valore.³⁶⁶ Lo studioso ha inoltre sottolineato la sfida tecnica sottostante alla scelta di Mantegna di utilizzare la tempera a colla su lino: il pittore ha dipinto direttamente su una tela di lino, a trama molto densa ma sottile, senza

³⁶³ Le opere risultano così definite, rispettivamente, nella raccolta del vescovo di Reggio Emilia Paolo Coccapani; nell'inventario della collezione di Carlo Ferdinando Gonzaga; nell'inventario delle raccolte dei Duchi di Modena; nell'inventario Stivini; cfr. Lucco 2006, pp. 108-10; Cfr. Blumenröder 2002, p. 53, nota 5.

³⁶⁴ Si tratta di *Giuditta e la serva con la testa di Oloferne* (Dublino, National Gallery of Ireland), *Dalila e Sansone* (Londra, National Gallery), tempera a colla su tela di lino, datate 1495-1500 ca.; *Giuditta e Didone* (Montreal, Art Association), tempera a colla e oro su tela, datate tra il 1500-1506; *Tuccia e Sofonisba* (Londra, National Gallery), tempera all'uovo su tavola di pioppo, datate 1500-1506; *Il sacrificio di Isacco* e *David con la testa di Golia* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), tempera a colla su tela, datate 1495-1500 ca.; *Donna vestita all'antica e vecchio in panni orientali* (o variamente detto Tarquinio e Sibilla, Cincinnati Art Museum), tempera a colla e oro su tela, datato 1500-02; *Introduzione del culto di Cibele a Roma o Trionfo di Scipione* (Londra, National Gallery) datata 1505-06; di Mantegna e aiuti risulta il *Giudizio di Salomone* (Parigi, Musée du Louvre), tempera a colla su tela, datata intorno al 1495; attribuita alla Scuola di Mantegna è *Occasione e Poenitentia* (Mantova, Museo della Città di Palazzo San Sebastiano), affresco riportato su tela.

³⁶⁵ Christiansen 1992.

³⁶⁶ Lucco 2006, pp. 90-92.

alcuna preparazione a gesso, con un colore grigio molto liquido, di fondo, che costituisce la base cromatica essenziale, in semitono, dal quale affiorano i rilievi illuminati, mentre le ombre vengono create con l'aggiunta di bruno. Una tale tecnica non consente ripensamenti o errori, dal momento che una correzione pregiudicherebbe l'effetto finale.³⁶⁷

Gli studiosi concordano nel ritenere che l'intento di Mantegna fosse quello di simulare un bassorilievo di marmo, oppure di bronzo dorato e che l'idea di dipingere finti bassorilievi sia un'elaborazione originale del pittore, nonché un elemento caratterizzante della sua arte, tale da esserne considerato uno specialista. Ai fini della nostra indagine, il dato certamente più rilevante è costituito da quell' "affrancamento di questo tipo di decorazione, e dalla tecnica dell'affresco, e dalla vera e propria parete, per spostarsi sulla tela".³⁶⁸

La scelta del tipo di pittura, tempera a colla, dall'aspetto opaco, è fortemente legata all'idea della riproduzione realistica di elementi scultorei. Ulteriore conferma di tale tendenza è costituita dall'assenza di verniciatura finale nelle opere oggetto del nostro interesse. È stato sottolineato come questo tipo di manufatti trovi la sua ragion d'essere in una società in cui la domanda di stanze decorate con bassorilievi antichi o all'antica era sempre più crescente, pertanto l'idea di Mantegna risultò vantaggiosa perché in grado di rispondere alle esigenze della committenza, con un consistente abbattimento dei costi, inoltre, secondo Lightbown, la scarsità di grandi scultori e la mancanza nel territorio mantovano di cave di marmo costituirono due aspetti che contribuirono in maniera rilevante al successo della soluzione pittorica elaborata dall'artista.³⁶⁹

Le opere caratterizzate da cromia ridotta appartengono all'ultimo decennio della produzione artistica di Mantegna, vengono infatti variamente datate dal 1495 al 1506, anno di morte del pittore.³⁷⁰ La lettura stilistico-formale tende

³⁶⁷ *Ib.*

³⁶⁸ *Ib.*

³⁶⁹ Cfr. Lightbown 1986, pp. 210-218.

³⁷⁰ Per una lettura storico-critica relativa alle opere si rimanda ai cataloghi delle recenti mostre a cura di Lucco 2006, pp. 90-116; Agosti, Thiébaud 2008, pp. 302-324; per problematica relativa alle opere in chiaroscuro e il Paragone tra le arti cfr. Blumenröder 2008.

a sottolineare l'alto grado di virtuosismo raggiunto dal pittore che, nel realizzare simili opere, rielaborò da una parte soluzioni riconducibili all'opera scultorea di personalità come Gian Cristoforo Romano (a Mantova dal 1497 al 1505), Pietro Lombardo (a Mantova dal 1495, su richiesta del marchese Francesco), dei suoi figli Tullio e Antonio, nonché l'Antico, il più importante scultore mantovano dell'epoca, cimentatosi anche in produzioni in bronzo dorato.³⁷¹ Dall'altra, il pittore attinse alla sua profonda conoscenza della scultura antica, per cui, gli studiosi concordano nel ritenere ineludibile per tali opere il confronto con la scultura antica e moderna.

Secondo la chiave di lettura offerta da Blumenröder, più pertinente alla problematica legata all'uso di una tavolozza ridotta, Mantegna elaborò nel 1460 una nuova tipologia di dipinti su tavola; possibili fonti furono dipinti italiani apparsi nel primo Quattrocento, preceduti da illustri esempi come gli affreschi di Giotto a Padova, e quelli del *Maestro del Capitolo* a Pomposa.³⁷² La studiosa evidenzia come negli esempi italiani pittura policroma e pittura *monocroma* rappresentino due diversi livelli di realtà temporale; sceglie programmaticamente l'impiego della terminologia *grisaille*³⁷³; afferma che la soluzione pittorica ricorrente è costituita dall'inserimento di scene dell'Antico Testamento (in *monocromo*) all'interno della raffigurazione del soggetto principale (policromo), appartenente al Nuovo Testamento. Talvolta sono presenti scene dal soggetto pagano.

La strategia pittorica esibita è dunque funzionale alla resa di una distanza temporale fra i soggetti rappresentati, pertanto la studiosa individua il

³⁷¹ Agosti, Thiébaud 2008, p. 302-303.

³⁷² Blumenröder 2002, pp. 41-51, in particolare «In the 1460s, Mantegna developed a new category of panel paintings. Rather than the usual vibrant imitations of nature for which he was so admired by contemporary connoisseurs, he deliberately chose to forego the full range of colours and adopt a restricted palette of greys, reds and browns»; seguono altre testimonianze pittoriche: l'affresco del Vecchietta (1441, in S. Maria della Scala, Pellegrinaio, Siena); la tavola di Luca Signorelli, *Madonna con il Bambino* (1490 c., Uffizi); la tavola di Giovanni Bellini, *Sangue del Redentore*, (1460/65, National Gallery, Londra), da noi analizzata.

³⁷³ Dal nostro punto di vista, la definizione 'opere in chiaro e scuro' o 'chiaroscuro', alla luce della terminologia emersa dai documenti d'archivio e dalle *Vite* di Vasari, risulta più pertinente.

fenomeno descrivendolo come “*colour metamorphosis as a metaphor for history*”, o istituendo una similitudine tra gli inserti di pittura *monocroma* e le glosse che commentano il testo nei manoscritti miniati. Secondo la ricercatrice, inoltre, si registra una differenza tra contesto italiano e nord-europeo: nella pittura fiamminga di seconda metà del Quattrocento la *grisaille* veniva impiegata per la resa di elementi architettonici, oppure sulle pale esterne dei polittici³⁷⁴; cita il *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes, di committenza italiana, portato a Firenze nel 1483, per sottolineare quanto fosse ormai diffuso in Europa l’impiego di *grisaille* in pittura e quanto tali opere circolassero. Di conseguenza, Mantegna potrebbe aver visto opere simili, che potrebbero averlo stimolato a sperimentare ulteriormente la *grisaille*: a partire dalle inserzioni di finti marmi o bronzi in contesti policromi, un *image-within-the-image*, che aggiunge informazioni o istituisce una relazione iconografica con il soggetto principale, egli sviluppò l’idea di dipinti a *grisaille* autonomi, riservando tale tipo di tecnica alla raffigurazione di un passato lontano.

Le osservazioni della Studiosa sono certamente pertinenti e condivisibili per ciò che concerne l’individuazione di una strategia comunicativa che si avvale dell’impiego del chiaroscuro monocromo, tuttavia, a nostro avviso, può essere utile contribuire alla descrizione del fenomeno rintracciato con alcune precisazioni e riflessioni.

In primo luogo, la data gli anni ’60, certo strumentale, appare precoce rispetto alla cronologia proposta dagli studiosi per le opere in questione, databili verso gli anni tra il 1495 e il 1506, pertanto essa sembra indicare l’inizio di un processo di elaborazione e sperimentazione della soluzione pittorica in questione, che culminerà nelle ricerche degli anni novanta del Quattrocento, piuttosto che rappresentare un punto d’arrivo. Certamente,

³⁷⁴ Blumenröder 2002, p. 46, in particolare: «the fashion for grisaille painting was also popular elsewhere in Europe in the second half of the Quattrocento. In the Netherlands, both monumental altarpieces and small portable altars were adorned with grisaille. Here, grisaille can be found as fictive architectural elements within polychrome depictions or covering the whole surface of the altar wings»; si tratta di forme del fenomeno, a nostro avviso, da tenere distinte perché rispondenti a un particolare uso liturgico delle immagini in tempo di Quaresima cfr. capitolo V.

nella *Circoncisione degli Uffizi* (1460 ca.) brani pittorici che imitano finti rilievi sono già presenti, in particolare nelle lunette con il *Sacrificio di Isacco* e *Mosè che mostra le tavole agli israeliti*, eppure tale soluzione non è ancora autonoma e risulta già affermata nel repertorio figurativo della pittura italiana.

Dal nostro punto di vista, Mantegna avrà potuto certamente avvalersi di stimoli provenienti da opere fiamminghe della seconda metà del secolo, ma, come abbiamo verificato, esiste tutta una produzione risalente alla prima metà dello stesso secolo, oltre a soluzioni pittoriche variamente codificate, secondo una tradizione risalente almeno alle pitture presenti in Assisi. Un esempio fondamentale, viene offerto da un affresco di Pietro Lorenzetti rintracciabile, nella Basilica inferiore, transetto sud, *Entrata di Gesù in Gerusalemme*, (1320 ca.), come testimoniato da un dettaglio architettonico della porta urbana (fig.).

In particolare, si può notare nell'architettura dipinta da Pietro, un bassorilievo su fondo oro, il cui soggetto è certamente pagano, proprio per indicare la distanza tra un tempo passato, caratterizzato dagli idoli pagani e il tempo presente reso sacro dalla venuta di Cristo. Come spesso accade per i soggetti resi attraverso pittura dalla gamma cromatica ridotta, il soggetto non è di facile identificazione: si può distinguere sulla destra una figura maschile, in piedi su una roccia, che regge nella mano destra una lancia, mentre nella parte sinistra della raffigurazione avanza, verso il personaggio appena descritto, una figura ammantata. Numerosi indizi iconografici spingono a ritenere che la raffigurazione ritragga *Marte e Rea Silvia*, secondo una tradizione iconografica rintracciabile in un frammento di sarcofago del III secolo d.C., conservato nei Musei Vaticani.³⁷⁵

La presenza di un soggetto pagano, pertanto, indica senza dubbio la differenza temporale, ma sottolinea con forza anche una differenza concettuale, ideologica, un fondamentale cambiamento avvenuto, tale da far emergere con chiarezza la relazione iconografica con il soggetto principale: prima dell'avvento di Cristo, si attribuiva a Marte il ruolo di progenitore della stirpe romana, nonché una funzione apotropaica; uno dei suoi epiteti era

³⁷⁵ Cfr. Gualandi 1961.

Gradivus, colui che guida, o ancora *Leucesios*, dio della luce.³⁷⁶ Con la venuta di Cristo, l'umanità da lui guidata è entrata in una dimensione sacra, non più pagana, la differenza di gamma cromatica indicherebbe questo scarto, secondo la dinamica osservata negli affreschi presenti della Sala del Capitolo a Pomposa.

La presenza di un altro dettaglio, all'interno della scena raffigurata dal Lorenzetti, spinge la nostra riflessione ad attribuirgli il senso appena descritto. Sopra i merli della porta urbica, che accoglie il bassorilievo, notiamo una teoria composta da quattro uccelli, esemplari di pernice, colti in vari movimenti. I volatili sembrano infatti essersi appena posati sul bordo superiore dell'architettura, come lascia intendere il penultimo uccello, che osserva dall'alto un unico esemplare di pernice rimasto sui merli della cinta muraria, dunque in posizione opposta, al di sotto del bassorilievo, rispetto agli altri suoi simili. Il *Fisiologo* può fornirci validi strumenti per interpretare cosa stia accadendo nella scena descritta. La pernice, nella tradizione moralizzata dell'antico testo, viene collegata a un passo di Geremia.³⁷⁷ In particolare, dal passo si evince che il volatile cova le uova altrui e le fa schiudere; quando i piccoli sono diventati adulti, volano via, lasciando "sola e confusa" la pernice che li ha allevati. In analogia, il demonio rapisce "la specie di coloro che sono piccoli in senno", cioè coloro che sono ancora incapaci di discernere. Tuttavia, quando essi pervengono alla giusta età, cominciano a riconoscere i loro veri genitori celesti, Cristo, la Chiesa, i santi profeti, gli apostoli, lasciando il demonio "solo e confuso". Pertanto l'esemplare di pernice dalla valenza *negativa*, raffigurato ai piedi del bassorilievo, può essere letto come elemento che contribuisce a qualificare, insieme al rilievo con antichi dei pagani, un tempo, più che lontano, profano: è questa la caratteristica che si cerca di valorizzare attraverso un simile dispositivo visivo.

³⁷⁶ *Ib.*

³⁷⁷ *Fisiologo*, II-IV secolo d.C., pp. 57-58, nel dettaglio: «Ha gridato la pernice e ha raccolto le uova che non ha generato, accumulando ricchezze senza diritto: a metà dei suoi giorni la lasceranno, e negli ultimi sarà confusa» (Ger., 17,11).

Tale soluzione pittorica dunque, l'inserimento di brani di pittura in chiaroscuro all'interno di un contesto policromo, risulta documentata in contesto italiano fin dal Trecento, e da allora risulta largamente praticata e ampiamente diffusasi, secondo un processo evolutivo che si concretizza in manufatti databili agli anni trenta del Quattrocento. Nella seconda metà del medesimo secolo, tali forme continueranno a essere espresse, secondo formulazioni sempre più raffinate e complesse, nutrendosi inoltre della dialettica sempre più serrata con le opere fiamminghe, che circolavano nei maggiori centri europei. **La seconda ondata**³⁷⁸ – non a caso l'arrivo del Trittico Protinari si colloca nel 1483 – può essere rappresentata da testimonianze pittoriche realizzate da Lorenzo di Credi, *Annunciazione* (1480-85, Uffizi); Ghirlandaio, *Annuncio dell'angelo a Zaccaria* (fig.; 1485-90, cappella Tornabuoni, S. Maria Novella, Firenze), infine Mantegna, *Madonna della Vittoria* (fig. 32; 1495-96, Musée du Louvre, Parigi), stilisticamente vicina alle opere in chiaroscuro, ritenuta fondamentale per la loro datazione. Pertanto, se pensiamo agli illustri precedenti costituiti da Giotto a Padova, dove nelle figure della Giustizia e dell'Ingiustizia sono dipinti dei bassorilievi, e alle opere sin qui citate, possiamo affermare che certamente Mantegna poteva contare, in ambito italiano, su un patrimonio figurativo dalla cromia ridotta che risultò rilevante, a nostro avviso, per l'elaborazione originale dei suoi chiaroscuri, ma più in generale poteva attingere a una tradizione ampiamente stratificata.

Cominciare un'analisi del fenomeno ignorando la produzione elaborata nella prima metà del Quattrocento, nonché ancor prima, in ambito pittorico europeo non chiarisce la problematica. Un panorama così descritto lascia insoddisfatti poiché esclude la fitta e intricata dialettica che s'instaurò tra

³⁷⁸ Ci riferiamo qui alla *Wellentheorie* o teoria delle onde, elaborata da Johannes Schimdt (1843-1901), secondo cui le innovazioni linguistiche si propagano come onde irradianti da centri dotati di particolare potere, che si allontanano da questi punti e si intersecano spesso reciprocamente. Tale strumento interpretativo, consente di spiegare le ragioni di certe affinità fra lingue, nel nostro caso linguaggi pittorici, geograficamente molto lontane fra loro. Il vantaggio di un simile approccio, consiste nel non cedere alla tentazione di stabilire regole assolute. Tale teoria introduce una concezione di tipo stratigrafico dell'area linguistica, che risulta così caratterizzata dalla sovrapposizione di ondate innovative via via succedutesi.

pittura italiana e pittura fiamminga, la quale risultò invece fondamentale, a nostro avviso, per gli sviluppi e le ricerche che maturarono successivamente in ambito di riduzione cromatica.

Altro caso emblematico per lo sviluppo delle forme pittoriche da noi indagate, entro la prima metà del Quattrocento, è rappresentato dalle ricerche del francese Jean Fouquet (1420 c.- 1480 c.) il cui viaggio in Italia *ante* 1450, comportò un mutamento nella sua pittura: attraverso la comprensione dell'arte toscana riuscì ad equilibrare e a trasformare le influenze fiamminghe, trovando una nuova via per esprimere quel senso del volume possentemente scultoreo che lo apparta alla grande tradizione plastica francese.³⁷⁹ Oltre alle miniature presenti nel contesto policromo del *Libro d'ore di Etienne Chevalier* (1452-60), ci preme sottolineare l'importanza di quello che è stato definito il primo autoritratto della storia della pittura francese, l'*Autoritratto* conservato al Louvre (1450 c.). Si tratta infatti di una delle prime testimonianze di questo tipo di ricerche al di là delle Alpi, insieme a quello conservato a Vaduz, datato 1456, dettaglio di un quadro policromo. Se Le Tavernier aveva raffigurato in miniatura un personaggio del suo tempo, il compilatore Miélot (1456 ca.), così Fouquet ritrae sé stesso attraverso riduzione cromatica, mediante smalto su cuoio (fig.).

L'assunto che intendiamo valorizzare, ai fini della nostra ricerca, è il seguente. Attraverso le testimonianze emerse e indagate, collocantesi entro la fine della prima metà del Quattrocento, è possibile ritenere che la sperimentazione in ambito di riduzione cromatica avesse registrato importanti traguardi: essa poteva ormai contare su una committenza religiosa o laica; i soggetti potevano risultare sacri o profani; le tecniche andavano dalla miniatura, all'affresco, all'olio su tavola (Mantegna il linea con la tradizione italiana userà la tempera) e anche i generi coinvolti (storia sacra, storia profana, eventi contemporanei, autoritratto) risultavano sempre più numerosi, costituendo in tal modo le basi e gli stimoli per tutte le successive sperimentazioni.

³⁷⁹ Cfr. Castelnuovo 1987.

4. Fortuna di una forma pittorica

4.1 Facciate monumentali: Hans Clemer e Polidoro da Caravaggio

Il pittore Hans Clemer (*ante* 1480 - *post* 1512) probabilmente piccardo, fu attivo nel Marchesato di Saluzzo (Piemonte, provincia di Cuneo), nei primi anni novanta del Quattrocento, momento che aveva visto il marchese Ludovico II particolarmente impegnato ad avviare nel suo Stato una rinascita economica e politica.³⁸⁰

Le opere saluzzesi del pittore sono state tradizionalmente definite come il risultato di una committenza marchionale, rappresentata dalla corte e dai nobili gravitanti intorno a questa. Grazie a studi più recenti e all'individuazione di nuove opere oggi attribuite a Clemer, i livelli sociali a cui appartenevano i suoi committenti appaiono maggiormente diversificati.

L'*entourage* di Ludovico II, infatti, e poi della sua consorte Margherita de Foix, reggente dopo la sua morte, era costituito dagli esponenti di famiglie emergenti prive di prerogative signorili, ma nobilitate dalle funzioni di burocrati e di ufficiali, svolte nella rete amministrativa del marchesato. Un fenomeno implicava, di conseguenza, una minor partecipazione al governo del piccolo stato da parte dell'antica nobiltà feudale.³⁸¹

Tra i committenti di Clemer possono dunque esser rintracciati i nuovi protagonisti della vita politica del marchesato che, desiderosi di rafforzare la propria immagine, erano finanziariamente in grado di ostentare attraverso l'arte il proprio *status*, seppur recentemente acquisito. Esempio emblematico è rappresentato dal caso di Francesco Cavassa, il cui blasone di nobiltà risaliva soltanto al padre Galeazzo, nobilitato nel 1460. Francesco divenne vicario particolare di Ludovico II nel 1488, poi vicario generale e principale collaboratore di Margherita de Foix dal 1504.³⁸² L'anno successivo divenne unico proprietario del palazzo di famiglia, nel quale Clemer realizzò un ciclo

³⁸⁰ Cfr. Galante Garrone, Ragusa 2002.

³⁸¹ Cfr. Magione 2002.

³⁸² *Ib.*, p. 17.

di affreschi, raffiguranti le *Fatiche di Ercole* sulla parete ovest del loggiato interno (fig.), nel primo decennio del Cinquecento³⁸³. È stato sottolineato come tale scelta del Cavassa fosse di natura programmatica: egli decise di commissionare al pittore di corte una decorazione in chiaroscuro monocromo ricca di riferimenti simbolici, allusiva alla forza e alla moralità eroica del padrone di casa³⁸⁴.

Il ciclo di affreschi (fig.) è impaginato in nove riquadri, di dimensioni differenti, separati da lesene decorate con motivi floreali. L'intero ciclo è chiuso, in alto, da un fregio a palmette, posto entro una modanatura, mentre in basso, corre un fregio a nastro intrecciato, anch'esso sovrastato da una finta modanatura. Uno zoccolo dipinto, in pessimo stato di conservazione, chiude la decorazione; esso finge pannelli rettangolari di pietra verde, decorati da medaglioni a finto marmo colorato.

La lettura del ciclo risulta compromessa a causa di alcune lacune (in particolare tra seconda e terza scena) e da alcune integrazioni ottocentesche. La prima scena raffigurata descrive il *combattimento tra Ercole e Acheloo* (fig.), il dio-fiume che poteva trasformarsi in toro. Secondo una tradizione da noi già rintracciata, sono presenti didascalie per facilitare l'identificazione dei soggetti. Notevole risulta la composizione: l'ambientazione è costituita da un paesaggio sul cui sfondo si inerpicano rocce montuose; un fiume dal percorso

³⁸³ Le ipotesi circa la datazione del ciclo di affreschi sono due: 1506-7, oppure 1506-11 cfr. Pianea 2002a, pp. 163-69. I dubbi sulla datazione degli affreschi di Clemer a Saluzzo potrebbero dipanarsi se venisse ritrovato il retablo commissionatogli ad Aix-en-Provence il primo marzo del 1508, da Honorade Ruffe, vedova di Raymond de Lalande. Sarebbero fondamentali i confronti con i pannelli interni in cui dovevano essere raffigurati il defunto, presentato da S. Antonio e la committente presentata da S. Caterina, mentre all'esterno le figure in "bianco e nero" del padre guardiano del convento e del frate Peyron Mere cfr. Galante Garrone, Ragusa 2002, p. 4. Al di là dei problemi legati alla datazione, il contratto stipulato tra artista e committente riveste particolare importanza perché tramanda la terminologia attraverso la quale viene formulata la richiesta al pittore: "le ante esterne dovranno essere realizzate in bianco e nero", e cioè "*far a blanc et nergie*"; il documento integrale è stato trascritto da Teresa Magione, Appendice documentaria n. 8, in Galante Garrone, Ragusa 2002, p. 30.

³⁸⁴ Le informazioni relative agli affreschi di Clemer sono tratte dalla recente e aggiornata lettura offerta da Pianea 2002a, pp. 151-59 e pp. 163-69, che si avvale anche dei risultati diagnostici, risalenti all'ultimo restauro.

tortuoso è attraversato da un ponte e da una piccola imbarcazione con due figure che remano; Acheloo-toro si abbevera al fiume e infine, in posizione predominante, Ercole lotta con Acheloo afferrandolo per le corna, attraverso una gestualità concitata e frenetica; in primo piano, accanto a una clava appoggiata a terra, giace la pelle di un leone. Diverse sequenze del racconto, dunque, sono state descritte, condensate, all'interno della stessa scena. Seguono le storie con: Ercole e Caco, Ercole contro le cavalle di Diomede, Ercole e Anteo, Ercole che cattura un cinghiale, Scontro con Gerone, Ercole che sostiene il cielo e Atlante vi incastona le stelle. La lettura stilistico-formale segnala un'apertura da parte del pittore nei confronti della cultura artistica padano-lombarda, certamente favorita dal committente.

