



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo**  
**Graduate School**  
**Corso di Dottorato Interateneo in Storia delle Arti Ca' Foscari -IUAV-**  
**Università di Verona**

**Dottorato di ricerca**  
**in Storia delle arti**  
**Ciclo XXVII**  
**Anno di discussione 2015**

***Il colore della lontananza.***  
***Matteo Zaccolini, pittore e teorico di prospettiva***

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: [L-ART/02] Storia dell'Arte  
Moderna**

**Tesi di Dottorato di Francesca Guidolin, matricola 819917**

**Coordinatore del Dottorato**

**Prof. Giuseppe Barbieri**

**Tutore del Dottorando**

**Prof. ssa Martina Frank**

IL COLORE DELLA LONTANANZA.  
MATTEO ZACCOLINI, PITTORE E TEORICO DI PROSPETTIVA

IL COLORE DELLA LONTANANZA.  
MATTEO ZACCOLINI, PITTORE E TEORICO DI PROSPETTIVA

*A Thomas*

## Ringraziamenti

Vorrei poter ringraziare tutti coloro che in questi tre anni hanno accompagnato e sostenuto le mie ricerche. Desidero esprimere la mia riconoscenza a Martina Frank per avermi incoraggiato a proseguire questo studio e per avermi guidato con i suoi preziosi insegnamenti. Colgo l'occasione per ringraziare Francesca Cappelletti, Bernard Aikema, Giuseppe Barbieri, Michela Agazzi, Maria Ida Biggi, Marco Sgarbi e Christoph Lüthy che con i loro consigli hanno offerto nuovi stimoli e spunti di riflessione.

Un ringraziamento sincero a padre Bartolomeo Mas, responsabile della Biblioteca e dell'Archivio Generale Teatino, che non solo ha sostenuto e seguito con interesse il mio studio, ma ha contribuito ad arricchire questa mia esperienza. Ai suoi affettuosi e continui incoraggiamenti va la mia più profonda riconoscenza.

Un ringraziamento particolare al personale e ai responsabili della Sezione Manoscritti della Biblioteca Malatestiana di Cesena, in particolare alla dott.ssa Paola Errani per alcuni indispensabili suggerimenti e per avermi messo in contatto con gli studiosi cesenati. Ricordo con affetto e riconoscenza Giampiero Savini che, oltre a consegnarmi preziosi appunti inediti, ha messo a disposizione tutta la sua competenza per guidarmi nella storia della sua città. Alla sua disponibilità e generosità va tutta la mia gratitudine. Ringrazio inoltre Claudio Riva, Franco dell'Amore e Fabio Bevilacqua che hanno contribuito ad arricchire i primi capitoli di questa tesi con precisazioni, indicazioni bibliografiche e fotografie. Non posso non ricordare la disponibilità di Gregorio d'Ottaviano Chiaramonti che ha sostenuto e favorito le mie indagini permettendomi di interrogare l'inventario della sua biblioteca. Tra gli studiosi incontrati durante le ricerche presso la Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli desidero ringraziare Domenico Antonio D'Alessandro e Angela Schiattarella che con generosa cortesia mi hanno segnalato e inviato alcuni testi e contributi critici. Di fondamentale aiuto sono state anche le fotografie e le informazioni cortesemente fornitemi da padre Greg Apparcel, rettore della chiesa di Santa Susanna, e dalla dott.ssa Giovanna Rao, responsabile del Settore Manoscritti della Biblioteca Medicea Laurenziana.

Ringrazio con gratitudine e affetto Alessandra e Mari che si sono proposte di rileggere le bozze. Non posso dimenticare i consigli, il supporto e il conforto degli amici di sempre, in particolare Silvia, Nicoletta, Francesca, Sabrina e Laura. Un pensiero affettuoso e grato alla signora Zora e a Giuseppe che hanno creduto in me e hanno dato colore e luce alle mie idee. Alle parole di incoraggiamento di Raffaella, amica ritrovata "nell'arte senza tempo", che con le sue parole il ha dato il coraggio di "aprire alcune porte". Un ringraziamento speciale e profondo alla mia famiglia per avermi incoraggiato con amorevole pazienza e per avermi dato la forza per affrontare i momenti più difficili.

Ricerca che dedico a Thomas.

## INDICE

<i>Introduzione</i>	9
<b>PARTE PRIMA</b>	
1. <i>Il Trattato di prospettiva di Matteo Zaccolini: da un manoscritto perduto ad una copia ritrovata</i>	17
1.1. <i>Gli studi</i>	24
2. <i>“Matteo Zaccolino fu della città di Cesena nella Romagna [...]”. Sulle tracce di un giovane pittore di prospettiva</i>	31
2.1. <i>Un allievo di Scipione Chiaramonti</i>	33
2.2. <i>Dall’allievo al maestro: un indizio per ritrovare La Nova Prattica di Prospettiva di Scipione Chiaramonti</i>	37
2.3. <i>Cesena 1598. Il debutto artistico nel cantiere dell’effimero</i>	45
2.4. <i>“Per far frezj et altri”: nuove ipotesi per Zaccolini e i compagni</i>	52
2.4.1. <i>Una decorazione tra “motti e imprese”. Il Fregio della prima camera (o anticamera) al tempo della Devoluzione di Ferrara</i>	61
3. <i>Cesena: teatro di scenografie, Lyceum di prospettiva</i>	77
3.1. <i>Prospettive e cambi di scena negli intermezzi cesenati. Vincenzo Masini e Silla Visdomini, scenografi del Lyceum Chiaramonti</i>	80
3.2. <i>I debiti colori per la natura indeterminata. Raccomandazioni e avvertimenti a un pittore prospettico della prima metà del Seicento</i>	87