Ai fini del nostro studio, risulta di estremo interesse il dato che un pittore piccardo sia autore di affreschi in chiaroscuro, realizzati sulle pareti esterne di palazzi appartenenti a una classe borghese, di recente divenuta nobile, dunque in forte ascesa, desiderosa di esibire la posizione sociale raggiunta, nonché la sua vicinanza al marchesato, cioè al potere più rilevante. Tale dinamica risulta identica a quella osservata nel caso del mercante Datini, di Prato, alla fine del Trecento. Secondo un processo di emulazione, dunque, la nuova classe dirigente del marchesato ricalca, in termini di estetica che diventa propaganda, il gusto verso una pittura elitaria, quella in chiaroscuro, appannaggio e segno distintivo delle cerchie più potenti d'Europa.

Nel caso analizzato, la scelta del soggetto del ciclo di affreschi, inoltre, tradisce ed esplicita l'intento del committente: la figura mitologica di Ercole, le cui fatiche da affrontare sono necessarie per il raggiungimento della Virtù, traduceva al meglio le aspettative e le ambizioni politico-sociali di Francesco Cavassa, che manifestava in tal modo di aver dovuto anch'egli affrontare innumerevoli *prove*, prima di poter far parte di un contesto esclusivo, quello che gravita attorno al potere rappresentato dai marchesi. Un altro episodio, sempre presente a Saluzzo, spinge le nostre riflessioni in questa direzione. Si tratta dai signori Della Chiesa, che avevano commissionato allo stesso Clemer, tra il 1500 e il 1507, un ciclo di affreschi in chiaroscuro monocromo

raffiguranti le *Storie di David*³⁸⁵. Gli affreschi risultano oggi molto lacunosi, la differenza fondamentale rispetto a quelli di Casa Cavassa attiene la composizione: le storie si susseguono, non sono scandite in riquadri. Tali episodi pittorici sono frutto di una tradizione molto diffusa nella città di Saluzzo, secondo quanto rilevato da studi recenti, infatti, presso una delle residenze fortificate dei marchesi, la Castiglia, le fonti tramandano la memoria di affreschi in chiaroscuro che riproducevano armi e macchine da guerra, fortificazioni, strumenti di lavoro, figure di armati a cavallo, strumenti astronomici; oppure le decorazioni della *Casa delle Arti Liberali* (ne sopravvivono frammenti), o i *ritratti dei Cesari* sulle case dei Vacca (oggi perduti)³⁸⁶.

La nostra ipotesi in merito alla possibilità che la borghesia in ascesa emulasse, imitasse quelli che erano gli elementi distintivi di un certo tipo di rango, come abbiamo visto accadere nel contesto delle corti europee, in particolare quella franco-borgognona, risulta in tal modo, a nostro avviso, supportata dall'osservazione degli episodi menzionati.

Pertanto, anche in questo caso, l'impiego della riduzione cromatica risulta funzionale a veicolare un tipo di messaggio in grado di istituire un legame ideologico (Francesco Cavassa come Ercole, figura virtuosa per eccellenza), una forma pittorica simbolica, dunque tesa a stabilire un collegamento ideale e immediato, riconoscibile con la corte dei marchesi di Saluzzo.

Il nostro interesse nei confronti della personalità di Hans Clemer è duplice. In primo luogo, perché si tratta di un pittore non italiano, operante in una zona che corrisponde oggi al Piemonte, che realizza affreschi attraverso una tecnica che aveva visto un considerevole sviluppo fuori anche dall'Italia, mentre il suo stile risente fortemente dell'influenza dell'arte italiana del secondo Quattrocento. In secondo luogo, perché i cicli di affreschi da lui

³⁸⁵ La famiglia Della Chiesa, dichiarata nobile nel 1460 da Ludovico I, poteva vantare membri illustri che avevano rivestito le cariche di consigliere marchionale, vicario generale, segretario del marchese. Inoltre, un membro, tal Giorgio, aveva sposato Maria, sorella di Francesco Cavassa, cfr. Pianea 2002b, pp. 151-59. È evidente che si tratti di dinamiche di potere e di accorte alleanze matrimoniali, in linea con le consuetudini del tempo.

³⁸⁶ Pianea 2002b, p. 157, nota 20.

realizzati si collocano, da un punto di vista cronologico, in un periodo che precede l'attività svolta da Polidoro da Caravaggio nel medesimo ambito (facciate dei palazzi) a Roma. Non ricade tra i nostri interessi stabilire un primato, ciò che preme qui sottolineare è l'ampia diffusione di questo tipo di soluzioni pittoriche, rintracciabili appunto, sia nel nord che nel centro Italia. L'eccezionale produzione di Polidoro a Roma si spiega certamente con la straordinaria concentrazione di famiglie appartenenti a un certo rango della società nella città Santa.

L'artista lombardo Polidoro Caldara da Caravaggio (1499 c.-1543?) realizzò tra il 1515-17 e il 1527 la decorazione pittorica di circa quaranta facciate di palazzi romani con soggetti storico-mitologici, in collaborazione con Maturino da Firenze. Le opere, nella maggior parte scomparse, sono state tramandate da fonti e da numerose stampe di traduzione e disegni. La riscoperta critica di Polidoro e la ricostruzione della sua attività romana ha messo in rilievo la personalità di un giovane pittore in grado di emanciparsi presto dalla lezione raffaellesca, imprimendo una svolta decisiva nella ricezione e nella resa dell'antichità classica.³⁸⁷

La rapida affermazione di Raffaello, che aveva iniziato a lavorare alla decorazione delle Stanze Vaticane alla fine del 1508, aveva, infatti, fatto passare in secondo piano una corrente pittorica che si stava invece affermando a Roma dalla fine del Quattrocento, fondata su un gusto "antiquario" che prendeva le mosse dalla pittura umbra. Si cimentarono in questo tipo di attività artistica grandi maestri, a partire da Pinturicchio, chiamato da Innocenzo VIII a decorare la palazzina del Belvedere all'esterno con fregi e con il ciclo di vedute di città nella loggia panoramica, nonché autore della decorazione con finti elementi architettonici nel palazzo del cardinale Domenico della Rovere in Borgo.³⁸⁸

I principali esponenti di questa tendenza erano il senese Baldassarre Peruzzi e il bolognese Jacopo Ripanda. È stato sottolineato come a questi artisti, benché preparati, presi dall'entusiasmo per le prime visite alla *Domus*

³⁸⁷ Cfr. Guarino 2013.

³⁸⁸ Cfr. Fagiolo 2013.

Aurea, mancasse una precisa cultura di riferimento che non fosse quella degli eruditi, degli intellettuali che a Roma, dagli ultimi decenni del Quattrocento andavano riscoprendo l'antichità con l'intento, seppur teorico, di ricrearne i gloriosi fasti. Si era creato pertanto un gusto "si dipingevano scene di miti e di storie, ma la motivazione era tutta nella memoria: in questo clima, ancora abbozzato, papa Sisto IV aveva compiuto alcuni gesti eclatanti e non solo simbolici, come il ripristino del termine *Pontifex maximus* o il trasferimento dei bronzi lateranensi sul Campidoglio con la donazione del 15 dicembre 1471".³⁸⁹

In un tale clima viene a collocarsi l'opera del giovane Polidoro, che se in principio collaborò nell'orbita dei seguaci di Raffaello, dalla seconda metà del secondo decennio del Cinquecento, tramanda Vasari, "cominciò a entrargli nell'animo, avendo Baldassarre Sanese fatto alcune facce di case di chiaro scuro, d'imitar quell'andare et a quelle, già venute in usanza, attendere da indi innanzi"³⁹⁰. Polidoro iniziò dunque a decorare le facciate di molti palazzi attraverso pittura in chiaroscuro, elaborando una soluzione decorativa originale, dispiegando inoltre una capacità tecnica probabilmente derivatagli dall'esperienza delle Logge e dalla conoscenza diretta delle grottesche.

E ne dipinsero infinite in questo principio (...) per tutta Roma (...) cominciarono sì a studiare le cose dell'antichità di Roma, ch'eglino contraffacendo tutte le cose di marmo antiche ne' chiari e scuri loro, non restò vaso, statue, pili, storie né cosa intera o rotta, ch'eglino non disegnarono e di quella non si servissero

Le facciate decorate da Polidoro e Maturino da Firenze esibiscono in quasi tutti gli spazi liberi, storie romane, figure singole di divinità, allegorie di virtù, sequenze di trofei. La padronanza di Polidoro nell'eseguire simili lavori, la sua capacità inventiva, lo resero il pittore più richiesto, nonché lo specialista ormai indiscusso di questo tipo di decorazione, tale da spingere Vasari a

³⁸⁹ Guarino 2013, p. 62.

³⁹⁰ Vasari 1568, *Vita di Pulidoro da Caravaggio e Maturino Fiorentino*, pp. 747-752, cui si rimanda per le successive citazioni.

scrivere “e nel vero che di tal magisterio nessuno ebbe mai in quest’arte né tanto disegno, né più bella maniera, né sì gran pratica o maggior prestezza”. Rispetto alle motivazioni del fenomeno delle facciate dipinte a Roma è stato posto l’accento sulla divergenza tra la ricchezza delle facciate chiesastiche e la povertà dei palazzi caratterizzati da intonaci austeri e privi di ordini.³⁹¹

La pittura dunque, il chiaroscuro in particolare, consentiva di imitare la scultura e di riprodurre illusivamente le tonalità dei bassorilievi marmorei o bronzei, mentre l’artificio pittorico consentiva la dissoluzione progressiva della facciata come superficie muraria. L’epicentro della diffusione delle facciate dipinte fu il Vaticano, con il Borgo, a partire dalle opere condotte da Baldassarre Peruzzi. Per ciò che concerne i modelli, rintracciati dagli studiosi, da un lato, *palazzo Branconio dell’Aquila* (distrutto) di Raffaello costituì un paradigma, la più importante fonte visiva per l’impostazione delle facciate; dall’altro si ritiene che il modello tratto dall’antichità, per opere simili, faccia riferimento alla continuità narrativa delle Colonne coclidi e all’impostazione decorativa degli Archi trionfali. Altri modelli di riferimento sono indicati nella decorazione di *domus* romane come la *Domus Aurea* e le residenze imperiali sul Palatino.

Le opere di maggior interesse sono basate sull’unione di arti diverse (architettura, scultura, pittura) e presentano campi predisposti per accogliere decorazioni pittoriche, sia effimere che permanenti. Le facciate dipinte in chiaroscuro dialogano col mondo antico per i temi rappresentati, che vengono a costituire una sorta di blasone nobiliare per famiglie che spesso, più o meno verosimilmente, ostentavano presunte discendenze dall’antico, o meglio da antichi uomini illustri: come gli Orsini (che dedicavano lapidi a *Ulpus Ursinus*), i Massimo (che si collegavano a Quinto Fabio Massimo), i Porcari (che indicano in Marco Porcio Catone un loro presunto antesignano). I committenti cercano in tal modo di esibire attraverso le facciate dipinte l’immagine di una ideale *virtus* della Roma monarchica e repubblicana³⁹² e a

³⁹¹ Fagiolo 2013.

³⁹² *Ib.*

questa intendono ricollegarsi ideologicamente: il *medium* prescelto per comunicare tale messaggio risulta, ancora una volta, la pittura in chiaroscuro.

Il ciclo più cospicuo di storie romane è quello realizzato da Polidoro e Maturino in palazzo Ricci (fig.): Romolo e Remo, le Sabine, Giunio Bruto, Furio Camillo, Orazio Coclite, Muzio Scevola, Scipione. Altro soggetto molto raffigurato è quello della *Virtus* per eccellenza, impersonata da *Ercole*, mentre una vera summa di cultura antiquaria veniva esibita nella facciata di palazzo Gaddi (fig.), tanto ammirata da Vasari “cosa di meraviglia e di stupore (...) *quivi la memoria si carica di una infinità di cose bellissime*”.³⁹³

Il segno più evidente della volontà dei committenti di identificarsi con il mondo antico è dato dalla presenza degli *Uomini illustri*. Non mancano tra i soggetti anche personaggi dell’attualità (Giuliano e Giovanni de’ Medici, i papi, o tutti i cardinali viventi di casa Buzio). Sono presenti, allo stesso tempo, apparati figurativi senza storie, esplicitamente riferiti all’antico come le grottesche, i fregi con putti, vasi e motivi vegetali. Il repertorio figurativo presentava anche immagini dedicate ai capolavori delle più importanti collezioni museografiche del tempo, dal *Laocoonte*, al *Nilo* e al *Tevere* del Belvedere, o cicli decorativi in sintonia con le collezioni archeologiche del tempo.

4.2 Dipinti in chiaroscuro realizzati per apparati effimeri

Nel 1564 furono celebrati in San Lorenzo, a Firenze, i funerali di stato di Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Si trattò di una parata di esequie solenni, officiata nella chiesa della dinastia al potere, che assunse negli anni la fissità di un rituale codificato riservato ai granduchi, ai loro congiunti e ai potenti stranieri legati ai Medici dalla politica delle alleanze internazionali. Le esequie in onore a Michelangelo costituirono l’unico episodio dedicato a

³⁹³ Vasari 1568, p. 750; corsivo nostro.

un artista, dopo di lui solo i sovrani o i potenti, ebbero diritto a un simile riconoscimento.³⁹⁴

La descrizione delle circostanze, delle personalità coinvolte, dell'intero apparato prontamente allestito viene offerta con dovizia di particolari da Vasari, il quale sottolinea come le esequie dovessero esser realizzate “non con pompa regia o soperchie vanità, ma con invenzioni et opere piene di spirito e di vaghezza (...) onorando l'arte con l'arte”.³⁹⁵ Ciò che emerge con chiarezza, dalle notizie tramandateci dallo storico aretino, è la profonda natura simbolica degli elementi che costituivano l'apparato effimero, realizzato nelle sue varie componenti dagli accademici fiorentini, desiderosi di rendere omaggio al grande maestro scomparso.

La nostra attenzione si sofferma in primo luogo sui dipinti che costituivano il catafalco, di cui tralasciamo le opere scultoree ricordando solo che l'impianto della composizione era digradante e vedeva alla base le sculture dell'Arno e del Tevere, i fiumi delle città che avevano accolto Michelangelo durante la sua vita, mentre su tutto, in alto, dominava la Fama.

Il registro inferiore del catafalco presentava, come quello superiore, quattro dipinti, i cui soggetti erano i seguenti. Michelangelo fanciullo, con alcuni saggi di scultura, viene accolto da Lorenzo de' Medici nel suo giardino; Michelangelo mostra a papa Clemente VII la pianta della Sagrestia nuova in San Lorenzo; Epitaffio-dedica degli accademici fiorentini; Michelangelo costruisce la fortificazione del Poggio a San Miniato durante l'assedio di Firenze. Si tratta dunque di episodi reali tratti dalla vita dell'estinto.

Nel secondo registro, invece, viene introdotto un altro tipo di narrazione visiva: Michelangelo offre il modellino della cupola di San Pietro a Pio IV; Michelangelo dipinge il *Giudizio*; Michelangelo si consulta con la personificazione della *Scultura*, tra opere scultoree, con iscritta una citazione da Boezio; Michelangelo scrive circondate dalle nove Muse e Apollo, il quale cerca di porgere sul capo dell'artista una corona d'alloro. Ecco dunque come

³⁹⁴ Acidini 2010, pp. 22-25.

³⁹⁵ Vasari 1568, p. 1267 e ss.); le citazioni e le informazioni menzionate d'ora in poi sono tratte dalla Vita di Michelagnolo Buonarruoti.

nelle ultime due opere vengano narrati elementi della vita di Michelangelo attraverso il racconto allegorico. Tutti i quadri erano dipinti “in chiaro scuro, si’ come erano anche tutte l’altre pitture di questo apparato”.

Il catafalco era inserito all’interno di un più vasto allestimento esteso a tutta la chiesa, in cui erano presenti altri dipinti: “Essendo tutta la chiesa parata di rovesci e rasce nere, appiccate (...) alle cappelle (...) non era alcuno che non avesse qualche ornamento di pittura”. Rivestono per noi particolare attenzione i dipinti il cui soggetto non era costituito da un riferimento puntuale a un episodio biografico. In particolare, nella prima cappella, un quadro illustrava il momento in cui Michelangelo, giunto nei campi Elisi, veniva amorevolmente accolto da pittori e scultori antichi (raffigurati nella parte destra, Prassitele, Apelle, Zeusi, Parrasio); e da artisti appartenenti alla tradizione italiana (Cimabue, Giotto, Masaccio, Donatello, Paolo Uccello, Pontormo e altri). Risulta evidente come l’intento di una simile raffigurazione, oltre a rendere onore ai meriti dell’artista, sia quella di ricollegare la figura di Michelangelo sul piano della memoria all’interno della storia delle arti, una storia ormai fatta di maestri antichi e moderni artefici.

In un altro dipinto, i tre principali fiumi del mondo (Nilo, Gange, Po), erano raffigurati “tutti mesti e dolenti a dolersi con Arno del comune danno e consolarlo”, guidati in Toscana dalla Fama, mentre l’anima di Michelangelo ascendeva al cielo. Non solo un invito, dunque, a contemplare il passato dell’artista: la memoria delle sue azioni è funzionale a trasferirlo, proiettarlo, nel campo della storia delle arti ma anche del mito, si commemorava infatti colui che era unanimemente ritenuto uno dei più grandi artisti di tutti i tempi. E al fine di rendere accessibile a un numero più vasto di persone la possibilità di condividere un tale riconoscimento pubblico, il Granduca Cosimo I ordinò che l’apparato rimanesse in San Lorenzo per diverse settimane, perché tutta la città o chi accorresse da lontano potesse ammirarlo.

Se l’episodio descritto riguardò un esponente della tradizione artistica, sarà interessante riflettere sulla medesima circostanza riferita però ad un sovrano, Enrico IV re di Francia e Navarra, ucciso nel 1610, la cui parata di esequie solenni (in effigie) si svolse appunto in San Lorenzo. Grazie a studi recenti è

possibile non solo rintracciarne il contesto storico-politico, ma anche le testimonianze visive.³⁹⁶ La corte fiorentina fu in grado di sviluppare un'attenta pratica di conservazione ordinata e di riuso di strutture lignee, stoffe, scheletri finti (le cosiddette *morti*), ma anche tele dipinte con episodi storici. La sistemazione dei dipinti fino al XIX secolo era predisposta nel Corridoio Vasariano, mentre le altre decorazioni venivano custodite nella Fortezza da Basso.³⁹⁷

La nostra attenzione infatti si soffermerà sui dipinti in chiaroscuro (tempera su tela, con preparazione sottile e grossa verniciatura a olio), commissionati dal Granduca Cosimo II per l'occasione. Del nucleo originario (ventisei), sopravvive un *corpus* di diciassette tele nei depositi delle Gallerie fiorentine, provenienti da San Lorenzo, ma di proprietà statale, mentre altre due appartengono a collezioni private fiorentine. Nei dipinti prodotti in serie, le immagini erano corredate di didascalie, istituendo così un forte legame tra lettura e visione. Essi rivelano una meticolosa esattezza storica della predisposizione e articolazione iconografica del progetto, basate su rapporti giunti in tempi utili dalla Francia, i quali avevano mobilitato storici, scrittori e diplomatici.

Il compito di tradurre gli eventi della vita del sovrano in grandi tele in chiaroscuro fu affidato a un gruppo di pittori più o meno noti, le cui invenzioni compositive sono sostenute generalmente da un buon disegno, in linea con la tradizione toscana, mentre l'impiego del chiaroscuro è stato letto come finalizzato alla chiarezza di comunicazione richiesta dalla finalità narrativa dei grandi quadri.³⁹⁸ Le caratteristiche emergenti sono una grande precisione ritrattistica, la verosimiglianza ambientale, la chiarezza narrativa; il *medium* e il formato, uguali per tutti, garantivano omogeneità alle opere. Emerge con sufficiente chiarezza una prevalenza di scene militari con battaglie, ambascerie, rese di città e ingressi trionfali, tutti motivi consoni all'estinto, mentre nella composizione, nel segno grafico ogni artista fu lasciato libero di

³⁹⁶ Cfr. Acidini 2010, pp. 22-25.

³⁹⁷ Bietti 2010, p. 103.

³⁹⁸ Cfr. Acidini 2010, pp. 22-25.

interpretare la scena assegnatagli. Secondo la critica le personalità più rilevanti sono da individuare nel Poccetti, autore di una scena notturna ambientata in Notre-Dame, introdotta da una statuaria personificazione della Pace abilmente dipinta; e nel pittore più giovane del gruppo, Remigio Cantagallina, dalla grande sensibilità paesaggistica, capace di rendere un'intensa visione di Parigi (fig.).

La cerimonia funebre ordinata dal granduca Cosimo II, in onore di Enrico IV, marito della cugina Maria de' Medici, non fu una celebrazione con l'unico scopo di testimoniare il legame fra le due dinastie quanto piuttosto un'occasione per sottolineare la legittimità della reggenza di Maria e della successione al trono per Luigi XIII. Contestualmente, fu stampato un volume realizzato dall'accademico Giuliano Giraldi, dedicato alla descrizione dell'apparato funebre, corredato dalle illustrazioni (incisioni) di Alovio Rosaccio. Si tratta del primo 'libro di esequie illustrato', un documento rilevante ai fini della ricostruzione dell'evento, oltre al costituire uno straordinario strumento di promozione politica che raggiunse in breve tempo le maggiori corti europee.

Esso elenca i nomi dei pittori responsabili dell'allestimento, ma non riferisce i soggetti dei dipinti loro affidati, i cui temi sono tuttavia noti attraverso le incisioni. La chiesa di San Lorenzo era stata tutta rivestita di drappi e parata a lutto: la facciata, anch'essa nera grazie ad un panno, esibiva le armi dorate del re, fiancheggiate da scheletri. La decorazione dell'interno seguiva in senso orario la descrizione delle imprese e virtù di Enrico IV, partendo dalla parte destra della controfacciata e terminando nella stessa controfacciata a sinistra, con altre tele disposte sotto le arcate delle cappelle. L'intera decorazione della chiesa fu illustrata da cinque incisioni che, in rari casi, si trovano legate al volume del Giraldi (figg.).

Risulta dunque evidente che si trattava dell'allestimento di uno scenario complesso, in cui ogni elemento doveva narrare visivamente non solo le gesta e le virtù del defunto, ma anche la storia politica ed economica del committente, le tradizioni o le innovazioni dell'etichetta cerimoniale. È stato infatti sottolineato come la novità del programma celebrativo del 1610 sia da

individuare nella promozione dinastica attraverso un modello di spettacolo, le esequie in effigie, ritenuto il più adeguato a far sopravvivere nella memoria storica le gesta del defunto illustre, attribuendone i meriti al Granduca.³⁹⁹

Ulteriori considerazioni riguardano le motivazioni della scelta di impiegare il chiaroscuro come tecnica, come *medium*, per dar vita ad un simile progetto estetico, ideologico e celebrativo. L'apparato funebre e la sua descrizione miravano chiaramente a un intento pedagogico e la tecnica del chiaroscuro contribuiva al raggiungimento dello scopo assumendo una "sottile implicazione concettuale".⁴⁰⁰

L'apparato di dentro era tutto composto, e divisato in maniera, ch'egli conseguiva il fine conveniente all'occasione, di muovere i circostanti a meraviglia, la grandezza, e virtù del Re, con esquisitezza d'ordine e d'invenzione, vi era in molte guise magnificamente al vivo rappresentata: e per eccitare a mestizia, non vi aveva parte alcuna del tempio (...) che non fosse coperta di panni neri (...) o non fosse adornata di pitture di chiaroscuro: le quali, o elleno cose interamente funeste rappresentavano, o in atti, o in abiti lugubri, e maninconosi, o meste, e maninconose avevano intorno l'accompagnature, e gli adornamenti. I motti altresì, che vi si leggevano, significavano per lo più, effetti, e proprietà della Morte, o la caducità delle cose umane, e del vivere, o esprimevano in quelli, a chi s'adattavano, dolore, lagrime, e condoglianza: e questi erano tutti della divina scrittura, fontana vivace di salutevoli documenti.⁴⁰¹

La pittura in chiaroscuro, dunque, costituita da un processo di riduzione cromatica della tavolozza, dal nostro punto di vista, risulta anch'essa un'operazione complessa volta a far emergere in maniera immediata e chiara un concetto, un messaggio, che altrimenti rischierebbe di perdere la sua efficacia, la sua forza. Tale messaggio viene comunicato all'interno di una *forma intermedia*, lo spazio della cerimonia solenne che carica di un senso sacrale l'intera operazione di commemorazione. La pittura in chiaroscuro pertanto risulta il tipo di pittura più adatto a rispondere a esigenze di tipo

³⁹⁹ Testaverde 2010, pp. 58-65.

⁴⁰⁰ Rossi 2010, p. 85.

⁴⁰¹ Dal volume di Giraldi, in Rossi 2010, p. 85.

pedagogico, come abbiamo visto anche in altri contesti, in virtù della sua natura, della sua essenza. Questo il vantaggio che la renderebbe in grado di sollecitare e stimolare meglio la memoria, proprio come indicato da Quintiliano.

A nostro avviso, tali episodi rappresentano testimonianze dal valore inestimabile per indagare le motivazioni sottese alla scelta di impiego di riduzione cromatica, poiché in questi casi, si noterà, l'imitazione della materia scultorea è una componente estetica assolutamente secondaria, o meglio, sebbene il fine non sia quella di fingere il marmo o il bronzo, per legittimare attraverso il passato una condizione presente, o per sottolineare un avvenuto cambiamento, anche in questa *facies* il rifiuto programmatico della colorazione policroma è funzionale al rimando a uno *status* altro. Quest'ultimo, per risultare riconoscibile, efficace nel suo contenuto, si nutre di tutto un patrimonio visivo riconducibile ai fasti delle antiche cerimonie di epoca romana. Chastel ha dedicato uno studio approfondito agli ingressi trionfali di Carlo V in Italia, ravvisando come la messa in scena di apparati costituiti da dipinti in chiaroscuro e da tutto un repertorio formale e visivo riconducibile al patrimonio figurativo romano fosse funzionale alla 'romanizzazione' dell'Imperatore, sviluppando il principio del ritratto allegorico attraverso cui la storia moderna poteva dunque rapportarsi al modello classico⁴⁰², e di riflesso acquisirne la legittimità, la sacralità. Pertanto l'impiego di pittura in chiaroscuro equivale a un rifiuto consapevole finalizzato a una strategia comunicativa, in questo caso celebrare l'estinto attraverso l'esaltazione della dimensione storica da lui occupata in vita, degna di esser tramandata a futura memoria perché fonte di insegnamenti. In altre parole, a nostro avviso, le azioni, le gesta di Enrico IV raffigurate in chiaroscuro non sono da ricondurre a una dimensione che le identifica come soggetti di quadri *di storia*, le azioni del Re dipinte in bianco e nero diventano paradigmatiche, diventano esse stesse *la Storia*, quella ufficiale, istituzionale. La medesima osservazione vale per i dipinti in chiaroscuro realizzati per le

⁴⁰² Chastel 1960.

esequie di Michelangelo: il fine è quello di riconoscere e sancire pubblicamente, istituzionalmente, attraverso una forma simbolica, il suo ingresso nella *Storia delle Arti*, mediante l'allegoria congiunta all'uso di pittura in chiaroscuro. In entrambe le circostanze, risulta inoltre evidente come emerga, allo stesso tempo, una dimensione che si spinge oltre la storia, per trasformarsi ormai in mito (Michelangelo accerchiato dalle Muse e incoronato da Apollo).

Un'ultima nota rispetto all'esistenza di dipinti in chiaroscuro realizzati per apparati effimeri. Oltre agli episodi appena descritti, certamente emblematici, vogliamo ricordare la pratica molto diffusa in età moderna, soprattutto nel corso del Cinquecento, di allestire carri allegorici in occasione di varie feste o Trionfi, legati alla celebrazione di pontefici o di potenti, ancora manifestazioni dunque legate alla 'romanizzazione-sacralizzazione' dei soggetti. Si tratta dunque di dinamiche simili a quelle analizzate, pertanto ne menzioniamo almeno una, poiché essa offre la possibilità di aggiungere un altro aspetto al variegato campo di impiego di pittura dalla cromia ridotta, nonché di testimoniare quanto fosse ormai presente e diffusa a quel tempo.

Le fonti ricordano gli apparati realizzati in occasione del Carnevale del 1513, anno dell'ascesa al soglio pontificio di Giovanni de' Medici, che assunse il nome di Leone X. Vasari tramanda che, essendo tutta la città in allegrezza per l'evento, "furono ordinate molte feste, e fra l'altre due bellissime e di grandissima spesa da due Compagnie di signori e gentiluomini della città"⁴⁰³, e cioè la *Compagnia del Diamante* (dall'impresa di Lorenzo il Magnifico, padre del novello papa e di Giuliano, capo della medesima compagnia), e quella *del Broncone* (dall'impresa di Piero de' Medici, con a capo Lorenzo, suo figlio).

La *Compagnia del Diamante* incaricò il letterato Messer Andrea Dazzi di pensare all'ideazione di un trionfo; egli ne "ordinò uno simile a quelli che facevano i Romani trionfando, di tre carri bellissimi e lavorati di legname dipinti con bello e ricco artificio", dedicati rispettivamente alla *Puerizia*,

⁴⁰³ Vasari 1568, Vita di Iacopo da Puntormo, pp. 1007-26, le successive citazioni e le informazioni sono tratte dalla medesima fonte.

Virilità e Senettù, (infanzia, età adulta, senilità) le tre età dell'uomo, dunque. Tra gli architetti responsabili dell'opera fu presente Andrea del Sarto (1486-1530), che realizzò anche la facciata lignea dipinta in chiaroscuro per Santa Maria del Fiore nel 1515, per la visita di Leone X; mentre secondo quanto riferisce Vasari a Iacopo Pontormo (1494-1557) "solo toccò a dipingere tutti e tre i carri, nei quali fece in diverse storie di chiaro scuro molte trasformazioni degli dèi in varie forme". Avendo Lorenzo, capo della Compagnia del Broncone visto tali trionfi, ne ordinò altri sei, tutti dipinti da Pontormo, eccetto due, di cui Vasari non menziona l'autore. A uno di questi sono stati riferiti tre tele in chiaroscuro conservate agli Uffizi, attribuiti dalla critica ad Andrea del Sarto, mentre altre proposte attributive indicano le tre opere legate agli apparati per la venuta di Leone X a Firenze (1515), oppure ai carri allegorici commissionati dalla Mercatanzia (1514), alla cui decorazione partecipò l'artista.⁴⁰⁴ L'attribuzione si fonda su ragioni stilistiche, infatti in tutte e tre le scene emerge una particolare attenzione dell'artista ai modelli antichi: la rivisitazione del passato appare condotta di prima mano, senza intermediari, pertanto la critica vede qui un'ulteriore conferma del viaggio romano che Andrea avrebbe fatto nel 1511 con Rosso e Pontormo. In definitiva, tali celebrazioni, ricalcate su manifestazioni di romana memoria miravano a stabilire un collegamento ideologico con un passato ritenuto esemplare, di cui si riteneva di possedere qualità e virtù, nonché di poterne continuare i gloriosi fasti; un'operazione tutta tesa a legittimare l'appartenenza a quella medesima storia.

⁴⁰⁴ Natali 1989, n. 19, p. 54.

5. Senso e interpretazioni, il dibattito critico.

Non importa la quantità dei colori visti ma la sintassi.
(L. Wittgenstein, 1929)

Attraverso le ricerche condotte, emerge dal dibattito critico un crescente impiego del termine *grisaille*, il quale sembra aver assunto, soprattutto negli ultimi decenni, la dignità di termine tecnico per antonomasia in materia di riduzione cromatica.⁴⁰⁵

Documentato a partire dal secondo quarto del Seicento, secondo quanto abbiamo avuto modo di constatare, esso ha dato origine a diverse interpretazioni. La ricerca specialistica ha infatti impiegato il termine in contesti eterogenei, adattandolo a specifiche esigenze. Dal momento che non esistono trattazioni specifiche⁴⁰⁶, occorre desumere dalla critica novecentesca le varie declinazioni assunte nel contesto di ogni particolare ricerca. Si tratta pertanto, di reperire delle categorie create strumentalmente dagli studiosi per pervenire all'interpretazione dei manufatti oggetto della loro indagine. Non siamo in presenza di ampie trattazioni, ma di riflessioni molto circoscritte. Tuttavia riteniamo sia utile ripercorre le varie e non numerose posizioni critiche, al fine di rintracciare punti di tangenza o eventuali differenze.

Secondo un criterio unicamente cronologico, rintracciamo le seguenti posizioni. Kraft ha impiegato il termine *grisaille* per tutte le forme di colore presenti negli affreschi a chiaroscuro monocromo realizzati in Italia.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ In particolare ricordiamo le mostre *Grey is the color, an Exhibition of Grisaille Painting, XIIIth – XXth Centuries* (1973, Rice Museum, Houston, 19.10.1973-19.1.1974) e *La Grisaille* (Palais de Tokio, Paris, 1980), dopo queste date lo si ritrova impiegato con maggiore frequenza negli scritti d'arte; tale tendenza risulta ancora più marcata nel catalogo della mostra londinese *Monochrome, Painting in Black and White* (2018); vengono definiti *Independent paintings in grisaille* (pp. 79-106) tutta una serie di opere quali: studi preparatori per affreschi, bozzetti per dipinti, disegni, per ciò che concerne l'epoca moderna; mentre per l'età contemporanea vengono così definite repliche di quadri policromi, dipinti realizzati mediante tavolozza ridotta come quelli di Alberto Giacometti, o *Las Meninas* (1957) di Picasso.

⁴⁰⁶ I cataloghi delle mostre menzionate non affrontano la problematica, e curiosamente la più recente mostra londinese non serba memoria, nemmeno in bibliografia, di quelle precedenti.

⁴⁰⁷ Cfr. Kraft 1956.

Secondo Smith, quel tipo particolare di forma pittorica, caratterizzato da una privazione di colore, trova la sua ragion d'essere in un determinato periodo dell'anno liturgico, pertanto la *grisaille* costituisce il mezzo d'espressione specifico in uso durante la Quaresima, nei paesi dell'Europa del Nord⁴⁰⁸, posizione da noi profondamente condivisa. Una concisa riflessione la rintracciamo in Sulzberger, secondo cui, durante il XV secolo i pittori e i miniatori fiamminghi adottarono la tecnica della *grisaille* attraverso due metodi principali.⁴⁰⁹

Nel caso specifico della miniatura, Krieger ha rilevato come la *grisaille* sia impiegata nei codici gotici per indicare una metafora della *distanza*.⁴¹⁰

Secondo Schäffner, generalmente, la *grisaille* indica sia un'opera realizzata da pittura *monocroma* grigia, sia forme di pittura realizzate mediante una gamma cromatica ridotta della tavolozza, principalmente toni di grigio, sebbene essa possa essere combinata anche con altre forme di colori. Nelle osservazioni della studiosa, la *grisaille* diventa *anche* qualcosa che non ha a che fare esclusivamente con la resa mimetica: se da una parte essa può rendere un'illusione di rilievo, dall'altra può stimolare un senso di estraneazione, provocato dalla riduzione di colore. In definitiva la *grisaille* può implicare un effetto d'imitazione della pietra ma, allo stesso tempo, può produrre un senso di dematerializzazione in chi guarda, a seconda del contesto della pittura.⁴¹¹

Un'ulteriore specificazione viene aggiunta da Krieger: il termine *grisaille* può essere applicato solo nel caso in cui grandi porzioni di un'immagine risultino dipinte di grigio, quando cioè il grigio venga utilizzato come mezzo di astrazione dalla realtà policroma. La studiosa propone dunque una differenziazione: da un lato si avrebbero le immagini pittoriche che imitano

⁴⁰⁸ Cfr. Smith 1959.

⁴⁰⁹ Cfr. Sulzberger 1962; in particolare, il primo metodo sarebbe rappresentato dalla produzione delle ante dei polittici (sportelli esterni) che presentano figure dalla tavolozza ridotta; il secondo, sarebbe costituito invece da miniature raffiguranti scene interamente sottoposte a riduzione cromatica, sviluppatosi negli *ateliers* di Bruges e Gand dal 1450 al 1480. Secondo la studiosa, inoltre, Jérôme Bosch fu il primo ad adattare questa raffinata tecnica miniatorica ai dipinti su tavola.

⁴¹⁰ Cfr. Krieger 1995.

⁴¹¹ Cfr. Schäffner 2009, pp. 26-27.

la scultura (*Steinbildmalerei*) come la pittura murale italiana; dall'altra la pittura in *grisaille* o a *camaïeu* caratterizzata da un'astrazione del colore, con effetto aptico (*Camaïeumalerei*).⁴¹² La *grisaille*, dunque, per Krieger può non indicare l'uso di un colore, ma un mezzo di astrazione dalla realtà terrena policroma. Schäffner accoglie tale interpretazione affermando che essa è appropriata per tutte le varianti di colore presenti nella pittura murale *monocroma*.

Dal nostro punto di vista, le riflessioni elaborate da Krieger e Schäffner presentano spunti rilevanti ai fini della nostra ricerca. Esse prospettano la possibilità di intendere una forma pittorica, generalmente relegata alla funzione di mera imitazione della materia scultorea, come pitture che, esibendo della materialità, o forse un eccesso di materialità, finiscono per allontanare l'osservatore dal dato reale. Tale approccio implica notevoli ricadute sul senso da attribuire a queste forme espressive. Uno degli aspetti più interessanti, a nostro avviso, risiede nell'aver rintracciato *un certo senso di distanza* che sprigionano le immagini realizzate mediante riduzione cromatica. Per certi aspetti, tale approccio manifesta punti di tangenza con il pensiero dello studioso tedesco Aby Warburg.

5.1 Aby Warburg e la problematica della *grisaille*.

Aby Warburg (Amburgo 1866-Amburgo 1929), com'è noto, non elaborò una trattazione sistematica in merito al fenomeno delle *grisailles*, eppure vi dedicò un'attenzione particolare, uno sguardo meticoloso e ravvicinato. La sua riflessione, in merito alla comparsa di questo particolare tipo di espressione pittorica nell'arte rinascimentale, la deduciamo da un noto passo, presente nel suo famoso studio *Le ultime volontà di Francesco Sassetti* del 1907.⁴¹³ Charlotte Schoell-Glass ha offerto un contributo rilevante sul tema

⁴¹² Krieger 1995, pp. 3-5.

⁴¹³ Per un'introduzione alla personalità di Aby Warburg e nota bibliografica cfr. Cieri Via 2011; per lo studio di Warburg cfr. Warburg 1966, pp. 211-246

della *grisaille* in rapporto alle elaborazioni di Warburg, siano esse contenute nel testo menzionato, oppure presenti nelle tavole 44 e 45 del *Bilderatlas* e altri materiali rintracciati⁴¹⁴. Il discorso sviluppato dalla studiosa si articola a partire da una citazione scritta a penna da Warburg, ritrovato nel suo schedario⁴¹⁵. L'interrogativo sollevato dalla ricercatrice riguarda le ragioni, i motivi che hanno contribuito alla proliferazione di manoscritti realizzati per la corte di Francia intorno al 1400 e per la corte di Borgogna, in particolare Filippo il Buono e la sua cerchia, alla metà del XV secolo. Un quesito lasciato aperto.

A partire dalla logica sottesa al montaggio di alcune immagini impiegate da Warburg in alcune tavole, Schoell-Glass rintraccia una rete di collegamenti e corrispondenze che la portano ad alcune conclusioni. Se da una parte il concorso tra i generi, il cosiddetto *Paragone* tra le arti deve avere avuto un ruolo, dall'altra questa forma pittorica esplora inequivocabilmente i vari, concepibili e rappresentabili livelli della realtà fisica, indagando allo stesso modo le possibilità stesse della pittura, i suoi mezzi espressivi. Quest'ultimo aspetto, le possibilità intrinseche del *medium* pittura, la capacità di articolare un discorso metapittorico mediante l'impiego di un solo colore, o di una gamma limitata della tavolozza, le consente di tracciare una breve ricognizione dal carattere storico (dai manoscritti cistercensi fino alle più recenti sperimentazioni pittoriche di Andy Warhol) in cui significative testimonianze pittoriche emergono per la loro evidente dimensione concettuale. La riflessione della studiosa non intende porre sullo stesso piano manufatti pittorici eterogenei al fine di omologarne il senso, essa cerca piuttosto di sollevare delle domande per suscitare un dibattito – ricordiamo che il saggio apparve nel 1991 – su un aspetto fondamentale della riflessione di Warburg che non era ancora stato approfondito e che, a suo avviso, poteva

⁴¹⁴ Per un'approfondita analisi delle tavole 37, 44, 45, 49 in merito alla problematica della *grisaille* cfr. Pedersoli 2012.

⁴¹⁵ Cfr. Schoell-Glass 1991; l'appunto sul pezzo di carta recitava: "Bilderatlas. Grisaille arkadischer Seelenraumbekenner. Primitiv einfältiges, primitiv tatkräftiges Menschentum im Wunschraum".

essere compreso attraverso una metodologia comparativa, una modalità operativa di ricerca che sappiamo essere tipicamente warburghiana. Richiamare l'attenzione sul dato inconfutabile della presenza, nel solco della tradizione pittorica occidentale, di diverse forme pittoriche non policrome caratterizzate da una marcata vocazione concettuale era un modo per valorizzare le peculiarità di queste stesse forme espressive.

Nel rintracciare le motivazioni che hanno spinto Warburg a interessarsi alla pittura in *grisaille*, individua in una citazione tratta dal testo del 1907 un'esplicitazione del pensiero dello studioso. Secondo la ricercatrice la riflessione di Warburg sulla pittura in *grisaille* è chiara e evidente: egli indaga la funzione simbolica della tecnica, la sua iconologia, e cioè, il suo significato e la sua funzione all'interno della visione/concezione del mondo espressa nella cappella del Sassetti, così come nel suo testamento. L'esilio delle antiche forme e dei soggetti profani nello *Schattenreich* (regno delle ombre) della *grisaille* indica una sorta di resistenza della vecchia cultura (medioevale) nei confronti della nuova mentalità (rinascimentale), e riesce allo stesso tempo a far da ponte tra queste due realtà.

Dal nostro punto di vista le parole di Warburg sono decisamente eloquenti e condividiamo la lettura offerta dalla studiosa. Vorremmo aggiungere una precisazione: nel caso specifico della cappella Sassetti, l'impiego della *grisaille* vira verso una resistenza, ma se le *grisailles* compaiono, vuol dire che un limite è stato infranto, quelle antiche forme sono ormai riuscite a penetrare e lo fanno inizialmente discretamente, bloccate nella materia, sotto forma di ombre, da qui lo *Schattenreich*, dimensione liminale attraverso cui riescono a riemergere. In altri casi, documentati da Warburg in alcune tavole del *Bildertlas*, la loro presenza è ambivalente, o al contrario dichiara ormai un'acquisita consapevolezza della riemersione delle forme antiche.⁴¹⁶ Si tratta in altri termini di una tecnica dalla marcata vocazione concettuale, che per tale caratteristica non sfuggì affatto a Warburg, una tecnica congeniale al suo modo di pensare, perché si tratta di una modalità pittorica che potremmo

⁴¹⁶ A tal proposito cfr. Pedersoli 2012.

definire per la sua essenza e natura *enagrammatica*: un'espedito che lascia subito il segno perché essendo minori le informazioni da registrare (rispetto a un'immagine policroma) da parte nostra, maggiore risulta lo stimolo che arriva alla nostra memoria. In altri termini, si può parlare della *grisaille* come tecnica di sollecitazione della memoria per eccellenza. Tale forma pittorica ha valore di forma simbolica e si esprime in differenti declinazioni. Il senso di queste immagini, in definitiva, può essere rintracciato solo nelle relazioni che ciascuna particolare *grisaille* istituisce con gli altri elementi del dipinto. Solo all'interno di una dimensione che concepisca un dipinto come una struttura autonoma e di conseguenza la sua tavolozza come sistema, la sintassi cromatica può essere analizzata.

Dopo l'idea formulata nel 1907, in connessione con il saggio sul testamento Sassetti, occorre andare avanti negli anni fino al 1929 per ritrovare altre voci relative alla *grisaille* tra gli appunti di Warburg. In quello stesso anno, lo studioso si era recato nuovamente in Italia. La famosa conferenza del 1929, tenuta alla Biblioteca Hertziana era intitolata *L'antico romano nella bottega del Ghirlandaio*⁴¹⁷. Si suppone infatti che gli appunti sulle *grisailles*, presenti in un taccuino datato 1929, siano correlati alle lezioni.

La pittura *in grisaille* emerge dalle note di Warburg sempre di più come un mezzo per esprimere un concetto di distanza, attraverso l'elaborazione delle antiche *Pathosformeln*. L'aspetto più rilevante risiede nella prospettiva di ricerca intuita e rintracciata dallo studioso. Warburg arriva infatti a invertire la spiegazione usuale sostenuta per spiegare la pittura in chiaroscuro di Mantegna: secondo lo studioso, non è la conoscenza o l'imitazione degli antichi rilievi a motivare la ragione per cui il pittore sceglie questa particolare tecnica, quanto piuttosto l'esigenza di mantenere "*sub adumbratione*" l'antichità a una *distanza tipologica*, come se si trattasse di una misura cautelare, precauzionale e non di una fedele riproduzione di un esemplare antico.⁴¹⁸ Questo aspetto del *Distanziamento* (*Distanzierung*) è da intendersi

⁴¹⁷ Pubblicata in Ghelardi 2008, pp. 829 e sgg, corredata dalla riproduzione delle tavole allestite per la lezione.

⁴¹⁸ Cfr. Schoell-Glass 1991.

in termini di distanza psicologica – e non solo temporale, secondo la lettura avanzata dagli studiosi imbattutisi nella problematica – dall’evento, dalla rappresentazione appassionata di un *Affekte* (affettività) propria dell’antichità pre-cristiana.

Uno degli elementi presenti nell’appunto di Warburg sulla *grisaille*, ritrovato dalla studiosa, che ha maggiormente colpito la nostra attenzione, è il riferimento da una parte al *Wunschraum* (spazio del desiderio) e dall’altra al *Seelenraumbekenner* (luogo dell’anima). Ripensando a quanto peso abbiano avuto le istanze dei committenti nei dipinti in *grisailles*, sembra che le due dimensioni menzionate, lo spazio del desiderio e il luogo dell’anima traducano efficacemente quello spazio in cui le proiezioni dei committenti possono prendere forma, o meglio cominciare a prendere forma come *grisailles* o *Revenants*, nonostante la resistenza razionale, esemplificata nel caso del Sassetti. Nella decorazione della cappella in Santa Trinita, i modelli classici vengono riattivati al fine di manifestare “con molto controllo e una laicità religiosa non pagana”, la morte del committente che in quello spazio costruito *ad hoc* sarebbe stato sepolto e celebrato mediante i temi di lamentazione all’antica sulla morte da una parte, e dai motivi trionfalistici espressi nelle pitture a *grisaille*.⁴¹⁹ Quelle rappresentazioni dunque non sono da intendersi quali citazioni di un repertorio classico: “la creazione di uomini-*grisaille* aveva infatti la funzione di un atto di autocontrollo artistico”.⁴²⁰ La componente psicologica, in una simile costruzione non può che assumere un ruolo determinante. Di questa dimensione della *grisaille* è ancora una volta Warburg ad informarcene, a corredo della tavola 44, dove si legge nelle relative note: “*Pathos* del vincitore in Ghirlandaio. *Grisaille* come primo passo dell’accettazione dell’antico”.⁴²¹

⁴¹⁹ Cfr. Cieri Via 2011, p. 57.

⁴²⁰ Cit. in Cieri Via 2011, p. 57.

⁴²¹ Cfr. Engramma, *Mnemosyne*, tav. 44; a tal proposito specifica Pinotti 2004, p.110: «Warburg considerava le formule della scultura antica come una cristallizzazione di quelle energie psichiche che un tempo avevano agitato le comunità tribali greche. Sia per eredità o per diretto contatto l’artista, che entra in relazione con questi simboli, sperimenta una *energia mnemonica* della quale essi sono carichi. Tuttavia soltanto quando l’artista tiene questa *memoria* a distanza di sicurezza, potrà non soccombere all’intensità vitale che ne irradia. Uno

Più recentemente, Georges Didi-Huberman è intervenuto sul tema attraverso un breve ma denso articolo in cui ha condensato tutta una serie di tipologie di *grisaille*, che vanno dalla letteratura alla pittura (quest'ultima dal XII al XX secolo) secondo una prospettiva tesa a valorizzarne la dimensione psichica. Secondo lo storico dell'arte e filosofo la *grisaille* non può definirsi propriamente un colore, si tratterebbe piuttosto di colorito, o meglio, del colorito della decolorazione che gli oggetti sensibili subiscono a causa dell'ineluttabile scorrere del tempo. La *grisaille* è dunque il colorito delle cose e degli esseri, che con il passare del tempo perdono colore, un colore in latenza. La sua riflessione lo porta inevitabilmente a confrontarsi con il pensiero di Warburg e a individuarne l'originale concezione. Lo studioso tedesco descrive la *grisaille* come *une mise en œuvre chromatique de la distance*, e in aggiunta Didi-Huberman sostiene che una tale *œuvre chromatique de la mise à distance* si situa all'interno della più intima e carnale pratica del colorito. Pertanto la *grisaille* non possiede alcunché di neutrale e Warburg, ponendosi il problema dell'impiego della *grisaille* nel Rinascimento, ha in realtà fornito una matrice di intelligibilità che consente dunque di approcciare i più diversi valori d'impiego della *grisaille* quali si sono manifestati in tutta la "lunga durata della storia dell'arte".⁴²²

di questi modi era la tecnica della *grisaille*, nella quale si realizzava un deliberato distacco dalla citazione classica, nell'uso della *grisaille* si esprime la capacità dell'artista di tenere a distanza queste forze senza lasciarne cadere la forza vitalizzante, in questo modo l'artista si tiene a una distanza di sicurezza e non permette a tali figure di prendere completamente vita».

⁴²² Didi-Huberman 2002; curiosamente il testo apparve all'interno di una rivista di critica cinematografica e non di storia dell'arte.

Epilogo

Nell'ambito delle ricerche dedicate all'osservazione del fenomeno di riduzione cromatica in campo pittorico sono emerse alcune peculiarità, le quali, assunte come linee guida, ne consentono una maggiore comprensione. Il primo aspetto concerne la questione terminologica, la cui analisi ha chiarito come fin dal I sec. d.C. sia possibile rintracciare testimonianze circa pratiche pittoriche riconducibili all'oggetto del nostro interesse: Plinio testimonia l'esistenza di un antico genere pittorico praticato ancora ai suoi tempi, definito *monochromata*, che prevedeva l'impiego di un solo colore, contraddistinto da dipinti dalle caratteristiche essenzialmente grafiche; Quintiliano ricorda una tecnica a chiaroscuro monocromo, di un solo colore variato nei toni, il cui impiego restituiva dipinti dall'aspetto impressionistico.