3.2.1.	<i>Nell'orizzonte della lontananza</i>	99
4.	<b><i>Un prospettico a Roma. Per il “maggior bisogno della pittura p(er) la teorica del colore”</i></b>	105
4.1.	<i>Da Cesena a Roma</i>	105
4.2.	<i>Un prospettico per Baldassarre Croce. Dagli ornamenti alle prospettive nelle storie di Santa Susanna</i>	108
4.3.	<i>“I colori per le distanze”. Dall'alto della volta di S. Silvestro al Quirinale</i>	128
4.4.	<i>Matteo Zaccolini, pittore devoto all'Ordine Teatino</i>	147
5.	<b><i>Tra Roma e Napoli. Viaggio di un eclettico pittore e studioso di prospettiva</i></b>	165
5.1.	<i>Puntualizzazioni e nuove ipotesi sull'attività di Matteo Zaccolini a Napoli</i>	165
5.2.	<i>“Al fratello Matteo Zaccolini laico si concede l'essenzione per un anno e più [...] dall'ubbidienze comuni al fine di perfezionare l'opera sua di prospettiva”</i>	184
5.3.	<i>Premessa per un'edizione a stampa. “Alli Reveren(di) Padri Chierici Regolari”: da una lettera scritta sotto mentite spoglie ad un frontespizio identificato</i>	189
6.	<b><i>De Colori, un trattato per “il vulgo di questa professione pittorica”</i></b>	201
6.1.	<i>Le fonti</i>	201
6.2.	<i>“Nell'ordito de' colori”. La Natura vista, descritta e studiata da Napoli</i>	207
6.3.	<i>Dagli “atti della luce” alla “metamorfosi del colore”</i>	223
6.4.	<i>L'apparire dei colori nei quattro elementi: “dalle istesse cause con le medesime regole”</i>	230
6.5.	<i>Nel libro dell'aere</i>	237

SECONDA PARTE

7.	<i>De Colori (ms. Ashburnham 1212<sup>f</sup>, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana)</i>	247
7.1.	<i>Criteri di trascrizione</i>	248
7.2.	<i>Lista delle figure e delle tabelle presenti nel manoscritto De Colori</i>	249
7.3.	<i>Trascrizione del trattato</i>	251
8.	<i>Appendice documentaria</i>	487
9.	<i>Repertorio delle fonti d'archivio</i>	503
10.	<i>Repertorio delle fonti manoscritte</i>	505
11.	<i>Bibliografia</i>	509
12.	<i>Elenco delle illustrazioni</i>	542

**ABBREVIAZIONI E SIGLE**

AGT	Archivio Generale Teatino
ASR	Archivio di Stato, Roma
ASVR	Archivio Storico del Vicariato, Roma
ASCe	Archivio di Stato, Cesena
ADCe	Archivio Diocesano di Cesena
ASNa	Archivio di Stato, Napoli
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
BLF	Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze
BCM	Biblioteca Comunale Malatestiana, Cesena
BNN	Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III”, Napoli

b.	busta
c./cc.	carta/carte
cc. n.n.	carte non numerate
fasc.	fascicolo
fig./figg.	figura/figure
ms./mss.	manoscritto/manoscritti
nr.	numero
p./pp.	pagina/pagine
reg.	registro
r	Recto
v	verso
vol./voll.	volume/volumi

## *Introduzione*

Questa ricerca si propone di ricostruire le dinamiche che hanno portato Matteo Zaccolini (Cesena 1574-Roma 1630) alla stesura del *De Colori*, il libro più ampio di quelli che compongono il suo *Trattato di Prospettiva*. Questa vasta opera in quattro volumi, scritta tra il primo e il secondo decennio del Seicento, ma lasciata inedita dall'autore che non riuscì a “perfezionare” la bozza destinata alla stampa, ci è pervenuta grazie ad una copia conservata manoscritta nella Biblioteca Laurenziana di Firenze<sup>1</sup>.