In assenza di chiare evidenze archeologiche, basandosi sulle descrizioni menzionate, gli artisti e i trattatisti di epoca moderna assimilarono i coevi chiaroscuri, opere realizzate attraverso tecniche diverse, ma accumulate dalla riduzione cromatica e da una forte componente grafica, agli antichi *monochromata*, in virtù dell'assenza di variazione di colore (non di tono), di policromia. La parola chiaroscuro fu introdotta da Leonardo, sebbene già Cennini possedesse il concetto di disegno come modellato chiaroscurale. Il termine *grisaille* apparve solo nel Seicento, al di fuori della trattatistica specializzata, per essere successivamente (nel '700) assunto come termine francese per indicare dipinti che imitano la materia scultorea; anche la parola *camaïeu* rappresentava l'equivalente di chiaroscuro in lingua italiana, ma si rintraccia prevalentemente per opere di oreficeria. Esistevano dunque delle differenziazioni, eppure i due termini francesi, a partire dal Novecento, sono stati retroattivamente attribuiti a qualunque sorta di manufatto pittorico (vetrate, miniature, tavole, tele) caratterizzato dall'assenza di policromia, secondo un'operazione filologica talvolta arbitraria. Il termine *monochrome*, a partire dalla fine dell'Ottocento, è documentato in contesti che tendevano a qualificare negativamente l'attività pittorica di un artista. La sua comparsa coincise con il diffondersi delle sperimentazioni di un impiego del colore

sempre più svincolato da preoccupazioni mimetiche, in favore di un uso emotivo, affettivo dello stesso. Solo dopo le ricerche di Yves Klein il termine riuscì a liberarsi dalle valenze negative e cominciò a imporsi come nozione indicante una nuova modalità pittorica, trovando riconoscimento ufficiale e istituzionale nella mostra del 1960 *Monochrome Malerei*. A partire da allora il termine *monochrome* è stato retroattivamente attribuito a manufatti realizzati con tecniche diverse, di ogni epoca, caratterizzati da assenza di policromia. Da qui l'esigenza di introdurre una distinzione terminologica tra monocromi "tradizionali", di matrice figurativa e "radicali", di ambito astrattista, costituiti da un solo colore, senza variazioni tonali. Analizzata la terminologia, si è proceduto all'individuazione di opere che presentassero le caratteristiche descritte dalle fonti. È stato così possibile rintracciare alcuni esempi di pitture realizzate attraverso le tecniche menzionate.

Per ciò che concerne l'età antica, aderisce alla prima categoria, quella in cui prevale la componente grafica, la pittura su marmo Le giocatrici di astragali, da Ercolano, rifacimento del I sec. a.C. di un originale del V. Non si tratta di un esemplare di *monochromata ex albo* indicato da Plinio, ma di un'opera tarda, risultato di un gusto neoattico diffusosi in età augustea che esibiva copie su marmo di dipinti di età classica, secondo quanto testimoniato anche da affreschi coevi (Casa della Farnesina, parete del cubicolo B); tali dipinti su marmo venivano incastonati nelle pareti all'interno di una decorazione policroma. La seconda categoria, quella a prevalente componente pittorica, è stata rintracciata in diversi esemplari, tra i quali assume particolare rilevanza il paesaggio a chiaroscuro monocromo giallo degli affreschi del cubicolo M della Villa di Fannio Sinistore, da Boscoreale, conservati al Metropolitan Museum. La ricerca specialistica, pur avendo individuato differenziazioni, non fornisce esempi relativi all'età antica e concorda nel ritenere il ciclo di Giotto a Padova come primo esempio figurativo di pittura dalla tavolozza ridotta.

Le differenziazioni estetiche della pittura monocroma presenti già in età antica furono recuperate durante l'epoca medioevale. Un impiego maturo, frutto di sviluppi, è stato rintracciato ad Assisi, ove l'imitazione della materia

scultorea raggiunge livelli di illusionismo mai sperimentati fino a quel momento. Riteniamo di poter individuare un esempio figurativo di pittura realizzata attraverso riduzione cromatica in un dettaglio della *Creazione del Mondo* (San Francesco, Basilica Superiore), affresco attribuito alla scuola di Iacopo Torriti, ante 1295. Il ciclo delle Virtù e dei Vizi di Giotto a Padova, nella cappella degli Scrovegni, rappresenta per la ricerca di settore il momento di passaggio da una pittura *monocroma* ornamentale e architettonica a quella figurativa. Le personofocazioni fingono statue in marmo, pur manifestando espressioni e azioni da esseri viventi, e occupano uno spazio notevole, all'altezza dell'osservatore, intervallate da pannelli dipinti in finto marmo. Tale disposizione ricorda certe soluzioni riconducibili all'imitazione di ortostati in cui comparivano i *paesaggi monocromi* nelle pareti di II stile, mentre più in generale non escludiamo un recupero da parte dell'artista di quella tradizione di impaginazione architettonica della parete, che ospitava nella parte inferiore una pittura imitante la materia, sebbene sia da Giotto rielaborata e risulti pertanto differente negli intenti e nella presentazione finale. Una complessa strategia comunicativa e una forte componente pedagogica risultano dunque fuse in una polisemia che si nutre di un'originale ed elaborata iconografia, finalizzata a cogliere l'attenzione dell'osservatore e a stimolare la memoria della lezione impartita. Questo complicato aspetto dell'operazione di indottrinamento si avvale della forte vocazione concettuale e del sollecitamento percettivo del *medium* impiegato.

L'età medioevale registra un'altra *facies*, quella profana relativa all'esibizione di contenuti ideologici finalizzata al collegamento diretto con un passato ritenuto fondante per l'identità di un'istituzione. Il Palazzo Pubblico di Siena rappresenta un osservatorio privilegiato: le otto storie romane in terra verde realizzati da Ambrogio Lorenzetti su una parete esterna (non pervenuteci); le formelle in chiaroscuro con le allegorie delle sette *Arti liberali*, in corrispondenza degli *Effetti del Buon Governo*, e quelle con i tiranni in corrispondenza degli *Effetti del Cattivo Governo*; l'affresco raffigurante la *Battaglia di Val di Chiana* di Lippo Vanni, realizzato in terra di Siena, costituiscono i primi esempi di pittura dalla tavolozza ridotta a

carattere profano di committenza pubblica. Carichi di messaggi didascalici, avevano il compito di ricordare ai senesi i momenti costitutivi della loro identità storica, veicolando messaggi etici e morali che avrebbero ispirato la formazione del buon cittadino. La scelta di prediligere una forma di pittura dalla tavolozza ridotta si registra anche in ambito privato: è così che il mercante Datini (1390) di Prato decide di avvalersi dello stesso *medium*, nel suo caso la terra verde, per decorare la loggia del suo palazzo esibendo pubblicamente la posizione sociale raggiunta. Tale impiego continuò a essere praticato in epoca moderna, con le specifiche implicazioni del caso, secondo quanto rintracciato negli episodi analizzati: gli affreschi di Hans Clemer raffiguranti le *fatiche di Ercole* rappresentavano un modo per esibire l'ascesa sociale del nobile Cavassa e il suo ruolo attivo nell'ambito del marchesato di Saluzzo; le facciate dipinte da Polidoro da Caravaggio a Roma dialogavano con l'antico e consentivano ai committenti di ostentare presunte discendenze da antiche famiglie patrizie. Lungo questa tendenza possono collocarsi anche i dipinti commissionati in occasioni socialmente rilevanti, quelle *forme intermedie* capaci di fare da collegamento fra arte e vita, caratterizzate dall'impiego di apparati effimeri. Un uso concettuale del chiaroscuro dunque che traduceva i momenti fondamentali della vita dell'estinto, nel caso delle esequie di Michelangelo o di Enrico IV re di Francia, proiettandolo in una dimensione storica, ma anche mitologica, ufficialmente riconosciuta, da tramandare a futura memoria. Tale pratica può inoltre verificarsi in circostanze legate, in ambito di committenza privata, alla possibilità di manifestare da parte del committente un collegamento ideologico con un campo del sapere, una disciplina, un gusto, ritenuti elementi peculiari della propria cultura, formazione e personalità. È il caso dei chiaroscuri di Mantegna, realizzati per una committenza colta, sensibile al gusto per l'archeologia che implicava come conseguenza una domanda di stanze decorate con bassorilievi antichi o all'antica, i cui soggetti tratti dalla mitologia offrivano l'occasione per esibire virtù e ambizioni personali.

La componente legata alla traduzione di un senso di *distanza*, può configurarsi anche come differente livello di realtà temporale, secondo una

codificazione rintracciata nella decorazione della Sala Capitolare (1310 ca.) dell'Abbazia di Pomposa. Al medesimo tipo di lettura e interpretazione può prestarsi un dettaglio dell'*Entrata di Gesù in Gerusalemme* (affresco, 1320, San Francesco, Basilica Inferiore, transetto sud) di Pietro Lorenzetti.

La soluzione pittorica documentata dagli esempi menzionati, risulta ampiamente diffusa rinvigorita in opere italiane della prima metà del Quattrocento, evidenti riflessi di una dialettica instauratasi con soluzioni sperimentate e sviluppate nelle Fiandre, in ambito cortese, in particolare alla corte borgognona del duca Filippo il Buono. Le opere di Jan van Eyck analizzate possiedono la caratteristica di presentare, negli anni '30 del Quattrocento, una gamma diversificata di elaborazioni della soluzione pittorica in esame: dalle pale esterne e le due lunette interne del Polittico dell'Agnello mistico, fino a raggiungere il concepimento di quella che può essere definita la prima opera pittorica monocroma autonoma, l'Annunciazione (1435 ca.) di Madrid, testimonianza dello straordinario virtuosismo tecnico raggiunto in campo di riduzione cromatica. L'usanza di coprire, durante il periodo della Quaresima, i dipinti con tessuti è all'origine delle tavole in chiaroscuro come sportelli esterni nei polittici, manufatti realizzati attraverso pittura e scultura. La polisemia rintracciata in ambito italiano risulta confermata in ambito fiammingo, dove si assiste a ulteriori e sofisticate elaborazioni legate al differente livello di realtà (passato, futuro, presente). Testimonianze di tale impiego sono state rintracciate nelle opere di Rogier van der Wyden, di cui la *Pala Miraflores* (1435 ca.) di Berlino rappresenta il massimo esempio di sofisticatezza, a conferma del dato che la pittura fiamminga avesse familiarità con tali soluzioni, in quanto esse costituivano un patrimonio figurativo codificato comune e diffuso in ambiente di committenza cortese e borghese. Un momento decisivo nel passaggio dalla raffigurazione di figure singole entro nicchie alla rappresentazione di figure entro paesaggio viene segnato dal *Trittico Sforza* (post 1444), testimonianza di una tappa fondamentale verso una maggiore complessità compositiva. Questo anello di congiunzione, costituito dalle sperimentazioni fiamminghe di primo Quattrocento, ha consentito di

osservare le fasi di uno sviluppo, come sia stato possibile cioè passare dalle tavole con figure singole entro nicchie alle composizioni più articolate e autonome dei chiaroscuri di Mantegna. Le soluzioni analizzate conobbero ampio seguito in ambito italiano e non furono praticate nel solo Quattrocento.

Per ciò che concerne la miniatura, le sperimentazioni di soluzioni relative a riduzione cromatica derivano da due contesti differenti. Il più antico (XII sec.) risulta quello cistercense, in cui l'adozione della riduzione cromatica fu intesa come ascetismo aniconico, un invito all'astrazione, una rinuncia al superfluo del reale che è policromo e differenziato, per raggiungere Dio. In ambito laico invece, le sperimentazioni conobbero un significativo sviluppo in ambiente cortese franco-borgognone (documentabile a partire dal terzo decennio del XIV sec.), caratterizzandosi come espressione di un gusto artistico raffinato, medium esclusivo di una società elitaria, esemplificata nell'opera dei miniatori di corte Jean Pucelle, aggiornato sulle soluzioni pittoriche italiane e Jan le Tavernier.

Abbiamo inoltre osservato, a complemento delle nostre ricerche, come le nuove teorie sui colori, insieme al fondamentale momento di superamento della tradizione rappresentato dalla scomparsa della linea dell'orizzonte, dall'occupazione totale del campo visivo, dalla rarefazione della materia del colore nelle *Ninfee* di Monet, aprano la strada a ricerche mai tentate. Kazimir Malevič sancì la frattura con il passato (oggettività) attraverso l'impiego programmatico della riduzione cromatica al fine di svelare la forma e condurre la pittura verso la sua essenza, concependo così un'astrazione inevitabilmente tesa verso il monocromo. Il *Quadrato nero* o il *Quadrato bianco*, dipinti potenti e rivoluzionari, rimangono tuttavia ancorati alla tradizione attraverso un ultimo sottile filo, costituito dal rapporto forma/fondo, ancora perfettamente distinguibile: il visibile è scomparso e ha lasciato un fondo vuoto, che indica il cammino verso l'infinito. A Yves Klein spettò il passo successivo, la rappresentazione di un'idea astratta attraverso una forma astratta, nella quale la riduzione cromatica giunse alle sue estreme conseguenze: nessun rapporto forma/fondo, né forma più distinguibile, ma solo colore puro, uno squarcio da cui filtra l'infinito perché il colore, secondo

Klein, risiede nell'infinito. In entrambi i casi il rifiuto della policromia per l'adozione di una riduzione cromatica equivale alla scelta di una forma simbolica per accedere a una dimensione percettiva, affettiva e cognitiva altra, la "quinta dimensione" per l'artista russo, "l'Epoca blu" per quello francese.

Attraverso le analisi condotte è emerso un elemento costante, il ricorso cioè alla riduzione cromatica come frutto di una decisione consapevole, dettata da intenti precisi, una *petitio principis*. Prediligere un determinato stile da tutta una gamma di toni e di forme possibili, scriveva Gombrich, viene classificato come espressione; lo scegliere un'appropriata forma dipende appunto dalla possibilità di immaginare gli innumerevoli rapporti e associazioni ancorati nel sistema di coordinate di una data tradizione culturale: tali residui rimandano lo storico all'humus in cui è cresciuta l'opera d'arte. La scelta selettiva può essere considerata una manifestazione simbolica, intendendo la parola simbolo nella sua accezione più ampia, poiché la forma stessa può essere un simbolo. A nostro avviso, la riduzione cromatica in campo pittorico si configura come espressione di una forma simbolica, come ricorso a un *medium* programmaticamente impiegato perché in grado di operare una distinzione immediata nella percezione visiva dell'osservatore. La realtà è policroma, differenziata, dunque un pittore che rifiuta di avvalersi di una gamma cromatica differenziata, attua una scelta finalizzata a stabilire un preciso sistema di riferimenti che può variare da caso a caso (sacro, profano, etc.) ma che si avvale sempre di una costante: il rimando a un registro *altro*, non esclusivamente mimetico. Se pensiamo ad altri campi delle arti visive, ad esempio al cinema, potremmo istituire un'analogia con la scelta di un regista che decide di differenziare dalla narrazione principale (policroma) un evento passato o una visione avvalendosi del bianco e nero o di altri filtri, evidenti espressioni di riduzioni cromatiche rispetto alla policromia della narrazione principale: solo così l'osservatore avrà ben chiaro il differente livello di realtà, il diverso registro narrativo delle immagini mostrategli.

Tale ipotesi interpretativa consente una lettura sia degli episodi laici che di quelli religiosi. Questi ultimi sono stati interpretati come espressione di istanze legate a particolari dettami religiosi, una forma particolare dunque per tradurre pittoricamente stati legati alla visione (mistica o onirica), oppure a condizioni di privazione (digiuno) per raggiungere la meditazione ascetica. È difficile negare le implicazioni teologiche, la valenza di ascesi, di distanza dal mondo terreno, di penitenza e digiuno rintracciabili nei luoghi che ospitano fisicamente le opere in chiaroscuro monocromo: cripte (luoghi adibiti alla sepoltura); oratori con particolari risvolti legati all'indottrinamento; chiostri (introducono al luogo di culto, spazi dedicati alla meditazione); sale capitolari (ove si rammentavano le regole del capitolo). Inoltre, molti esempi di pitture murali di ambito sacro illustrano episodi di vita virtuosa, stati visionari o mistici dei santi, i cui contenuti, per risultare chiari all'osservatore, risultano coerentemente tradotti attraverso una forma simbolica.

La straordinaria intuizione di Warburg, l'individuazione cioè di una funzione simbolica della tecnica della *grisaille* in ambito rinascimentale, suscettibile degli approfondimenti e delle declinazioni del caso, conferma, a nostro avviso la vocazione concettuale della tecnica pittorica indagata. Un dato che emerge con chiarezza, nel confronto tra opere italiane e quelle fiamminghe risiede nell'assenza, presso queste ultime, di *Pathosformeln*. La tradizione italiana poteva contare sul suo patrimonio archeologico, quale fonte inesauribile di formule patetiche; gli artisti fiamminghi impiegano la riduzione cromatica in quanto mezzo espressivo della pittura, capace di tradurre concetti complessi, a prescindere dall'antichità.

Risulta inoltre evidente in tutti i casi analizzati come l'aspetto legato alla memoria svolga un ruolo decisivo, proprio come indicato da Quintiliano, o più tardi da Vasari nella *vita di Masaccio* fino alla concezione del quadro come lastra sensibile che registra gli eventi di Klein, a conferma della profonda vocazione concettuale della pittura dalla gamma cromatica ridotta. Per ciò che concerne la capacità di memorizzare i colori, le ricerche più recenti nel campo delle neuroscienze, ci riferiamo in particolare a quelle

condotti da Jonathan I. Flombaum (Johns Hopkins University, Baltimora)⁴²³, confermano che il ricordo che un soggetto possiede dei colori non è una categoria affidabile. Nel senso che la nostra corteccia celebrare non registra affatto i colori ma piuttosto le variazioni di tono (*hue*) e il valore di luminosità (l'antico *splendor*, il moderno *value*). Questo è il motivo per cui il ricordo del colore di un oggetto può variare sensibilmente nell'esperienza di ogni singolo individuo. Ciò conferma i dati cui siamo pervenuti nel corso della nostra ricerca, che non ambisce ad esaurire il vasto e complesso tema, ma che ne tenta semmai un approccio. Dall'antichità al Quattrocento (da Aristotele ad Alberti), come abbiamo osservato, le riflessioni in materia di colori si concentrano in prevalenza sul valore di luminosità (*value*), mentre dal Cinquecento alle Avanguardie l'accento viene posto sulla tonalità (*hue*) e sappiamo dalla storia dell'arte che questo significativo spostamento trova la sua ragion d'essere nello sviluppo della pittura tonale, verificatosi a Venezia. Per tali motivi, secondo quanto già prospettato da Gombrich, la riduzione cromatica trova la sua forza non nel colore coinvolto, ma nella sua sintassi cromatica, nella presentazione del colore impiegato. In altre parole, un dipinto in chiaroscuro monocromo, di qualunque colore esso sia, presenta minori informazioni da memorizzare perché la costruzione cromatica è fondata su categorie pertinenti in grado di essere più facilmente e rapidamente immagazinate da parte del nostro cervello.

Una sollecitazione visiva della memoria che in ambito non astrattista traduce la volontà di ravvivarla al fine di conservare, di scolpire nella mente i messaggi cui s'intende valorizzare: quando nel 1937 Picasso fu incaricato dal governo spagnolo di realizzare un dipinto per l'Esposizione Internazionale di Parigi, l'artista scelse di dipingere *Guernica*, in memoria della tragedia nazionale, avvalendosi di una gamma cromatica ridotta, conferendo in tal modo alla sua denuncia e alla sua riflessione una dimensione universale. Riteniamo sia stato l'uso della riduzione cromatica a rendere il

⁴²³ Cfr. in particolare Allred, Flombaum 2014; Flombaum et al. 2015 e bibliografia precedente.

contenuto di quell'opera indimenticabile, associato all'evento traumatico che quella stessa opera aveva originato.

ILLUSTRAZIONI



Fig. 1. Alessandro di Atene. *Le giocatrici di astragal*, I sec. a.C., pittura su muro, 42x60cm, (da Ercolano), Napoli, Museo Archeologico Nazionale



Fig. 2. Anonimo, *Parete del cubicolo B*, 20-30 a.C., affresco, (da Roma, Casa della Farnesina), Roma, Museo di Palazzo Massimo



Fig. 3, Anonimo, *Parete della Casa di Livia* (30-25 a.C.), (da Roma, Palatino), Roma, Museo di Palazzo Massimo



Fig. 3a, Dettaglio



Fig. 3b, Dettaglio



Fig. 4. Anonimo, *Parete del cubicolo M*, 50-40 a.C., affresco (dalla villa di Fannio Sinistore a Boscoreale), New York, Metropolitan Museum



Fig. 4a, Dettaglio



Fig. 5, *Iniziale T.*, 1140 ca., pergamena miniata, Troyes, Bibliothèque Municipale, Ms. 27, f. 7



Fig. 8. Delibera del Consiglio dei Dieci, 1396, (ASVe, Consiglio dei Dieci, Miscel., reg. 6, c. 48 r)



Fig. 8a, dettaglio



Fig. 9, Pieter Bruegel il Vecchio, *Morte della Vergine*, 1564, olio su tavola, 67,7 cm x 85.3 cm, Banbury, Upton House



Fig. 10, Philips Galle, da Pieter Bruegel il Vecchio, *Morte della Vergine*, 1574, incisione, 306x418 mm



Fig. 11, Frans Francken II, *A collector's cabinet with Abraham Ortelius and Justus Lipsius*, 1618, olio su tela, 52,5x73,5 cm, collezione privata.



Fig. 11a, Dettaglio

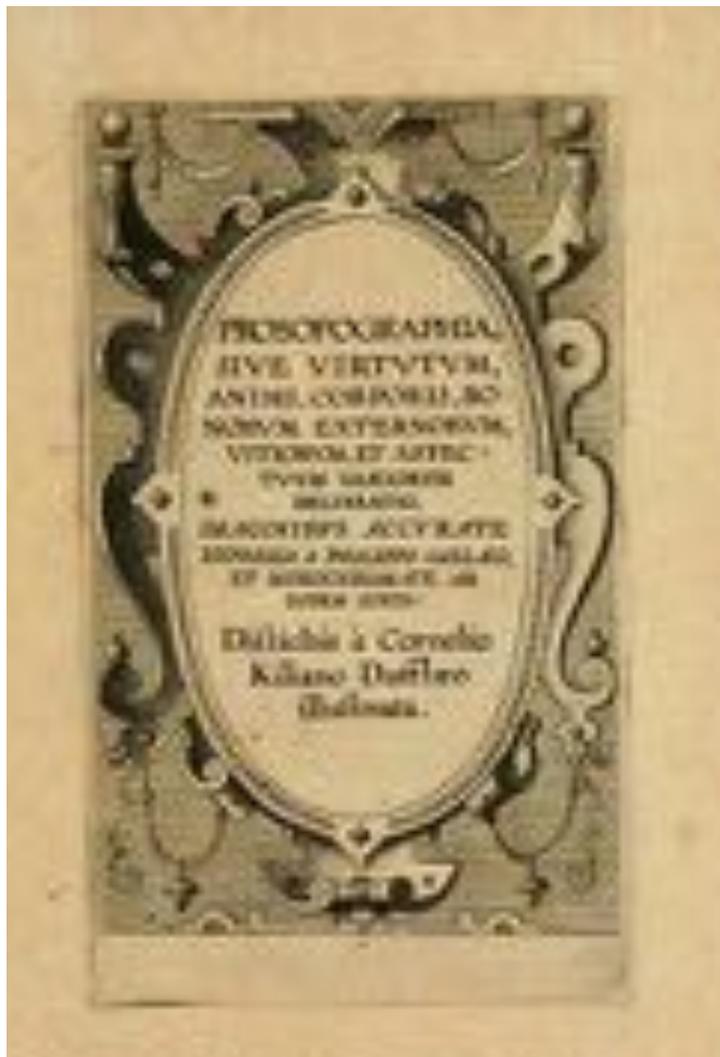


Fig. 12, Philips Galle, *Frontespizio*, da *Prosopographia*, testo a stampa, (Anversa, 1590 ca.), Getty Research Institute, Los Angeles



Fig. 13, Pietro Sante Bartoli, da Giulio Romano, *Dedica al Papa Alessandro VII, Monocromata in Costantiniana vaticani Aula (...)*, 1655-1667, acquaforte, Roma apud Iacon Iacobum de Rubeis, BnF



Fig. 13a, Pietro Sante Bartoli, da Giulio Romano, *Frontespizio, Monocromata in Costantiniana vaticani Aula (...)*, 1655-1667, acquaforte, Roma apud Iacon Iacobum de Rubeis, BnF

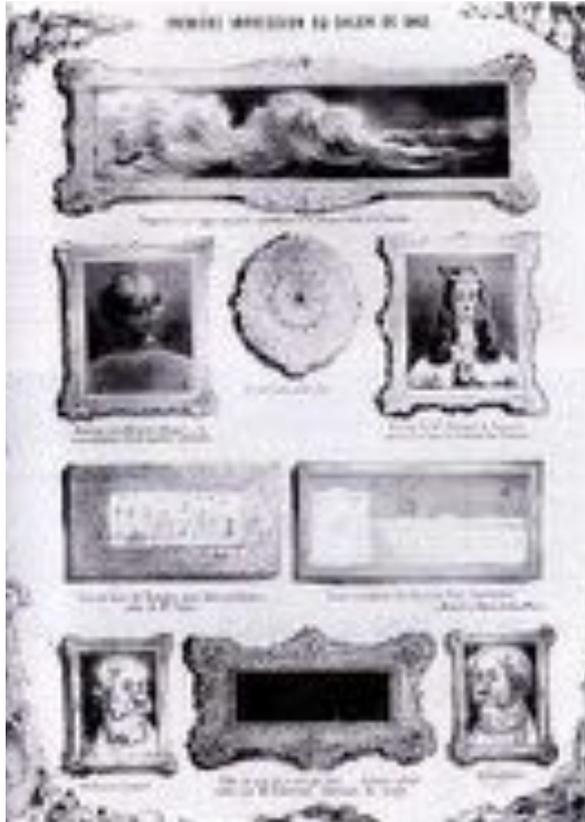
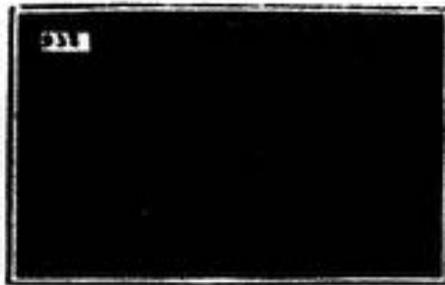


Fig.14. Raimon Pelez, *Première impression du Salon de 1843*, Le Charivari, 19 mars 1843, Paris



038. Vue de la Hougue, - Effet de nuit.
JEAN-LOUIS PETIT.

Fig. 15, Bertal (Charles Albert d'Arnoux, detto), *Le Salon de 1843*, in *Les Omnibus*, n.7, 1843, Paris, p. 95, 21,5 x 14,5cm, caricatura di un dipinto di J.L. Petit



Fig. 16, Alphonse Allais, *Album Primo-Avrilesque*, 1897, stampa a colori, 12x18,5cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France



Fig. 16a, Alphonse Allais, *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*, (Reproduction du célèbre tableau)



Fig. 16b, Alphonse Allais, *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*



Fig. 16c, Alphonse Allais, *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la Mer Rouge, (Effet d'aurore boréale)*



Fig. 17, Kazimir Malevič, Studio per la scenografia dell'opera *Vittoria sul sole*, atto I, scena II, 1913, San Pietroburgo, Museo di Stato del Teatro e della Musica

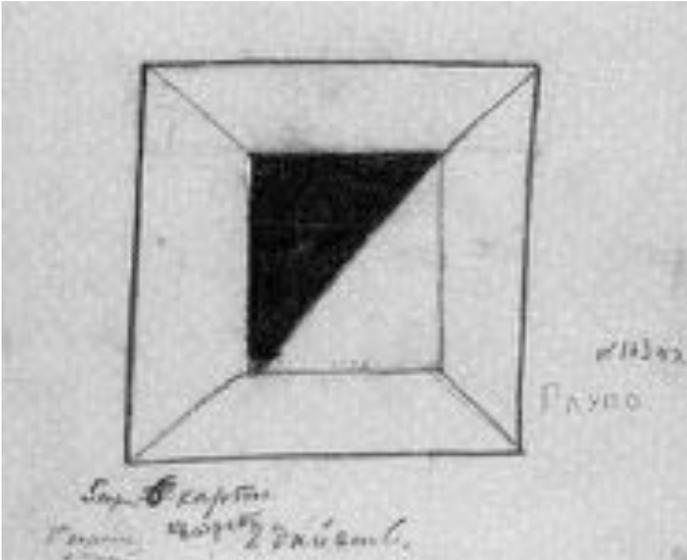


Fig. 18, Kazimir Malevič, Studio per la scenografia dell'opera *Vittoria sul sole*, atto II, scena V, 1913, San Pietroburgo, Museo di Stato del Teatro e della Musica



Fig. 19, Dettaglio della sala dei *Suprematisti* durante la mostra "0,10" *Ultima esposizione futurista*, 1915, Pietrogrado



Fig. 20, Kazimir Malevič, *Quadrato nero*, 1915, olio su tela, 79,5x79,5, Mosca, The State Tretyakov Gallery



Fig. 21, Yves Klein, *Yves Peintures*, 1954, cartoncino colorato attaccato con colla a fogli sciolti 24,4x19,7cm, Paris, Collection Yves Klein Archives Paris



Fig. 21a, Yves Klein, le tre pagine della *Preface*, da *Yves Peintures*, 1954, stampa



Fig. 22, Alphonse Allais, *Marché Funèbre*, da *Album Primo-Arrivésque*, 1897, stampa a colori, 12x18,5cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

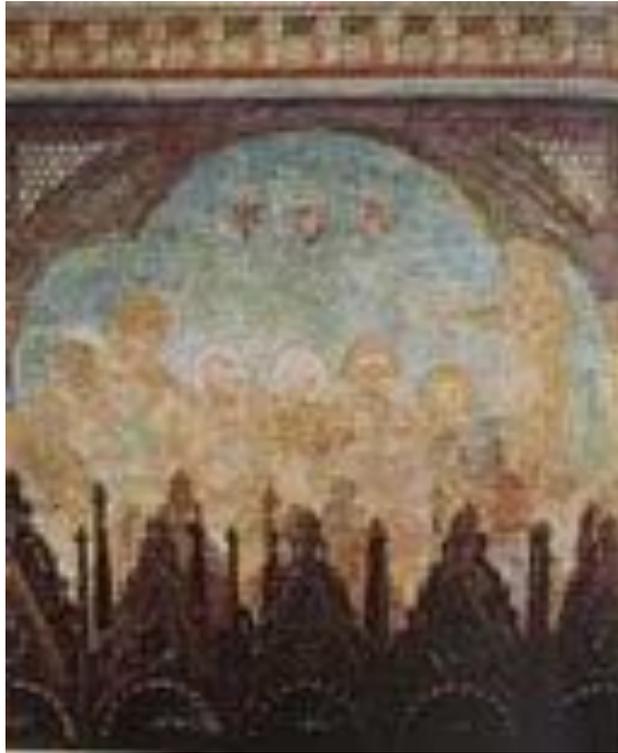


Fig. 23, Cimabue, Trapano della Vergine, 1290 ca., Basilica Superiore, Assisi.



Fig. 24, Duccio, Madonna con il Bambino, 1295 ca., tempera su tavola, Metropolitan Museum of Art, New York



Fig. 25 Maestro della Santa Cecilia, *Liberazione dell'eretico*



Fig. 25a, dettaglio



Fig. 25b, dettaglio



Fig. 25c, dettaglio



Fig. 26, *Sconfitta del nemico*, I secolo d.C., collezione privata



Fig. 27, *Affluente*, I secolo d.C., collezione privata



Fig. 25d, dettaglio



Fig. 25e, dettaglio



Fig. 26, Jacopo Torriti, scuola di, Creazione del mondo, affresco, Basilica Superiore, Assisi



Fig. 27 Giotto, 1305, Cappella degli Scrovegni, Padova



Fig. 28, Cappella degli Scrovegni, rielaborazione grafica a cura del Comune di Padova

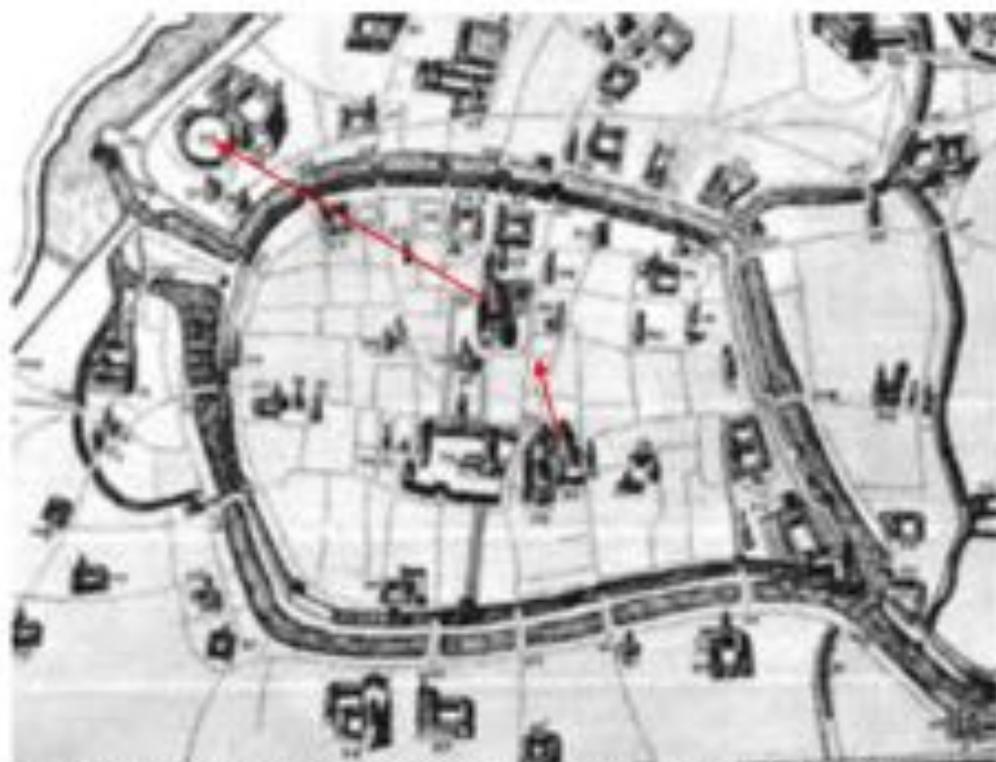


Fig. 29 Padova, Percorso del corteo della festa dell'Associazione (Cattedrale-Palazzo della regione-Arena).



Fig. 30 Marino Urbani, Il palazzo e la cappella Scrovegni, inizi XIX.



Fig. 31, facciata della cappella



Fig. 32. Interno verso l'abside, cappella Scrovegni, Padova



Fig. 33 Dettaglio del Giudizio universale in contrapposizione



Fig. 33a dettaglio del committente

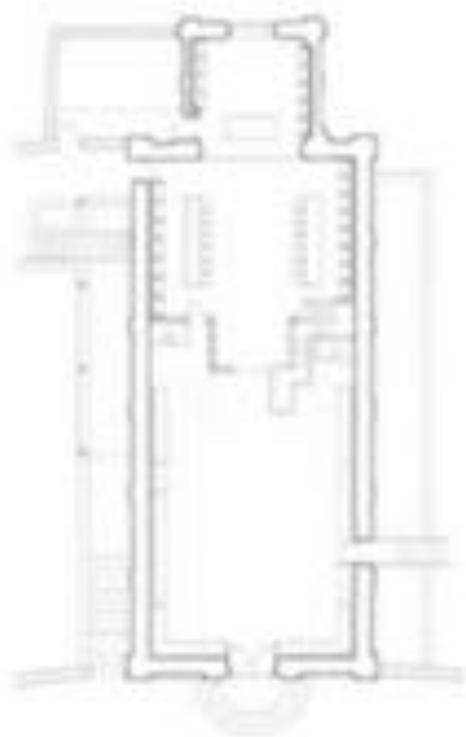


Fig. 34, Planimetria 1704

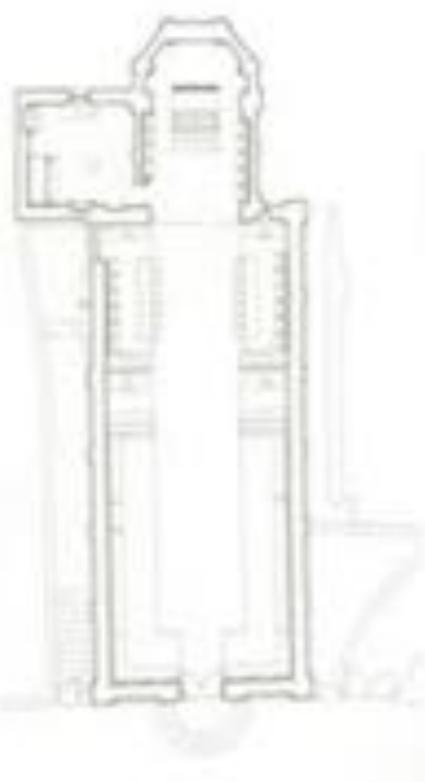


Fig. 34a, Planimetria oderna (indagini 2006)



Fig. 35, ricostruzione interno, da Jacobus 2008



Fig. 36, Ricostruzione ambone, da Jacobus 2008



Fig. 37, Ricostruzione interno, da Jacobus 2008



Fig. 38, dettaglio parete nord, da Jacobus 2008



Fig. 29, Giotto, primo gruppo, 1305, Prudentia, Fortitudo, Temperantia et Stultitia, Incontinentia, Pa. affresco, 120x110 cm ciascuno, cappella degli Scrovegni, Padova.





Fig. 40, Giotto, *Ginepro*



Fig. 41, Giotto, *Ingresso*



Fig. 42. Giotto, secondo gruppo, 1305, *Fides, Caritas, Spes vs Infirmus, Avidus, Desperatus*





Fig. 43. Basilica di San Marco, pareti marmoree esterne



Fig. 44. Angelo, facciata, Basilica di San Marco, Venezia



Fig. 45. Porta dei Fiori, dettaglio lunetta, Basilica di San Marco, Venezia



Fig. 46, Brescia, affreschi del santuario repubblicano



Fig. 47, Giotto, dettaglio finto marmo, parete sud, cappella degli Scrovegni



Fig. 48, Giotto, dettaglio finto marmo parete nord, cappella degli Scrovegni



Fig. 49. Giotto, parete nord, dettaglio



Fig. 50, parete sud, dettaglio



Fig. 51. Giomo, dettaglio sottapporta nord



Fig. 52. Ara pacis, Roma, dettaglio



Fig. 53 dettaglio



Fig. 54, dettaglio



Fig. 55a Circumspexeris, Documenta amoris



Fig. 55b dettaglio



Fig. 56a. Frontespizio, *La cattedra delle virtù e delle scienze*, 1355.
Museo Condé di Chantilly



Fig. 56b. Dettaglio con *Circospectio*



Fig. 57, capitello con homme sauvage, 1250, portale nord, Notre Dame di Semur-en-Auxois, Francia



Fig. 58, doxione, Cattedrale di Evreux



Fig. 59, Maestro della Sala del Capitolo, 1310 ca., abbazia di Pomposa



Fig. 60, Maestro della Sala del Capitolo, 1310 ca., abbazia di Pomposa



Fig. 61, dettaglio Profeti



Fig. 62, dettaglio Profeti



Fig. 63, Lippo Vanni, Battaglia di Val di Chiana, 1363, Palazzo Pubblico, Siena



Fig. 64, Ambrogio Lorenzetti, 1337-40, Effetti del Buon governo, dettaglio, Palazzo Pubblico, Siena



Fig. 65, Guariento di Asolo, 1365 ca., cappella maggiore, Chiesa degli Trinitari, Padova



Fig. 66, dettaglio del presbitero con ciclo dei Pianeti



Fig. 67, dettaglio, Luna

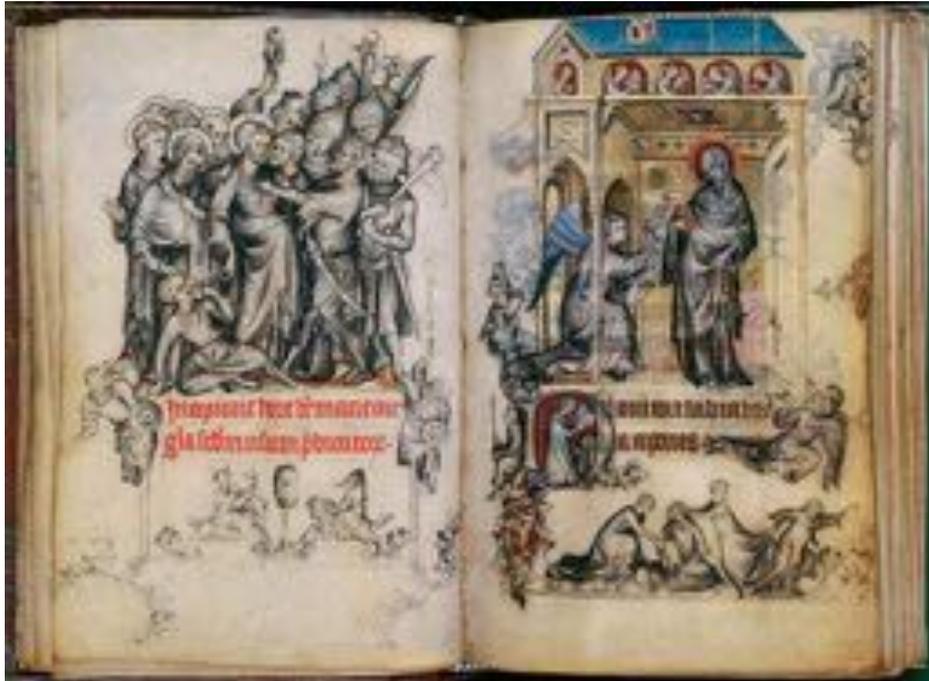


Fig. 68, Jeanne Pucelle, 1325-1328, *Libro d'Ore di Jeanne d'Évreux*, Metropolitan Museum of Art New York



Fig. 69 Jean le Tavernier, Pentecoste, dal *Libro d'ore di Filippo il Buono*, 1454, pergamena miniata, L'Aia, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 76, f. 22 r.



Fig. 70, Jean le Tavernier, Dedicato a Filippo il Buono, dalle Conquiste e cronache di Carlomagno, 1458-60, pergamena miniata, 422x295mm, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9066, f. 11

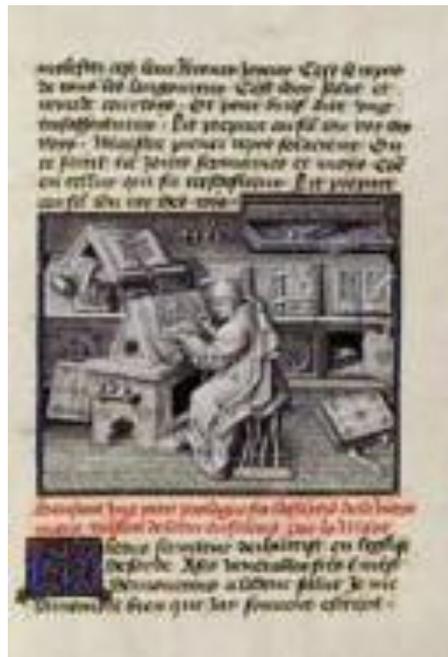


Fig. 71 Jean le Tavernier, Miélot nello scriptorium, dai Miracles de Notre-Dame, 1465, pergamena miniata, 390x290mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms.fr. 9198, f. 19, dettaglio



Fig. 72, R. Campia, Trinity, 1496, olio su tavola, 34.3x24.5 cm, Saint Petersburg, The Hermitage Museum



Fig. 72a, dettaglio



Fig. 72b, dettaglio



Fig. 73, Jan e Hubert van Eyck, *Polittico dell'Agnello mistico* (chiuso), 1426-32, olio su tavola, 350x223cm, Gand, Cattedrale di S. Bavone



Fig. 73a, Dettaglio, il *Committente Joos Vid* e *San Giovanni Battista*, 149x54cm, 149x55cm



Fig. 74b, Jan e Hubert van Eyck, *Polittico dell'Agnello mistico* (aperto), 1426-32, olio su tavola, 350x461cm, Gand, Cattedrale di S. Bavone



Fig. 74c, Dettaglio, *Offerte di Abele e Caino, Uccisione di Abele*



Fig. 75 d, Dettaglio, *San Michele sconfigge il drago* e elementi del pavimento maiolicato (agnello entro clipeo)



Fig. 76, Jan van Eyck, *Madonna con il Canonico van der Paele*, 1436, olio su tavola, 122x157, Bruges, Groeninge Museum



Figg. 76a, 76b, Dettagli del trono, *Uccisione di Abele, Adamo* ; *Sansone uccide il leone, Eva*



Fig. 77, Jan van Eyck, *Annunciazione* (dittico autonomo), 1435 ca., olio su tavola, 39x24cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

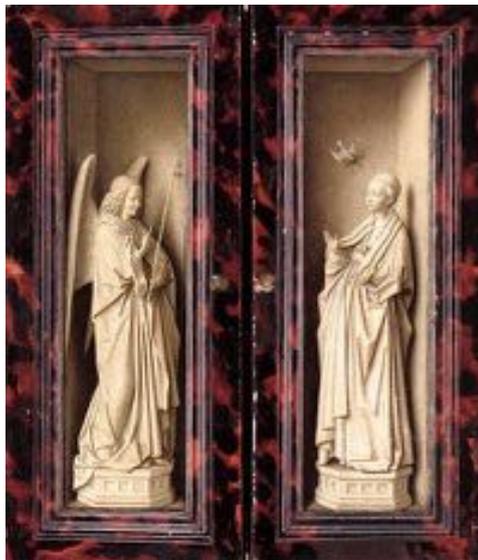


Fig. 78, Jan van Eyck, *Annunciazione* (trittico chiuso), 1437, olio su tavola,



Fig. 79, Jan van Eyck, *The Annunciation*, c. 1434-36, oil on canvas transferred from panel, 90.2 x 34.1 cm, Washington, National Gallery of Art



Fig. 80, Rogier van der Weeyden, *Pala Miraflores*, 1435 ca., olio su pannello di quercia, 71x43cm (ciascuno), Berlin, Gemäldegalerie

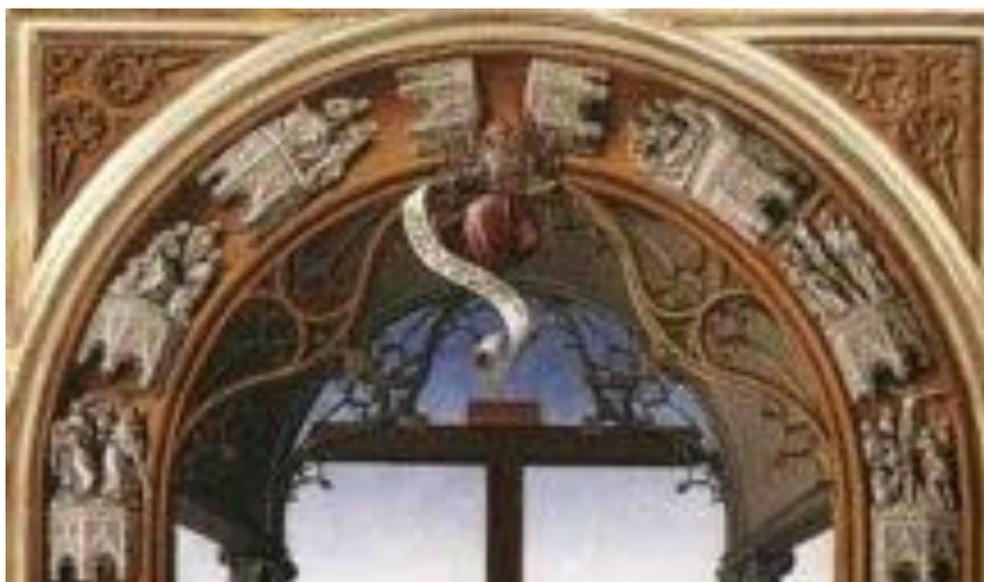


Fig. 80a, Dettaglio del pannello centrale (Lamentazione su Cristo), elementi architettonici raffiguranti *Scene della vita di Cristo*



Fig. 81, Rogier van der Weyden, *Trittico Sforza* (chiuso), *post* 1444, olio su pannello di quercia, 53,7x19cm (ciascuno), Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts



Fig. 82, Beato Angelico, 1435 ca., *Annunciazione*, tempera su tavola, Museo del Prado, Madrid



Figg. 81a, 81b, Giotto, *Annunciazione a S. Anna*, *Nascita della Vergine*, 1305, cappella degli Scrovegni, Padova



Fig. 84. Anonimo, Madonna con il Bambino, 1471-7, tempera su tavola, 49x33 cm Galleria dell'Accademia, Venezia



Fig. 85. Rogier van der Weyden, Vergine con il Bambino, olio su tavola, 15,8x11,4 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Fig. 86, Giovanni Bellini, *Il sangue del Redentore*, c.1460-5, tempera su tavola, 47 x 34,3 cm, London, National Gallery.



Fig. 86a, dettaglio



Fig. 86b, dettaglio



Fig. 86c, dettaglio



Fig. 87, Andrea Mantegna, *Virgine della Tenerezza*, 1491, inchiostro bruno, oro e tempera su pergamena, 22x22,5 cm, Museo Civico agli Eremitani, Padova.



Fig. 87a, dettaglio

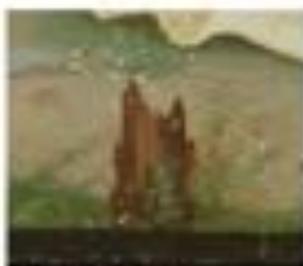


Fig. 87b, dettaglio



Fig. 88, Pietro Lorenzetti, *Entrata di Cristo in Gerusalemme*, 1320 ca., affresco, Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, transetto sud, dettaglio



Fig. 89, Domenico Ghirlandaio, *Annuncio dell'Angelo a Zaccaria*, 1485-90, affresco, Firenze, Santa Maria Novella, dettaglio



Fig. 90, Andrea Mantegna, *Adamo e Eva*, 1496, tempera su tela, Paris, Musée du Louvre, dettaglio dalla *Madonna della Vittoria*



Fig. 70, Andrea Mantegna, *Sacrificio d'Isacco*, 1495-1500 ca., tempera a colla su tela, 48,5x36,5cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie



Fig. 71, Hans Clemer, *Affreschi del loggiato di Casa Cavassa*, 1506-11, Saluzzo (Cn)



Hans Clemer, *Lotta tra Ercole e Acheloo*, 1506-11, affresco, Saluzzo (Cn), Museo Civico Casa Cavassa, dettaglio



Fig. 72, Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze, *Affreschi di Palazzo Ricci*, Roma.



Fig. 73, Anonimo, *Decorazione della facciata di Palazzo Gaddi*, disegno, Vienna, Albertina (inv. 15.462), dettaglio



Fig. 74, Giulio Parigi (ambito di), *Veduta della controfacciata della Chiesa di San Lorenzo*, 1610, acquaforte, 282x335mm, Firenze, Biblioteca Riccardiana

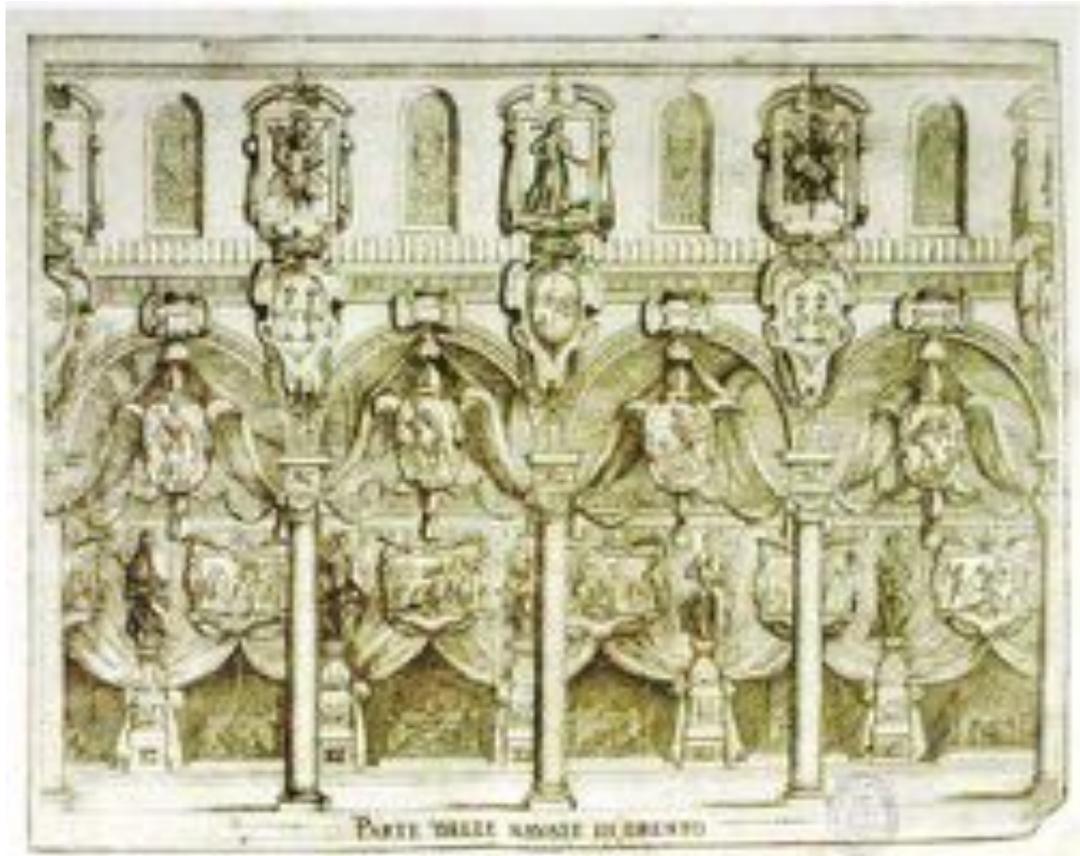


Fig. 75, Giulio Parigi (ambito di), *Veduta di una navata laterale della Chiesa di San Lorenzo*, 1610, acquaforte, 258x315, Firenze, Biblioteca Riccardiana



Fig. 77, Remigio Cantagallina, *Assedio di Parigi*, 1610, tempera su tela, 210,5x275,5, Firenze, Depositi delle Gallerie.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., 1960, *Monochrome Malerei*, Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich 18.3. bis 8.5.1960, Leverkusen.

AA.VV., 1973, *Grey is the Color*,

AA.VV., 1980, *La Grisaille*, Palais de Tokio, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris.

Acidini, C., 2010, “Riflessioni sui monocromi per Enrico IV”, in M. Bietti, F. Fiorelli Malesci, a cura, *Parigi val bene una messa! 1610: l'omaggio dei Medici a Enrico IV re di Francia e Navarra*, Sillabe, Livorno, pp. 22-25.

Adams, F. M., Osgood, C. E., 1973, A Cross-cultural Study of the Affective Meanings of Color, in *Journal of Cross-Cultural Psychology* 4 (2), pp. 135-156.

Agnello, M., 2013, *Semiotica dei colori*, Carocci, Roma.

Agosti, G., Thiébaud, D., 2008, *Mantegna 1431-1506*, a cura, Officina Libreria, Milano.

Alberti, L., 1435, *Della Pittura e Della Statua*, Società tipografica de' Classici Italiani, Milano, 1804.

Alexander-Skipnes, I., 2006, Reviewed Work: The Cambridge Companion to Giotto by Anne Derbes and Mark Sandona, *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 13, n. 2, Springer, pp. 310- 314.

Alexandre-Bidon, D., 1998, Une foi en deux ou trois dimensions? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 53e Année, n. 6, EHESS, pp. 1155- 1190.

Allred, S., R., Flombaum, J., I., 2015, Relating color working memory and color perception, *Trends in Cognitive Sciences*, Elsevier Current Trends vol. 18, n. 11, pp. 562-565.

Ammanati, G., 2015, Virtù e Vizi nella Cappella degli Scrovegni: nuovi titoli recuperati, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Classe di Lettere e Filosofia, serie 5, 7/2, pp. 420-471.

Arasse, D., 1996, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris, tr. it. *Il Dettaglio, La pittura vista da vicino*, il Saggiatore, Milano, 2007.

Arasse, D., 1997, *Le sujet dans le tableau: essais d'iconographie analytique*, Flammarion, Paris, tr. it. *Il soggetto nel quadro. Saggi d'iconografia analitica*, Edizioni ETS, Pisa, 2009.

Arcaini, E., 1990, Les nomes de couleurs. Analyse comparative: domaines française et italien, *Document de travail et pre-publications*, nn. 190, 191, 193, serie C, Arti Grafiche Editoriali, Urbino, pp. 1-52.

Arnheim, R., 1998, The Expression and Composition of Color, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, n. 4, pp. 349-352.

Baldinucci, F., 1681, "Chiaroscuro", "Monocromato", *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno*, Santi Franchi, Firenze.

Ball, P., 2001, *Bright Earth*, tr. it. *Colore, Una biografia*, Bur, Milano 2004.

Bartoli Langeli, A., 2008, Il testamento di Enrico Scrovegni (12 marzo 1336), in C. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella degli Scrovegni*. Einaudi, Torino, pp. 397-539.

Bartoli, P. S., 1638-1691, *Polydori Carauagiensis Insigniamonocromata(...) Petrus Sancti Bartolidel. et inc.*, Iacob. de Rubeis, Romae.

Bartoli, P. S., 1655-1667, *Monocromata in Costantiniana Vaticani aula ab artefice summo Julio Pippio Romano in fimbriis parietinarum iconum(...)*, Iacobum de Rubeis, Romae.

Baschet, J., Bonne, J. C., Dittmar, P. O., 2012, *Le Monde Roman par-delà le bien et le mal, Une iconographie du lieu sacré*, Les éditions arkhê, Paris.

Basile, G., 2007, Il restauro dei dipinti murali di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova, in G. Valenzano, F. Toniolo, *Il Secolo di Giotto nel Veneto, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, Venezia, pp. 559-564.

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

Bell, J., 1993b, Some Seventeenth-Century Appraisals of Caravaggio's Coloring, *Artibus et Historiae*, vol. 14, n. 27, pp. 103-129.

Bellori, G. P., 1672, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, Niccolò Capurro, Pisa, 1821.

Bellori, G. P., 1695, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Stamparia G.G. Komarek Boëmo, Roma.

Bellosi, L., 1985, *La pecora di Giotto*, Einaudi, Torino.

Bellugue, P., 1933, "Vers une Expression modern du Mouvement dans les Arts plastiques", *Mercure de France*, 5, pp. 587-99, Paris.

Belting, H., 1994, *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, Himer Verlag GmbH, Munich, tr.it. *Specchio del mondo, L'invenzione del quadro nell'arte fiamminga*, Carocci editore, Roma, 2016.

Belting, H., 2002, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, München, tr. it. *Antropologia delle immagini*, Carocci editore, Roma, 2011.

Benveniste, É., 1966a, *Problèmes de linguistique générale*, Editions Gallimard, Paris tr. it. *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 2010.

Benveniste, É., 1966b, *La vocabulaire latin des signes et des présage*, Les Édition de Minuit, Paris tr. it. *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, P. Fabbri, a cura, Mondadori, 2009.

Berlin B., Kay P., 1969, *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. University of California Press, Berkeley.

Bernheimer, 1979, *Wild men in the Middle Ages*, Octagon Books, New York.

Bert, M., 2011, Pline l'Ancien et Dominique Lampson. Usages des propos de Pline sur la peinture dans la littérature artistique de la Renaissance. *Archives*

Internationales d'Histoire Des Sciences, 61(166-167), 383–403.
<https://doi.org/10.1484/J.ARIHS.5.101488>

Bert, M., 2014, Entre refus et émulation, Alberti face à l'*Histoire Naturelle* de Plin dans le *De Pictura*, in *Albertiana*, vol. XVII, Olschki, Firenze, pp. 53-94.

Besset, M., 1988, *La Couleur seule: l'expérience du monochrome*, 7 octobre-5 décembre, Musée Saint-Pierre art contemporain, Lyon.

Bianchi Bandinelli, R., 1959, "Chiaroscuro", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Treccani, Roma.

Bianchi Bandinelli, R., 1980, *La pittura antica*, in F. Coarelli e L. Franchi dell'Orto, a cura, Editori riuniti, Roma.

Bietti, M., 2010, "Le tele del ciclo in onore del Cristianissimo re di Francia", in M. Bietti, F. Fiorelli Malesci, a cura, *Parigi val bene una messa! 1610: l'omaggio dei Medici a Enrico IV re di Francia e Navarra*, Sillabe, Livorno, pp. 88-105.

Blumenfeld-Kosinski, R., 1996, Reviewed Work: *Le Discours du fou au Moyen Âge, XIIe-XIIIe Siècles: Etude Comparée des Discours Littéraire, Médical, Juridique et Théologique de la Folie*, by Jean-Marie Fritz, *Speculum*, vol. 71, n. 1, The University of Chicago Press, pp. 155-156.

Blumenröder, S., 2002, Andrea Mantegna's Grisaille Paintings: Colour Metamorphosis as a Metapher for History, in C. Heck, K. Lippincott, a cura, *Symbols of time in the history of art*, Brepols, Turnhout, pp. 41-55.

Blumenröder, S., 2008, *Andrea Mantegna, die Grisailen Malerei Geschichte und antike Kunst in Paragone des Quattrocento*, Gebrüder Mann Verlag, Berlin.

Bodoky, P., 2015, *Images-within-Images in Italian Painting: Reality and Reflexivity*, Farnham, Ashgate.

Bolman, E., S., 1999, De coloribus: The Meanings of Color in Beatus Manuscripts, *Gesta*, vol. 38, n. 1, The University of Chicago Press on behalf of the International Center of Medieval Art, pp. 22-34.

Bommarito, D., 1985, Il ms. 25 della Newberry Library: La tradizione dei ricettari e trattati sui colori nel Medioevo e Rinascimento veneto e toscano, *La Bibliofilia*, vol. 87, n. 1, pp. 1-38. Casa Editrice Leo S. Olschki.

Bradley, M., 2009, *Colour and meaning in ancient Rome*, Cambridge University Press.

Braham, A., Wyld, M., Plesters, J., 1978, Bellini's "Blood of the Redeemer", *National Gallery Technical Bulletin*, pp. 11-24, London.

Brécoulaki, H., 2000, *Sur la technè de la peinture grecque ancienne d'après les monuments funéraires de Macédoine*, in BCH 124, 2000, pp. 189-216.

Brécoulaki, H., 2006a, Considération sur les peintres tétrachromatistes et les *colores austeri et floridi* : l'économie des moyens picturaux contre l'emploi de matériaux onéreux dans la peinture ancienne, in A. Rouveret, S. Dubel, V. Naas, a cura, *Couleurs et matières dans l'antiquité, Textes, techniques et pratiques*, Paris, Editions rue d'Ulm, pp.19-29.

Brécoulaki, H., 2006b, *La peinture funéraire de Macedoine. Emplois et fonctions de la couleur IVe- IIe s. av. J.-C.*, Atene.

Brécoulaki, H., et al., 2008, An Archer from the Palace of Nestor: A New Wall-Painting Fragment in the Chora Museum, *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 77, n. 3, pp. 363-397.

Brécoulaki, H., 2014, "Precious colours" in ancient Greek polychromy and painting; material aspects and symbolic values, *RA* 1, 2014, pp. 3-35.

Brinkmann, V., 2004, Colori e tecnica pittorica, in P. Liverani, a cura, *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, De Luca Editore d'Arte, pp. 315-324.

Brown B. L., 2013, As Time Goes By: Temporal Plurality and the Antique in Andrea Mantegna's "Saint Sebastian" and Giovanni Bellini's "Blood of the Redeemer", *Artibus et Historiae*, vol. 34, n. 67, *Papers dedicated to Peter Humfrey: part I*, pp. 21- 48.

Brownlee, P. J., 2009, Color Theory and the Perception of Art, *American Art*, vol. 23, n. 2, The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum, pp. 21-24.

- Bruno, V., J., 1977, *Form and colour in Greek painting*, London, Thames and Hudson.
- Brusatin, M., 1983, *Storia dei colori*, Einaudi, Torino.
- Brysbaert, A., 2006, Lapis Lazuli in an Enigmatic 'Purple' Pigment from a Thirteenth-Century BC Greek Wall Painting, *Studies in Conservation*, vol. 51, n. 4, pp. 252-266.
- Bussotti, L., et al., 1997, Identification of Pigments in a Fourteenth-Century Miniature by Combined Micro-Raman and Pixe Spectroscopic Techniques, *Studies in Conservation*, vol. 42, n. 2, pp. 83-92.
- Calabrese, O., 1985, *La macchina della pittura*, La casa Usher, Firenze 2012.
- Calabrese, O., 1999, *Lezioni di semisimbolico, come la semiotica analizza le opere d'arte*, Protagon editori toscani.
- Calabrese, O., 2010, tr. it, *L'arte del Trompe-l'oeil*, Jaca Book, Milano 2011.
- Caldwell, J. G., Mantegna's St. Sebastians: Stabilitas in a Pagan World, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 36, The Warburg Institute, pp. 373-377.
- Campbell, L., 1974, Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode, *The Burlington Magazine*, vol. 116, n. 860 (Nov., 1974), pp. 634-646.
- Capitanio, A., 2013, "Siena", *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, Roma.
- Carastro, M., 2009a, La notion de *khros* chez Homère. Éléments pour une anthropologie de la couleur en Grèce ancienne, in id., a cura, *L'Antiquité en couleurs : catégories, pratiques, représentations*, J. Million, Grenoble pp. 301-313.
- Carastro, M., 2009b, a cura, *L'Antiquité en couleurs: catégories, pratiques, représentations*, J. Million, Grenoble.
- Careri, G., 2002, Pathosformeln, Aby Warburg e l'intensificazione delle immagini, in M. Bertozzi, a cura, *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, Franco Cosimo Panini, Ferrara, pp. 50-62.

Careri, G., 2003, Aby Warburg: rituel, Pathosformel et forme intermédiaire, *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, vol. 165, pp. 41-76.

Careri, G., 2004, Gli oggetti di Warburg, in C. Cieri Via, P. Montani, a cura, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Nino Aragno Editore, Torino, pp. 453-476.

Careri, G., 2005, tr. it. *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, il Saggiatore, Milano, 2010.

Careri, G., 2007, Time of History and Time out of History: the Sistine Chapel as 'Theoretical Object', *Art History*, vol. 30, n. 3, pp. 326-348.

Careri, G., 2013, *La torpeur des Ancêtres: juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Ed. de l'EHESS, Paris.

Careri, G., 2015, *Caravage: la peinture en ses miroirs*, Éditions Citadelles & Mazenod, Paris, tr. it. *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*, Jaca book, Milano, 2017.

Careri, G., Didi-Huberman, G., 2015, a cura, *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, Édition Mimésis, Milano.

Careri, G., Didi-Huberman, G., 2016, a cura, *Hubert Damisch, l'art au travail*, Édition Mimésis, Milano.

Carrier, D., 1987, Naturalism and Allegory in Flemish Painting, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 45, n. 3, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, pp. 237- 249

Castelfranchi Vegas, L., 1983, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Jaca Book, Milano.

Castelfranchi Vegas, L., 1993, *L'arte medioevale in Italia e nell'Occidente Europeo*, Jaca Book, Milano, 2001.

Castelfranchi Vegas, L. 1998, *Van Eyck*, Jaca Book, Milano.

Castelnuovo, E., 1966, *Prospettiva italiana a microcosmo fiammingo*, Fratelli Fabbri Editori, Milano.

Castelnuovo, E., 1987, Presenze straniere: viaggi di opere, itinerari d'artisti nel Quattrocento in F. Zeri, a cura, *La pittura in Italia, Il Quattrocento*, vol. II, Electa, Milano.

Castelnuovo, E., 2004, *Artifex Bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Laterza.

Catoni, E., 2002, Gli affreschi quattrocenteschi nell'eremo agostiniano di Lecceto, in *Iconographica*, I, pp. 64-106.

Cennini, C., XIV secolo, *Il libro dell'arte*, Brunello, F., a cura, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1982.

Charpin, C., Abélès, L., 1992, a cura, *Arts Incohérents, académie du dérisoire*, Réunion de Musées nationaux, Paris.

Chastel, A., 1960, Les entrée de Charles Quint en Italie, in J. Jacquot, a cura, *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1975, pp.197-206,

Chastel, A., 2001, *Le geste dans l'art*, Édition Liana Levi, Paris, tr. it. *Il gesto nell'arte*, Edizioni Laterza, Bari, 2008.

Chelazzi Dini, G., 1996, "Lippo Vanni", *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, Roma.

Christiansen K., 2003, Bellini and Mantegna, in *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*, edited by P. Humfrey, pp. 48-74, Cambridge University press.

Cieri Via, C., 1983, L'antico in Andrea Mantegna fra storia e allegoria, in *Piranesi e la cultura antiquaria*, Atti del Convegno 1979, Multigrafica, Roma, pp. 69-75.

Cieri Via, C., 1991, *Mantegna*, Giunti, Firenze.

Cieri Via, C., 1994, *Nei dettagli nascosto, per una storia del pensiero iconologico*, Carocci, Roma 2009.

Cieri Via, C., 2002, Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza, in M. Bertozzi, a cura, *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dei*, Franco Cosimo Panini, Ferrara, pp. 114-140.

- Cieri Via, C., 2011, *Introduzione a Aby Warburg*, Editori Laterza, Bari.
- Coekelberghs, D., 1968, Les grisaille de van Eyck, *Gazzettes des Beaux Arts*, 71, pp. 79-92.
- Coekelberghs, D., 1970, Les grisailles et le trompe-l'oeil dans l'oeuvre de van Eyck et de Rogier van der Weyden", in *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offert au Prof. Jacques Lavalleye, Löwen*, pp. 21-34.
- Collodo, S., 2007a, Origini e fortuna della famiglia Scrovegni, in G. Valenzano, F. Toniolo, *Il Secolo di Giotto nel Veneto, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, Venezia, pp. 47-80.
- Collodo, S., 2007b, Ordine politico e civiltà cittadina a Padova nel Trecento in G. Valenzano, F. Toniolo, *Il Secolo di Giotto nel Veneto, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, Venezia, pp. 309-334.
- Conti, A., 1993, Giotto e la pittura italiana nella prima metà del Trecento, in L. Castelfranchi Vegas, a cura, *L'Arte medioevale in Italia e nell'Occidente Europeo*, Jaca Book, Milano, 2001, pp. 89-106.
- Corrain 2005, L., a cura, *Semiotiche della pittura, I classici. Le ricerche*, Meltemi, Roma.
- Corrain, L., 2008, Sacralizzare l'astratto: la Rothko Chapel, in *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Roma, pp. 279-295.
- Corrain, L. 2016, *Il velo dell'arte, Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, La casa Usher, Firenze-Lucca.
- Cutler, L. C., 2003, Virtue and Diligence: Jan Brueghel I and Federico Borromeo, *Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 54, *Virtue: virtuoso, virtuosity in Netherlandisch Art 1500-1700*, pp. 202-227.
- Damisch, H., et al., 2010, The Inventor of Painting, *Oxford Art Journal*, vol. 33, n. 3, Oxford University Press, pp. 303-316.
- Daniels, V., et al., 2004, The Blackening of Paint Containing Egyptian Blue, *Studies in Conservation*, vol. 49, n. 4, pp. 217-230.

Dati, C. R., 1667, *Vite de' pittori antichi*, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano, 1806.

Davies, J., Corbett, G., 1998, A Cross-Cultural Study of Color-Grouping: Tests of the Perceptual-Physiology Account of Color Universals, *Ethos*, vol. 26, n. 3, pp. 338-360.

Davis-Weyer, C., 1998, "Pittura altomedievale (secoli VI-X)", *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, Roma.

De Alberti di Villanuova, F., 1796, "Chiaroscuro", "Monocromato", *Dizionario Italiano-Francese, composto su i dizionarj dell'Accademia Francese e della Crusca, ed arricchito di tutti i termini propri delle scienze, e delle arti*, presso Mossy, Marsiglia.

De Benoist, C., 1911, L'education du bonheur, *Mercure de France*, 8, pp. 538-553, Paris.

De Caro, S., 1999, *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Soprintendenza archeologica di Napoli e Caserta, Electa, Napoli.

DeLancey, J. A., 2011, In the Streets Where They Sell Colors: Placing "vendecolori" in the urban fabric of early modern Venice, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, vol. 72, Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig, pp. 193-232.

Del Corno, D., 1978, Introduzione, in id., a cura, *Vita di Apollonio di Tiana*, Adelphi, Milano, pp. 11-57.

de Marinis, S., 1963, "Monochromata", *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, Treccani, Roma, 1963, vol. V, pp. 163-165.

de Piles, R., 1699, *Dialogue sur le coloris*, chez Nicolas Langlois, Paris.

Derbes, A., Sandona, M., 2001, "Ave charitate plena": Variations on the Theme of Charity in the Arena Chapel, *Speculum*, vol. 76, n. 3, The University of Chicago Press, pp. 599-637.

Derbes, A., Sandona, M., 2004, a cura, *The Cambridge Companion to Giotto*, Cambridge University Press.

Derbes, A., Sandona, M., 2008, *The usurer's heart: Giotto, Enrico Scrovegni and the Arena chapel in Padua*, University Park, The Pennsylvania State University Press.

Deroux, M., 2010, The Blackness Within: Early Modern Color-Concept, Physiology and Aaron the Moor in Shakespeare's "Titus Andronicus", *Mediterranean Studies*, Vol. 19, Penn State University Press, pp. 86-101.

di Carpegna Falconieri, T., 2012, "Montefeltro, Niccolò di", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma.

Didi-Huberman, G., 1990, *Fra Angelico. Dissemblances et Figuration*, Flammarion, Paris, tr. it. *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Abscondita, Milano, 2009.

Didi-Huberman, G., 2000, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Édition de Minuit, Paris, tr. it. *Storia e anacronismo delle immagini*, Bollati Borlinghieri, Torino, 2007.

Didi-Huberman, G., 2002a, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fânetes selon Aby Warburg*, Les Édition de Minuit, Paris, tr. it. *L'immagine inselpota. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Borlinghieri, Torino, 2006.

Didi-Huberman, G., 2002b, *Grisaille*, in *Vertigo*, vol. 23, n. 1, 2002, pp. 28-38.

Dijksterhuis, F. J., 2011, Will the eye be the sole judge? Science and art in the optical inquiries of Lambert ten Kate and Hendrik van Limborch around 1710, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 61, pp. 308-330

Di Milia, G., 2000, L'invisibile, vuoto come una tasca, in id., a cura, *Kazimir Malevič, Suprematismo*, Abscondita, Milano, pp. 127-160.

Di Napoli, G., 2006, *Il colore dipinto*, Einaudi, Torino.

Dittelbach, T., 1993, *Das monochrome Wandgemälde. Untersuchungen zum Kolorit des frühen 15. Jahrhunderts in Italien*, Studien zur Kunstgeschichte, Olms, Hildesheim.

Dittelbach, T., 1994, Nelle distese e negli ampi ricettacoli della memoria. La monocromia come veicolo di propaganda dell'ordine mendicante degli agostiniani, in M. Galliussi, a cura, *Arte e spiritualità nell'Ordine Agostiniano e il Convento san Nicola a Tolentino*, (Atti della seconda sessione del Convegno Arte e Spiritualità negli Ordini mendicanti, 4 settembre 1992), Roma, pp. 101-108.

Doktor, R., 1938, Pigments of the Painter, *Parnassus*, vol. 10, n. 5 (Oct., 1938), College Art Association, pp. 21-27.

Donato, M. M., 2002, Il pittore del Buon Governo. Le opere politiche di Ambrogio in Palazzo Pubblico, in C. Frugoni, a cura, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Le Lettere, Firenze, pp. 201-258.

Duranti, A., 1997, *Linguistic Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge, tr.it. *Antropologia del linguaggio*, Meltemi, Roma, 2000.

Eco, U., 1985a, How culture conditions the color we see, in M. Blonsky, a cura, *On Signs*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 157-175.

Eco, U., 1985b, *Sugli specchi e altri saggi, Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Bompiani, Milano.

Eco, U., 1995, Il senso dei colori, in P. Montani, a cura, *Senso e Storia dell'estetica*, Pratiche, Parma, pp. 323-347.

Eco, U., 2003, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano.

Edgerton, S., Y., Jr., 1969, Alberti's Colour Theory: A Medieval Bottle without Renaissance Wine, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 32, The Warburg Institute, pp. 109-134.

Eisler, C., 1969, The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy: Part Two, *The Art Bulletin*, vol. 51, n. 3, pp. 233-246, College Art Association, New York.

Esposito, D., 2005, *La pittura di Ercolano*, Tesi di Dottorato di ricerca in Scienze archeologiche e storico-artistiche, XVII ciclo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Napoli Federico II.

Esposito, D., 2006, Appunti per lo studio della pittura di Ercolano, *Cronache Ercolanesi*, 36, Macchiaroli, Napoli, pp. 247-255.

Fagiolo, M., 2013, Introduzione alle facciate dipinte a Roma: tra cultura antiquaria, effimero e scenografia, in I. Colucci, P. Masini, a cura, *Dal giardino al museo, Polidoro da Caravaggio nel Casino del Bufalo*, Studi e restauro, Gangemi Editore, Roma, pp. 79-92.

Ferretti, S., 2004, La polarità nella formazione filosofica e culturale di Aby Warburg, in C. Cieri Via, P. Montani, a cura, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Nino Aragno Editore, Torino, pp. 27-39.

Ferri, S., 1946, *Storia delle arti antiche*, Roma, Palombi, in id. *Plinio il Vecchio, Storia delle arti antiche*, Bur, Milano, 2000.

Filostrato, II secolo d.C, 1978, D. Del Corno, a cura, *Vita di Apollonio di Tiana*, Adelphi, Milano.

Fiorani, F., 2008, The Colors of Leonardo's Shadows, *Leonardo*, vol. 41, n. 3, pp. 271-278.

Fisiologo, II-IV secolo d. C, 1975, F. Zambon a cura, Adelphi Edizioni, Milano.

Flaim, C., 2008, Postfazione, in id., a cura, *Philipp Otto Runge, La sfera dei colori e altri scritti sull'arte*, Abscondita, Milano, pp. 137-180.

Floch, J.-M., 1978a, "Quelque positions pour une sémiotique visuelle", *Bulletin du Groupe de recherches sémio-linguistiques*, n. 4/5, Paris.

Floch, J.-M., 1978b, Roland Barthes: Sémiotique de l'image, *Bulletin du Groupe de recherches sémio-linguistiques*, n. 4/5, Paris.

Floch, J.-M., 1979, *Dès couleurs du monde au discours poétique de leurs qualité: analyse de l'univers chromatique du roman d'Ernst Jünger "Sur les falaises de marbre"*, in Actes Sémiotiques – Documents, 6, pp.1- 45, tr. it. Dai colori del mondo al discorso poetico delle loro qualità, in Floch 2006, pp.13- 44.

Floch, J.-M., 2006, *Bricolage*, Meltemi, Roma.

Flombaum, I. J., et al., 2015, Why some colors appear more memorable than others: a model combining categories and particulars in color working memory, *Journal of experimental psychology*, vol. 144 (4). pp. 744-763.

Fontanini, G., 1753, *Biblioteca dell'eloquenza italiana di monsignore Giusto Fontanini, arcivescovo d'Ancira, con le annotazioni del signor Apostolo Zeno*, Venezia.

Foucault, M., 1969, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, tr. it. *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano, 1971.

Foucault, M., 1971, *Microfisica del potere. Interventi politici*, Einaudi, Torino, 1977.

Franco, T., 2007, Guariento: ricerche tra spazio reale e spazio dipinto, in G. Valenzano, F. Toniolo, *Il Secolo di Giotto nel Veneto, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, Venezia, pp. 335-368.

Franklin, M., 2000, Mantegna's "Dido": Faithful Widow or Abandoned Lover? *Artibus et Historiae*, vol. 21, n. 41, pp. 111-122.

Freedberg, D., 1989, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, tr. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino, 1993.

Frojmovič, E., 2007, Giotto's Circumspection, *The Art Bulletin*, vol. 89, n. 2 pp. 195-210.

Frugoni, C., 1980, The Book of Wisdom and Lorenzetti's Fresco in the Palazzo Pubblico at Siena, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 43, The Warburg Institute, pp. 239-241.

Frugoni, C., 2005, *Gli affreschi della Cappella Scrovegnia Padova*, Einaudi, Torino.

Frugoni, C., 2008, *L'affare migliore di Enrico, Giotto e la cappella Scrovegni*, Einaudi, Torino.

Gage, J., 1978, Colour in History: Relative and Absolute, *Art History*, I, p. 104.

Gage, J., 1981, A Locus Classicus of Color Theory: the Fortunes of Apelles, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 44, pp. 1-26.

Gage, J., 1988, Black and White and Red All Over, *Anthropology and Aesthetics*, n. 16, pp. 51-53.

Gage, J., 1990, Color in Western Art: An Issue?, *The Art Bulletin*, vol. 72, n. 4, pp. 518-141.

Gage, J., 1993, *Colour and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Berkeley, Los Angeles, University of California press.

Gage, J., 1994, Questions of Tone: Turner's Theme and Ruskin's Exposition, *Harvard University Art Museums Bulletin*, vol. 3, n. 1, *Ruskin and Turner*, pp. 27-36.

Gage, J., 1999, *Colour and Meaning, Art, Science and Symbolism*, Thames and Hudson, London.

Gage J., 2006, *Color in Art*, Thames and Hudson, London.

Gauguin, P., 1902, *Raccontars de rapin*, Paris; tr. it. *Chiacchiere di un imbrattatele*, E. Grazioli, a cura, Abscondita, Milano, 2001.

Gianola, G. M., 2006, Sui ritmi che accompagnano le immagini giottesche delle Virtù e dei Vizi nella Cappella degli Scrovegni: prime ipotesi e congetture, *Italia Medioevale e umanistica*, n. 47, pp. 25-74.

Gifford, E. M., 1999, Van Eyck's Washington Annunciation: Technical Evidence for Iconographic Development, *The Art Bulletin*, vol. 81, n. 1, College Art Association, pp. 108-116.

Gifford, D. J., 1974, Iconographical Notes towards a Definition of the Medieval Fool, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 37, The Warburg Institute, pp. 336-342.

Ginsburgh, V., Weyers, S., 2002, de Piles, Drawing and Color. An Essay in Quantitative Art History, *Artibus et Historiae*, vol. 23, n. 45, pp. 191-203.

Goldman, R. C., 2015, The Multicolored World of the Romans, *Glotta*, 91, pp. 90-111.

Gombrich, E. H., 1960, *Art and Illusion*, tr. it. *Arte e Illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, 2002, Phaidon Press Limited, Londra.

Gombrich, E. H., 1964, Light, form and texture in XVth century painting, *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 112, n. 5099, Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, pp. 826-849.

Gombrich, E. H., 1966, “Vom Wert der Kunstwissenschaft für die Symbolforschung”, Berlin; tr. it. Gli studi sull’arte, strumenti validi per lo sviluppo dei simboli, in id., *Freud e la psicologia dell’arte, Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 71-109.

Gombrich, E. H., 1970, *Aby Warburg, an intellectual biography*, The Warburg Institute-University of London, London; tr. it. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1983.

Gombrich, E. H., 1971, tr. it. *Arte e progresso, Storia e influenza di un’idea*, Editori Laterza, Bari, 2011.

Gombrich, E. H., 1984, *Tributes. Interpreters of our cultural tradition*, Phaidon Press Limited, Oxford, tr. it. *Custodi della memoria, Tributi ad interpreti della nostra tradizione culturale*, Feltrinelli, Milano, 1985.

Gombrich, E. H., 1994, Review of John Gage, *Colour and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, *The Burlington Magazine*, vol. 136, 1994, pp. 243-244.

Gombrich, E. H., 1999, tr.it. *L’uso delle Immagini. Studi sulla funzione sociale dell’arte e sulla comunicazione visiva*, Phaidon press, London, 1999.

Gottdang, A., 1998, Der Tristan-Zyklus auf Runkelstein. Illustration, Interpretation oder Fassung? *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 59, pp. 103-121.

Gottdang, A., 2002, Tristan im Sommerhaus der Burg Runkelstein. Der Zyklus, die Texte und der Betrachter, in E.C. Lutz, J. Thali, a cura, *Literatur und Wandmalerei*, Tübingen, pp. 435-460.

Gramaccini N., Lehmann C., 2018 a cura, *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip: Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1500*, De Gruyter, Berlin.

Grassi, L., 1955, "Il concetto di schizzo, abozzo, macchia, 'non finito' e la costruzione dell'opera d'arte", in *Studi in onore di Pietro Silva*, a cura della Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, Le Monnier, Firenze, pp. 110 e sgg.

Greenfeld, P. J., 1986, What Is Grey, Brown, Pink, and Sometimes Purple: The Range of "Wild-Card" Color Terms, *American Anthropologist*, New Series, vol. 88, n. 4, pp. 908-916.

Greenstein, J. M., 1997, On Alberti's "Sign": Vision and Composition in Quattrocento Painting, *The Art Bulletin*, vol. 79, n. 4, College Art Association, pp. 669-698.

Greimas, A., J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tr. it. P. Fabbri, a cura, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, 2007.

Greimas, A., J., 1984, Sémiotique figurative et sémiotique plastique, Actes Sémiotiques Documents, VI, 60; tr. it., Semiotiva figurativa e semiotica plastica, in L. Corrain, M. Valenti, a cura, *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna, 1991, pp. 33-51.

Grimal, P., 1979, "Apollo", in *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 1979.

Grojnowski, D., 1981, Une Avant-garde sans avancées, Les 'Art Incoherents' 1882-1888, in *Actes del la Recherche en Science Sociales*, n. 40 'Sociologie de l'œil', Paris, pp. 73-86.

Grojnowski, D., Riout, D., 2015, *Les Arts Incohérents et le rire dans les arts plastiques*, Corti, Les Essais, Paris.

Grossmann, F., 1952, Bruegel's "Woman Taken in Adultery" and Other Grisailles, *The Burlington Magazine*, vol. 94, n. 593, pp. 218-227, 229.

Gualandi, G., 1961, "Marte", *Enciclopedia dell'ArteAntica, Classica e Orientale*, Treccani, Roma.

Guarino, S., 2013, "Creato dalla natura pittore": Polidoro da Caravaggio e Roma, in I. Colucci, P. Masini, a cura, *Dal giardino al museo, Polidoro da Caravaggio nel Casino del Bufalo, Studi e restauro*, Gangemi Editore, Roma, pp. 61-78.

Gude, O., 1999, Color Coding, *Art Journal*, vol. 58, n. 1, College Art Association, pp. 21-26.

Hammad M., 2003, *Leggere lo spazio comprendere l'architettura*, Meltemi, Roma.

Hand, J. O., 2003, Reviewed Work: Robert Campin: A Monographic Study with Critical Catalogue by Felix Thürlemann and Robert Campin, *The Burlington Magazine*, vol. 145, n. 1202, p. 374.

Hardin, C. L., Maffi, L., 1997, a cura, *Color Categories in Thought and Language*, Cambridge University Press.

Haskell, F., 1963, *Patrons and painters: a study in the relations between italian art and society in the age of the baroque*, tr. it. *Mecenati e pittori: Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Firenze 1985.

Herklotz 1996, Poussin et Plin l'Ancien: à propos des monocromata, in B. D'Olivier et al., a cura, *Poussin et Rome: actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana, 16-18 novembre 1994*, Réunion des Musées nationaux, Paris.

Hjelmslev, L., 1961, *Prolegomena to a Theory of Language*, Wisconsin University Press, tr. it., *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968.

Hoeninger, C., 1991, The Identification of Blue Pigments in Early Siense Paintings by Color Infrared Photography, *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 30, n. 2, pp. 115-124.

Huizinga, J., 1928, *Herfstij der Middeleeuwen*; tr. it. *L'Autunno del Medioevo*, Newton Compton, Roma, 2007.

Imdahl, M, 1980, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, W. Fink, Munich.

Itzel, K., 2004, Der Stein trägt. Imitation von Skulptur in der niederländischen Tafelmalerei im Kontext der Bilddebatte des frühen 15. Jahrhunderts, Tesi di Dottorato di ricerca in Filosofia, Università di Heidelberg (Internet-Publikation: www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/5740).

- Jacobsen, T., 2004, Kandinsky's Color-Form Correspondence and the Bauhaus Colors: An Empirical View, *Leonardo*, vol. 37, n. 2, pp. 135-136.
- Jackson Zackin, H., 1974, French Cistercian Grisaille Glass, *Gesta*, vol. 13, n. 2, The University of Chicago Press on behalf of the International Center of Medieval Art, pp. 17-28.
- Jacobus, L., 1999, Giotto's Annunciation in the Arena Chapel, Padua, *The Art Bulletin*, vol. 81, n. 1, College Art Association, pp. 93-107.
- Jacobus, L., 2008, *Giotto and the Arena Chapel: art, architecture and experience*, London, Harvey Miller.
- Jolly, P. H., 1998, Jan van Eyck's Italian Pilgrimage: A Miraculous Florentine Annunciation and the Ghent Altarpiece, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61, 3, Deutscher Kunstverlag GmbH, Munchen-Berlin, pp. 369-394.
- Jones, R., 1987, Mantegna and Materials, *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 2, The University of Chicago Press on behalf of Villa I Tatti, The Harvard Center for Italian Renaissance Studies, pp. 71-90.
- Juffé, M., 1964, Rubens as a Collector of Drawings. Part One, *Master Drawings*, vol. 2, n. 4, pp. 383-397, 434-454.
- Juffé, M., 1965, Rubens as a Collector of Drawings. Part Two, *Master Drawings*, vol. 3, n. 1, pp. 21-35, 65-83.
- Kay, P., Kempton, W., 1984, What Is the Sapir-Whorf Hypothesis?, in *American Anthropologist*, 86 (1), pp. 65-79.
- Kay, P., Maffi, L., 1999, Color Appearance and the Emergence and Evolution of Basic Color Lexicons, *American Anthropologist*, vol. 101 no. 4, pp. 743-760.
- Kay, P., 2001, Color, in A. Duranti, a cura, *Key Terms in Language and Culture*, Blackwell, London, tr. it. *Culture e discorso*, Meltemi, Roma, 2002, pp. 52-7.
- Kay, P., Regier, T., 2003, Resolving the Question of Color Naming Universals, *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 100 (15), pp. 9085-9089.

- Kendall, R., 1990, *Monet by himself*, tr. it., *Claude Monet, La vita e le opere attraverso i suoi scritti*, De Agostini, Novara, pp. 240-65.
- Kern, U., 2012, Samuel van Hoogstraeten and the Cartesian rainbow debate: color and optics in a seventeenth-century treatise of art theory, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 36, n. 1/2, Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, pp. 103-114.
- Kluckert, E., 1996, Pittura romanica, in R. Toman, a cura, *L'arte del Romanico*, Könemann, Köln, 1996, pp. 382-460.
- Knauder, E. R., 1993, Roman Wall Paintings from Boscotrecase: Three Studies in the Relationship between Writing and Painting, *Metropolitan Museum Journal*, vol. 28, pp. 13-46.
- Kraft, K., 1956, *Zum Problem der Grisaille-Malerei im italienischen Trecento*, Universität München.
- Krautheimer, R., Jones, R. B. S., 1975, The Diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 15, pp. 199-233.
- Krautheimer, R., 1987, *Roma di Alessandro VII. (1655-1667)*, Edizioni dell'Elefante, Roma.
- Krieger, M., 1995, *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peintureen Camaieu im frühen 14. Jahrhundert*, Holzhausen, Wien.
- Krieger, M., 1996a, Die niederländische Grisaillemalerei des 15. Jahrhunderts. Bemerkungen zu neutre Literatur, *Kunstchronik*, 49, pp. 578-588.
- Krieger, M. 1996b, Zum Problem des Illusionismus im 14. Jahrhundert- ein Deutungsversuch, *Pantheon*, 54, pp. 4-18.
- Krieger, M., 2007, Grünewald und die Kunst der Grisaille, in Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: Grünewald und seine Zeit, Ausst.-Kat. Kunsthalle Karlsruhe, München/Berlin, pp. 58-67.
- Krieger, V., 2006, Die Farbe als Seele der Malerei: Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne, *Marburger Jahrbuch für*

Kunstwissenschaft, n. 33, pp. 91-112, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps Universität Marburg.

Lacombe, M., 1751, "Cameo", "Chiaroscuro", "Grisaglia", *Dizionario portatile delle Belle Arti (...) trasportato dalla Francese nella lingua Toscana*, Bassano.

Ladis, A., 1986, The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel, *The Art Bulletin*, vol. 68, n. 4, College Art Association, pp. 581-596.

Ladis, A., 2008, Giotto's O, narrative, figuraion and pictorial ingenuity in the Arena chapel, Pennsylvania, Pennsylvania University Press.

Lancioni, T., 2001, *Il senso e la forma, Semiotica e teoria dell'immagine*, la casa Usher, Firenze-Lucca 2012.

La Rocca, E., 2008, *Lo spazio negato, La pittura di paesaggio nella cultura artistica greca e romana*, Mondadori, Milano.

Lehmann, A. S., 2008, Fleshing out the body: The 'colours of the naked' in workshop practice and art theory, 1400-1600, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, Vol. 58, pp.86-109.

Lenzi, S., 2016, *La Policromia dei Monochromata, la ricerca del colore su dipinti su lastre di marmo di età romana*, Firenze University Press.

Leone, M., 2007, Strumenti semiotici per lo studio dei colori, in M. Squillaciotti, a cura, *Sguardi sui colori. Arti, comunicazione, linguaggi*, Protagon, Siena, pp.152-71.

Lepik-Kopaczynska, W., 1954, Monochromata antykne, *Archaeologia*, VI, pp. 115-40, pp. 317-8.

Lermack, A., 2008, The Pivotal Role of the Two Fools Miniature in the Psalter of Bonne of Luxembourg, *Gesta*, vol. 47, n. 2 (2008), The University of Chicago Press on behalf of the International Center of Medieval Art, pp. 79-98.

Lévy, C., 2006, La notion de color dans la réthorique latine: Cicéron, Sénèque le Rhéteur, Quintilien, in A. Rouveret, S. Dubel, V. Naas, a cura, *Couleurs et*

matières dans l'antiquité, Textes, techniques et pratiques, Editions rue d'Ulm, Paris, pp. 185-200.

Lichtenstein, J., 1982, "Éloquence du coloris, rhétorique et mimésis dans les conceptions coloristes au 16e siècle en Italie et au 17e siècle en France", in *Symboles de la Renaissance*, vol. II, Press de L'École Normale Supérieure, Paris, pp. 169-184.

Lichtenstein, J., 1989, *La couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, Paris.

Lichtenstein, J., 1990, Up Close, From Afar: The Subject's Distance from Representation, *Qui Parle*, vol. 4, n. 1, Duke University Press pp. 98-116.

Lichtenstein, J., Young, P. J., 1996, The Representation of Power and the Power of Representation, *SubStance*, vol. 25, n. 2, Issue 80: Special Issue: Politics on Stage, University of Wisconsin Press, pp. 81-92.

Lomazzo, G. P., 1584, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura, diviso in sette libri*, Per Paolo Gottardo Pontio, Milano, 1585.

Lucco, M., 2006, a cura, *Mantegna a Mantova: 1460-1506*, Skira, Milano.

Longhi, R., 1956, L'inizio dell'abbozzo autonomo, *Paragone*, n. 195, pp. 25-39.

Lucco, M., 2003, Bellini and Flemish Painting, *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*, edited by P. Humfrey, pp. 75-94, Cambridge University press.

Lucy, J. A., 1997, The Linguistics of Color in C. L. Hardin and L. Maffi, a cura, *Color Categories in Thought and Language*, pp. 320-346. Cambridge University Press, Cambridge.

Lucy, J. A., Schweder, R.A., 1979, Whorf and His Critics: Linguistic and Nonlinguistic Influences on Color Memory, *American Anthropologist*, 81 (3), pp. 581-615.

Luisi, R., 2008, Le ragioni di una perfetta illusione: il significato delle decorazioni e dei finti marmi negli affreschi della cappella Scrovegni, in C. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella degli Scrovegni*. Einaudi, Torino, pp. 377-396.

- Lunghi, E., 1996, *La Basilica di San Francesco di Assisi*, Scala, Firenze.
- Luzzati, M., 1987, "Datini, Francesco", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma, vol. XXXIII.
- MacLaury, R. E., Paramei, G. V., Dedrick, D., 2007, a cura, *Anthropology of Color: Interdisciplinary Multilevel Modeling*, John Benjamins Pub. Co., Amsterdam.
- Magione, T., 2002, I committenti, in G. Galante Garrone, E. Ragusa, a cura, *Hans Clemer, il Maestro d'Elva*, Fondazione CRT, Savigliano, Cuneo, pp. 13-22.
- Malevič, K., 1915a, Volantino distribuito all'Ultima mostra futurista 0,10, in G. Di Milia, a cura, *Kazimir Malevič, Suprematismo*, Abscondita, Milano, 2000, p. 31.
- Malevič, K., 1915b, Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo, in G. Di Milia, a cura, *Kazimir Malevič, Suprematismo*, Abscondita, Milano, 2000, pp. 32-55.
- Malevič, K., 1915c, Lettera a Matjušin, in G. Di Milia, a cura, *Kazimir Malevič, Suprematismo*, Abscondita, Milano, 2000, p. 15.
- Malevič, K., 1919, Il Suprematismo, in G. Di Milia, a cura, *Kazimir Malevič, Suprematismo*, Abscondita, Milano, 2000, pp. 57-61.
- Malevič, K., 1920, Suprematismo. 34 Disegni, in G. Di Milia, a cura, *Kazimir Malevič, Suprematismo*, Abscondita, Milano, 2000, pp. 63-71.
- Maltese, C., a cura, 1973, *Le tecniche artistiche*, Gruppo Ugo Mursia editore S.p.A, Milano.
- Mancini, G., 1617-21, *Considerazioni sulla pittura*, A. Marucchi, L. Salerno, a cura, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1956.
- Marconi, S. M., 1955, *Catalogo delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, opere d'arte dei secoli XIV E XV*, Roma.
- Marin, L., 1977, *Détruire la peinture*, Galilée, Paris.

- Marin, L., 1981, *Le Portrait du Roi*, Les Édition de Minuit, Paris.
- Marin, L., 1984, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, tr. it. *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, La Casa Usher, Firenze-Lucca, 2012.
- Marin, L., 1986, Préface, in M. Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris, pp. 7-17.
- Marin, L., 1993. *Des pouvoirs de l'image: gloses*, Le Seuil, Paris.
- Marin, L., 1994, *De la représentation*, Galliard, Paris, tr.it. parziale in L. Corrain, a cura, *Della rappresentazione*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2014.
- Marrow, J. H., 1986, Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 16, n. 2/3, Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties pp. 150-169.
- Martines, G., 1986, La colonna traiana e i chiaroscuri della sala di Costantino in Vaticano: note sul monocromo, in *Intonaci, colore e coloriture nell'edilizia storica*, Atti del Convegno di Studi, Roma, 25-27 ottobre 1984, vol. 1, pp. 31-36.
- Matthew, L. C., 2002, 'Vendecolori a Venezia': The Reconstruction of a Profession, *The Burlington Magazine*, vol. 144, n. 1196, pp. 680-686.
- Mauclair, C., 1896, "Choses d'art", *Mercur de France*, 1, pp. 129-31, Paris.
- McGrath, E., 1978, The Painted Decoration of Rubens's House, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 41, pp. 245-277.
- McGrath, T., 2000, Color and the Exchange of Ideas between Patron and Artist in Renaissance Italy, *The Art Bulletin*, vol. 82, n. 2, College Art Association, pp. 298-308.
- McManus, S. M., 2013, A New Renaissance Source on Colour: Uberto Decembrio's "De Candore", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 76, pp. 251-262.
- Meganck, T. L., 2017, *Erudite eyes: friendship, art and erudition in the network of Abraham Ortelius (1527-1599)*, Brill, Boston.

Meyer, R., 2010, The Conservation of the Frescoes from Boscoreale in the Metropolitan Museum, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, vol. 67, n. 4, *Roman Frescoes from Boscoreale: The Villa of Publius Fannius Synistor in Reality and Virtual Reality*, pp. 33-46.

Michler, J., 1995, Materialansichtigkeit, Monochromie, Grisaille in der Gotik um 1300, in U. Reupert, T. Trajkovits, a cura, *Denkmalkunde und Denkmalpflege, Wissen und Wirken, Festschrift für Heinrich Magirius*, Dresda, pp. 197-221.

Miedema, H., 2011, Lambert ten Kate in correspondence with Hendrik van Limborch: color harmony and chiaroscuro, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 35, n. 3/4, Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, pp. 174-187.

Mieth, S. G., 1989, Per i due tondi soprastanti l'antico accesso alla Cappella degli Scrovegni, *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 78, pp. 15-20.

Mieth, S. G., 1991, *Giotto: Das mnemotechnische Programm der Arenakapelle in Padua*, Tübingen, Wasmuth.

Mihályi, M., 1993, s.v. "Cistercensi, pittura e miniatura", *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, Roma, vol. IV, pp. 842-849.

Milizia, F., 1797, s.v. "Chiaroscuro", "Monocromo", *Dizionario delle belle Arti del Disegno*, Bassano.

Minardi, M., 2001, Ricerche sui Salimbeni. I monocromi della sagrestia di San Lorenzo a Sanseverino, in *Proporzioni*, pp. 27-41.

Minardi, M., 2008, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni: vicende protagoniste della pittura tardogotica nelle Marche in Umbria*, Olschki, Firenze.

Möller, R., 1995, Aspekte in der Ausgestaltung spätgotischer Burgkappellen, insbesondere durch illusionistische und grünmonochrome Wandmalerei, in B. Schock-Werner, H. Hofrichter, a cura, *Burg-und Schlosskappellen*, Stoccarda, pp. 100-108.

Möller, R., 1995a, Illusionistische und grünmonochrome Wandmalerei als Dekoration in Sakral-und Profanräumen der Spätgotik, in U. Reupert, T.

- Trajkovits, a cura, *Denkmalkunde und Denkmalpflege, Wissen und Wirken, Festschrift für Heinrich Magirius*, Dresda, pp. 223-239.
- Montinari, M., 2002, Postfazione, in id., a cura, *Arthur Schopenhauer, La vista e i colori e carteggio con Goethe*, Abscondita, Milano, pp. 151-155.
- Moreno, P., 1966, “Splendor”, *Enciclopedia dell’Arte Antica*, Treccani, Roma.
- Moreno, P., 1997, “Skiagraphia”, *Enciclopedia dell’Arte Antica*, Treccani, Roma.
- Muñoz Viñas, S., 1998., Original Written Sources for the History of Mediaeval Painting Techniques and Materials: A List of Published Texts, *Studies in Conservation*, vol. 43, n. 2, pp. 114-124.
- Murat, Z., 2016, *Guariento. Pittore di corte, maestro del naturale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- Murray, P., 1953, Notes on Some Early Giotto Sources, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 16, n. 1/2, The Warburg Institute, pp. 58-80
- Muscolino, C., 1992, Gli affreschi della sala capitolare, in C. di Francesco, a cura, *Pomposa: la fabbrica, i restauri*, Longo, Ravenna, pp. 40-44.
- Musper, T., 1948, *Untersuchungen zu Rogier van der Wydenund Jan van Eyck*, Kohlhammer, Stuttgart.
- Nash, S., 1995, A Fifteenth-Century French Manuscript and an Unknown Painting by Robert Campin, *The Burlington Magazine*, vol. 137, n. 1108, pp. 428-437.
- Natali, A., 1989, Tre scene allegoriche, in A. Natali, A. Cecchi, a cura, *Andrea del Sarto, Catalogo completo*, I gigli dell’arte, archivi di arte antica e moderna n. 6, Cantini, Firenze, p. 54.
- Natali, M., 1996, I monocromi del chiostro del monastero folignate di S. Anna, in E. Menestò, a cura, *Terziarie francescane della Beata Angelica. Origine e spiritualità*, Spoleto, pp. 189-197.

Nativel, C., 2000, La tradition latine dans la pensée de l'art moderne, le *Gallus Romae Hospes* de Ludovicus Demontiosus (Louis de Montjosieu), *Studi Umanistici Piceni*, XX, p. 268-284.

Nativel, C., 2001, La tradition latine dans la pensée de l'art: la Lamberti Lombardi...*vita* (1656) de Dominique Lampson », in *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours*. Actes du XIVE Congrès de l'Association Guillaume Budé. Limoges, 25-28 août 1998, Paris, pp. 555-566.

Negri Arnoldi, F., 2001, *Il mestiere dell'arte, Introduzione alla storia delle tecniche artistiche*, Paparo Edizioni, Napoli.

Nichols, L. W., 1990, 'Man of Sorrows with a Chalice' by Hendrick Goltzius, *Record of the Art Museum, Princeton University*, vol. 49, n. 2, pp. 30-38.

Nuttall, P., 1993, 'Fecero al Cardinale di Portogallo una tavola a olio': Netherlandish influence in Antonio and Piero Pollaiuolo's San Miniato altarpiece, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 44, pp. 111- 124.

Osborne, J., 2003, The Dado Programme in Giotto's Arena Chapel and Its Italian Romanesque Antecedents, *The Burlington Magazine*, vol. 145, n. 1202, pp. 361-365.

Osterstrom-Renger, M., 1983, The Netherlandish grisaille miniatures. Some unexplored aspects, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 44, pp. 145-173.

Pächt, O., *Van Eyck: i fondatori della pittura fiamminga*, presentazione di A. Rosenauer, ed. it. a cura di F. Crivello, Einaudi, Torino, 2013.

Packard, E., 1953, The Palette of a Fourteenth-Century Venetian Painter, *The Journal of the Walters Art Gallery*, Vol. 15/16, Special Technical Issue, The Walters Art Museum, pp. 72-79.

Packer L., Sliwka, J., 2018, *Monochrome, painting in black and white*, National Gallery Company, Yale University Press.

Panofsky, E., 1935, The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece, *The Art Bulletin*, vol. 17, n. 4, College Art Association, pp. 432-473.

Panofsky, E., 1938, Once More “The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece”, *The Art Bulletin*, vol. 20, n. 4, College Art Association, pp. 419-442.

Panofsky, E., 1949, *Abbot Suger on the Abbey Church of St Denis and Its Art Treasures*, Princeton University Press, pp. 1-37, tr. it. *Il significato delle arti visive*, Torino, Einaudi, pp. 107-46.

Panofsky, E., 1951, “Nebulae in pariete”, notes on Erasmus’ Eulogy on Dürer *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, pp. 34-41.

Panofsky, E., 1953, *Early Netherlandish Painting, its origins and character*, Cambridge, Harvard University Press.

Panofsky, E., 1960, *Renaissance and renaissances in Western art*, New York, Harper, 1960, tr. it. *Rinascimento e rinascenze nell’arte occidentale*, Feltrinelli, Milano, 1971.

Panofsky, E., 1969, Erasmus and the Visual Arts, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, pp. 200-227.

Pappalardo, U., 2009, *Affreschi romani*, Arsenale Editrice, Verona.

Parronchi, A., 1982, Paolo Uccello im Grünen Kreuzgang, in U. Baldini, a cura, Santa Maria Novella. Kirche, Kloster und Kreuzgänge, Stoccarda, pp. 135-155.

Pastoureau, M., 2000, *Blue, histoire d’une couleur*, Edition du Seuil, Paris.

Pastoureau, M., 2004, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Édition du Seuil, Paris, tr. it. *Medioevo simbolico*, Laterza, Bari, 2007.

Pastoureau, M., 2006, Vers une histoire des couleurs: possibilités et limites, *Communications*, Académie des beaux-arts, vol. 2005, pp. 51-66, Paris.

Pastoureau, M., 2007, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Bonneton, Paris, tr. it. *I colori del nostro tempo*, Ponte alle Grazie, Milano 2010.

Pastoureau, M., 2008, *Noir, histoire d’une couleur*. Edition du Seuil, Paris.

Pastoureau, M., 2013, *Vert, histoire d’une couleur*, Edition du Seuil, Paris.

Pastoureau, M., 2016a, Classer les couleurs au XII siècle : liturgie et héraldique, *Comptes rendus des séances*, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, (2), Paris, pp. 845-864.

Pastoureau, M., 2016b, *Rouge, histoire d'une couleur*, Seuil, Paris.

Pfeiffenberger, S., 1966, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, Bryan Mawr College.

Pfuhl, E., 1923, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München.

Philippot, P., 1966, Les grisailles et les 'degrés de réalité' de l'image dans la peinture flamande des 15^e et 16^e siècle, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 4, pp. 225-242.

Pianea, E., 2002a, Gli affreschi con le Fatiche di Ercole di Casa Cavassa a Saluzzo, 1506-1511, in G. Galante Garrone, E. Ragusa, a cura, *Hans Clemer, il Maestrod'Elva*, Fondazione CRT, Savigliano, Cuneo, pp. 163-169.

Pianea, E., 2002b, Gli affreschi con le Storie di David di Casa Della Chiesa a Saluzzo, 1500-1507, in G. Galante Garrone, E. Ragusa, a cura, *Hans Clemer, il Maestrod'Elva*, Fondazione CRT, Savigliano, Cuneo, pp. 151-159.

Pinotti, A., 2004, Materia è memoria, Aby Warburg e le teorie della mneme, in C. Cieri Via, P. Montani, a cura, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Nino Aragno Editore, Torino, pp. 53-78.

Plinio, G. S., I secolo d. C, *Naturalis Historia*, Johannes de Spira, Venezia, 1469.

Pouncey, P., 1953, Girolamo da Treviso in the Service of Henry VIII, *The Burlington Magazine*, vol. 95, n. 603, Burlington Magazine Publications, pp. 208-211.

Preimesberger, R., 1991, Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54, 4, Deutscher Kunstverlag GmbH, München-Berlin, pp. 459-489.

Preimesberger, R., 2011, *Paragons and Paragone, van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini*, Getty Research Institut, Los Angeles.

Price, M., 2000, A Renaissance of Color: Particle Separation and Preparation of Azurite for Use in Oil Painting, *Leonardo*, vol. 33, n. 4, pp. 281-288.

Proust, M., 1913, La Carità di Giotto, in P. Perilli, a cura, *Storia dell'arte italiana in poesia*, Sansoni Editore, Firenze, 1990, pp. 94-95.

Puppi, L., 2006, a cura, *Un Mantegna da scoprire: la Madonna della tenerezza*, Skira, Milano.

Purtle, C. J., 1991, The Iconography of Prayer, Jean de Berry, and the Origin of the Annunciation in a Church, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 20, n. 4, Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, pp. 227-239.

Purtle, C. J., 1999, Van Eyck's Washington Annunciation: Narrative Time and Metaphoric Tradition, *The Art Bulletin*, vol. 81, n. 1, College Art Association, pp. 117-125.

Quintiliano, M.F., I secolo d. C, *Institutio oratoria*, tr. it, *La formazione dell'oratore*, C. M. Calcante, a cura, Bur, Milano, 1997.

Réfiçe, P., 1998, "Pucelle, Jean", *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, Roma.

Regier, T., Kay, P., Khetarpal, N., 2009, Color Naming and the Shape of Color Space, *Language*, vol. 85, n. 4, pp. 884-892.

Renoir, P. A., 1910, Prefazione al Libro dell'Arte di Cennino Cennini, in E. Pontiggia, a cura, *Pierre-Auguste Renoir, Lettere e scritti*, Abscondita, Milano, 2001.

Riley, B., Gombrich, E. H., 1994, The Use of Colour and Its Effect: The How and the Why, *The Burlington Magazine*, vol. 136, n. 1096, pp. 427-429.

Riout, D., 1996, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Édition Jacqueline Chambon, Gallimard, Paris, 2006.

Robb, D. M., 1936, The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries, *The Art Bulletin*, vol. 18, n. 4, College Art Association, pp. 480-526.

Romanelli, R., 1998, "Pomposa, Abbazia di", *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, Roma.

Romano, E., 2003, Il lessico latino dei colori. Il punto della situazione, in S. Beta, M. M. Sassi, *I colori nel mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici*, Atti della giornata di studio, Siena, 28 Marzo, 2001. Fiesole, pp. 41-53.

Romano, S., 2007, Giotto e la nuova pittura. Immagine, parola e tecnica nel primo Trecento italiano, in G. Valenzano, F. Toniolo, *Il Secolo di Giotto nel Veneto, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, Venezia, pp. 7-46.

Romano, S., 2008, *La O di Giotto*, Electa, Milano.

Rose, B., 2004, Le significations du monochrome, in id., a cura, *Le monochrome, de Malevitch à aujourd'hui*, Editions du Regard, Paris, pp. 21-87.

Rossi, M., 2010, "Fu necessario che la pittura cedesse all'occasione": lingua e arti fiorentine nelle Esequie d'Arrigo Quarto di Giuliano Giraldis, in M. Bietti, F. Fiorelli Malesci, a cura, *Parigi val bene una messa! 1610: l'omaggio dei Medici a Enrico IV re di Francia e Navarra*, Sillabe, Livorno, pp. 82-87.

Rough, R. H., 1980, Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti, and the Arena Chapel in Padua, *The Art Bulletin*, vol. 62, n. 1, College Art Association, pp. 24-35.

Rouveret, A., 1989, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C. I^{er} siècle ap. J.C.)*, Rome.

Runge, P. O., 2008, *La sfera dei colori e altri scritti sul colore e sull'arte*, C. Flaim, a cura, Abscondita, Milano.

Sahlins, M., 1976, Colors and Cultures, *Semiotica*, n. 16, pp. 1-22.

Salmi, M., 1937, *L'Abbazia di Pomposa*, la Libreria dello Stato, Roma.

Sassi, M. M., 1994, Una percezione imperfetta? I Greci e la definizione dei colori, in *L'immagine riflessa*, pp. 281-302.

Sassi M. M., 2003, Il problema della definizione antica del colore, fra storia e antropologia, in S. Beta e M. M. Sassi, a cura, *I colori nel mondo antico*.

Esperienze linguistiche e quadri simbolici, Atti della giornata di studio, Siena, 28 Marzo 2001, Fiesole, pp. 9-23.

Sassi M. M., 2009, *Entre corps et lumière: réflexions sur la nature de la couleur*, in M. Carastro, *L'Antiquité en couleurs : catégories, pratiques, représentations*, Grenoble, pp. 277-300.

Sassi M. M., 2015, *Perceiving Colors*, in P. Destrée e P. Murray, a cura, *A Companion to Ancient Aesthetics*, Wiley Blackwell, pp. 262-273.

Saunders, B., 2000, *Revisiting Basic Color Terms*, *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 6, no. 1, pp. 81-99.

Saxl, F., 1939, *Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance*, *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, n. 4, pp. 346-367.

Schapiro, M., 1973, tr. it. *Parole e immagini: letterale e simbolico nell'illustrazione del testo*, in *Per una semiotica del linguaggio visivo*, G. Perini, a cura, Meltemi, Roma, pp. 120-191, 2002.

Schenk, F., Parker, A., 2011, *Iridescent Color: From Nature to the Painter's Palette*, *Leonardo*, vol. 44, n. 2 (2011), pp. 108-115.

Schmid, F., 1958, *Some Observations on Artists' Palettes*, *The Art Bulletin*, vol. 40, n. 4, College Art Association, pp. 334-336.

Sellink, M., 1997, *Philips Galle (1537-1612): engraver and print publisher in Haarlem and Antwerp*, Amsterdam Vrije Universiteit.

Settis S., 1979, *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea*, Einaudi, Torino.

Settis, S., 1981, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Einaudi, Torino.

Settis, S., 1993 a cura, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., Einaudi, Torino.

Severi, C., 2004, *L'antropologia possibile di Aby Warburg*, in C. Cieri Via, P. Montani, a cura, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Nino Aragno Editore, Torino, pp. 477- 522.

Shäffner, A., 2009, *Terra verde, Entwicklung und Bedeutung der monochromen Wandmalerei der italienischen Renaissance*, Verlag und Datebanken für Geisteswissenschaften, Weimar.

Schoell-Glass, C., 1991, Warburg über Grisaille. Ein Splitter über einen Splitter, in H. Bredekamp, M. Diers, a cura, *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, I), Weinheim, pp. 199-212.

Schoell-Glass, C., 2002, La teoria dell'immagine proposta da Aby Warburg: le testimonianze visive del Bilderatlas, in M. Bertozzi, a cura, *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, Modena, pp. 36-49.

Schüssler, G., 2001, Giottos visuelle Definition der 'Sapientia Saeculi' in der Cappella Scrovegni zu Padua, in *Opere e giorni: Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, ed. Klaus Bergdolt and Giovanni Bonsanti Marsilio, Venezia, pp. 111-22.

Signorini, R., 1996, The Creation of Adam: A Detail in Mantegna's Madonna della Vittoria, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 59, The Warburg Institute, pp. 303-304.

Smith, M. T., 1959, The use of Grisaille as a Lenten observance, *Marsyas*, 8, pp. 43-54.

Smith, M. T., 1981, On the Donor of Jan van Eyck's Rolin Madonna, *Gesta*, vol. 20, n. 1, *Essays in Honor of Harry Bober*, The University of Chicago Press on behalf of the International Center of Medieval Art, pp. 273-279.

Spadafora, M., 2009, *Habent sua fata libelli. Gli Alba Amicorum e il loro straordinario corredo iconografico (1545-1639)*, Clueb, Bologna.

Sparti, D. L., 2007, "Mancini, Giulio", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma, vol. LXVIII.

Spencer, J., R., 1957, Ut Rethorica Pictura, a Study in Quattrocento Theory of Painting, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 20, n. 1/2, The Warburg Institute, pp. 26-44.

Steiner, R., 1990, Paradoxien der Nachahmung bei Giotto. Die Grisailender Arenakapelle zu Padua, in H. Korner, P. Constanze, a cura, *Die Trauben des*

Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung, Olms, Hildesheim/Zurich, pp. 61-86.

Steinke, H., 1996, Giotto und die Physiognomik, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 59, 4, Deutscher Kunstverlag GmbH, München-Berlin, pp. 523-547

Stoichita, V. I., 1993, *L'instauration du tableau: metapeinture a l'aube des temps modernes*, Klincksieck, Paris, tr. it. *L'invenzione del quadro*, il Saggiatore, Milano, 1998.

Stoichita, V. I., 1997, *A short History of the Shadow*, tr. it. *Breve storia dell'ombra*, il Saggiatore, Milano, 2008.

Stoichita, V.I., 2015, *L'Effet Sherlock Holmes*, tr. it. *Effetto Sherlock*, il Saggiatore, Milano.

Sulzberger, S., 1962, Notes sur la grisaille, *Gazette des Beaux Arts*, 59, pp. 119-120.

Syson, L., 2009, Reflections on the Mantegna Exhibition in Paris, *The Burlington Magazine*, Vol. 151, No. 1277, pp. 526-535

Täube, D., 1991, *Monochrome gemalt Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik*, Essen.

Teyssède, B., 1957, *Roger de Piles et le débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, La bibliothèque des arts, Paris.

Testaverde, A.M., 2010, "Magnificence d'esprit, d'ordre, & de sagesse": un apparato funebre 'da manuale' per Enrico IV, in M. Bietti, F. Fiorelli Malesci, a cura, *Parigi val bene una messa! 1610: l'omaggio dei Medici a Enrico IV re di Francia e Navarra*, Sillabe, Livorno, pp. 58-65.

Thürlemann, F., 1982, *Paul Klee: analyse semiotique de trois peintures*, L'age de l'homme, Lausanne, tr. it. parziale *Le rouge et le noir di Paul Klee*, in L. Corrain, a cura, *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Roma, 2004.

Thürlemann, F., 2002, *Robert Campin: a monographic study with critical catalogue*, Prestel.

Tokovinine A., McNeil C.L., 2012, Colored things, chromatic stories: Searching for the pigments of the past, *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 61/62, The University of Chicago Press on behalf of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, pp. 279-282.

Tomei, A., 2000, "Torriti, Iacopo", *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, Roma.

Tornay, S., 1981, Percezione dei colori e pensiero simbolico, *La Ricerca Folklorica*, n. 4, Antropologia simbolica. Categorie culturali e segni linguistici, pp. 87-98.

Townsend, J. H., 1993, The Materials of J. M. W. Turner: Pigments, *Studies in Conservation*, vol. 38, No. 4, pp. 231-254.

Townsend, J. H., 1994, Whistler's Oil Painting Materials, *The Burlington Magazine*, Vol. 136, No. 1099, pp. 690-695.

Tuffreau-Libre, M., et al., 2013, Peinture et perspective à Pompei, un ensemble d'objets liés au travail pictural (I 16, 2.3.4), *Rivista di Studi Pompeiani*, vol. 24, L'Erma di Bretschneider, pp. 53-70.

Vallier, D., 1975, Malévitch et le modèle linguistique en peinture, *Critique*, tomo XXXI, n. 334, Paris, pp. 284-296.

van Eikema Hommes, M., 2001, Discoloration or Chiaroscuro? An Interpretation of the Dark Areas in Raphael's "Transfiguration of Christ", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 28, n. 1/2, Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, pp. 4-43.

Vasari, G., 1568, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Marini, M., a cura, Newton Compton, Roma, 1991.

Vasari, G., (ed. Milanesi) 1878, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Sansoni, Firenze.

Verbraeken, R., 1979, *Clair-Obscur, histoire d'un mot*, Librairie des Arts et Métiers, Nogent-le-Roi, Paris.

Verbraeken, R., 1997, *Termes de couleur et lexicographie artistique, Recueil d'essais suivi de quelques articles sur la critique d'art*, Les édition du Pantheon, Paris.

Vigilante, M., 1987, "Dati, Carlo Roberto", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma, vol. XXXIII.

Vitruvio, I secolo d.C, *De architectura*, P. Gros, a cura, Einaudi, Torino, 1997.

von Graeve, V., 1984, Marmorbilder aus Herculaneum und Pompeji, *Dialoghi di Archeologia*, 2, Roma, pp. 89-113.

von Wattenwyl, A., Zollinger, H., 1979, Color-Term Salience and Neurophysiology of Color Vision, *American Anthropologist*, New Series, vol. 81, n. 2, pp. 279-288.

Walther, I. F., Wolf, N., 2003, *Masterpieces of Illumination, The world's most beautiful illuminated manuscripts from 400 to 1600*, Taschen, Köln.

Warburg, A., 1966, Arte fiamminga e primo Rinascimento fiorentino: Studi, in id., *La rinascita del paganesimo antico, Contributi alla storia della cultura*, la Nuova Italia editrice, Firenze, pp. 149-170.

Warburg, A., 2002, *Mnemosyne, L'Atlante delle immagini*, M. Warnke, a cura, con la collaborazione di C. Brink, ed. it. a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino.

Warburg, A., 2004, *Opere, I, La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, M. Ghelardi, a cura, Nino Aragno Editore, Torino.

Warburg, A., G. Bing, 2005, *Diario romano (1928-1929)*, M. Ghelardi, a cura, Nino Aragno Editore, Torino.

Warburg, A., 2008, *Opere, II, La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, M. Ghelardi, a cura, Nino Aragno Editore, Torino.

Warburton, D. A., 2007, Basic Color Term Evolution in Light of Ancient Evidence from the Near East, in R. E. MacLaury, G. V. Paramei, and D. Dedrick, a cura, *Anthropology of Color: Interdisciplinary Multilevel Modeling*, John Benjamins Pub. Co., Amsterdam, pp. 229-246.

Ward, J. L., 1975, Hidden Symbolism in Jan van Eyck's Annunciations, *The Art Bulletin*, vol. 57, n. 2, College Art Association, pp. 196-220.

Ward, J. L., 1994, Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings, *Artibus et Historiae*, vol. 15, n. 29, pp. 9-53.

Westermann, M., 1999, Fray en Leelijck: Adriaen van de Venne's Invention of the Ironic Grisaille, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 50, pp. 220-257.

Wierzbicka, A., 2008, Why There Are No 'Colour Universals' in Language and Thought, *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 14, n. 2, pp. 407-425.

Wind, E., 1931, Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik, *Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, n. 25, tr. it. E. Colli, Il concetto di 'Kulturwissenschaft' in Aby Warburg e il suo significato per l'estetica, in E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, Adelphi, Milano, 1992, pp. 37-56.

Wittgenstein, L., 1948, Aforisma, in M. Ranchetti, a cura, *Pensieri diversi, Ludwig Wittgenstein*, Adelphi, Milano, 1980, p. 214.

Wittgenstein, L., 1977, *Remarks on Colour*, Blackwell, London, tr. it. *Osservazioni sui colori*, Einaudi, Torino 1981.

Wölfflin, H., 1905, *Die Kunst Albrecht Dürers*, Bruckmann, Munchen.

Wölfflin, H., 1915, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, tr.it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Abscondita, Milano 2012.