Il *De Colori*, insieme ai manoscritti *Prospettiva del Colore*, *Prospettiva Lineale* e *Della Descrizione dell'Ombre prodotte da Corpi opachi rettilinei*, venne ritrovato negli anni Settanta da Carlo Pedretti che, esaminando alcuni apografi vinciani, riuscì a far riemergere dall'oblio il nome e l'opera di colui che nel Seicento era stato annoverato tra i più esperti pittori e studiosi di “Lontananza e Prospettiva”. A partire dalla scoperta di Pedretti la critica ha ripetutamente dedicato attenzione agli studi di prospettiva di Matteo Zaccolini e, in particolar modo, alle sue teorie sulla degradazione ottica del colore. Tuttavia, l'unico dei quattro manoscritti ad essere stato finora trascritto e studiato in modo approfondito è quello dedicato alla *Prospettiva del Colore*, il volume che peraltro testimonia la derivazione delle teorie di Zaccolini dai manoscritti vinciani. Se dunque l'interesse per questo lettore e divulgatore degli scritti di Leonardo da Vinci ha prodotto una serie di contributi atti ad arricchire criticamente la bibliografia a lui dedicata, può stupire che nessuno degli studi fino ad oggi condotti abbia fatto coincidere questo rinnovato interesse per il trattatista con il progetto di trascrizione degli oltre 700 fogli che compongono la sua *Opera di Prospettiva*. Si tratta, in effetti, di una sorta di “testamento teorico”, fondamentale per fare luce su questo stimato e appassionato studioso dell'Ordine dei Chierici Regolari Teatini, un trattatista dal profilo biografico ancora piuttosto oscuro e lacunoso.

Da qui l'idea di ritornare sulle tracce del pittore trattatista originario della città di Cesena col desiderio di presentare la “p(rim)a parte della generatione de' colori”<sup>2</sup>, indagine derivata da una faticosa rielaborazione dei fondamenti teorico-filosofici appresi da Scipione Chiaramonti, il “Profess(o)re d'ogni Scienza”<sup>3</sup> a cui Zaccolini dedicherà la sua opera di prospettiva. Rispettando il metodo proposto dall'autore per avvicinare i giovani pittori allo studio della “teorica”, intendo

---

<sup>1</sup> BLF, mss. Ashb.1212<sup>1-4</sup>.

<sup>2</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori diviso in tredici trattati composti da Matteo Zaccolini da Cesena*, c. 3v.

<sup>3</sup> *Ivi*, c. 1r.

seguire la sua lezione di prospettiva incominciando dalla lettura del *De Colori*, quale “essercitio dell’osserv(atio)ne”<sup>4</sup> necessario per imitare e sostenere l’illusione della distanza attraverso i colori. Il lavoro si articola in due sezioni. La prima si pone l’obiettivo di indagare e ricostruire i contesti entro cui si muove Matteo Zaccolini, dal suo debutto come pittore specialista nella decorazione di apparati effimeri nella nativa Cesena fino ai prestigiosi incarichi come quadraturista nei cantieri tra Roma e Napoli compiuti quando aveva ormai vestito l’abito di fratello laico teatino. Le indagini sulla sua formazione e sugli sviluppi della sua attività di pittore e studioso di ottica e di scienze naturali hanno consentito di tracciare le coordinate storico-contestuali necessarie per analizzare l’inedito manoscritto *De Colori* (ms. Ashburnham 1212<sup>1</sup>), presentato e trascritto nella seconda sezione della tesi.

Durante le mie ricerche a Cesena, Roma e Napoli, le città in cui visse e operò Zaccolini, ho setacciato gli archivi e le biblioteche per ricostruire il profilo biografico e artistico del pittore. La prima tappa, che introduce questo studio, è necessariamente rappresentata dalla città natale del pittore trattatista, Cesena. La presente ricerca ha privilegiato l’indagine archivistica e lo spoglio delle cronache manoscritte conservate nella Biblioteca Comunale Malatestiana nel tentativo di colmare le lacune che avevano lasciato nell’ombra la formazione artistica e culturale del giovane artista. Guidata dai rari accenni autobiografici raccolti nelle lettere dedicatorie del *De Colori*, ho cercato le conferme documentarie di un legame che avrebbe permesso di comprendere l’eredità scientifica e filosofica che gli era stata trasmessa durante il periodo della frequentazione degli ambienti che gravitano attorno a Scipione Chiaramonti, celebre astronomo e intransigente difensore della dottrina aristotelica che fondò nella sua casa un’accademia in cui oltre allo studio della filosofia e della matematica, si impartivano lezioni di prospettiva e di disegno. Nei primi due paragrafi ritornerò quindi agli anni in cui il giovane Zaccolini apprese gli “ottimi e massimi principij”<sup>5</sup> di prospettiva. Dopo una lunga e appassionata lettura dei manoscritti cesenati, ho potuto rintracciare le pagine che conservano memoria di colui che viene definito il miglior allievo di prospettiva del *Lyceum* Chiaramonti, cioè di quell’accademia privata istituita nella biblioteca di uno dei più noti commentatori dei testi di Aristotele del XVII secolo. Le documentate testimonianze relative alle lezioni di filosofia, geometria e disegno impartite nel *Lyceum* cesenate hanno tracciato la strada per ritrovare *La Nova pratica prospettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena*,

---

<sup>4</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 5r. La trascrizione integrale del manoscritto è stata realizzata da Janis Bell ed è stata pubblicata nel secondo volume della sua tesi di dottorato, J. BELL, *Color and Theory in Seicento Art: Zaccolini’s “Prospettiva del Colore” and the Heritage of Leonardo*, Ph.D Dissertation, Brown University, Published on demand by University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, U.S.A. - London, England 1983, vol. II, p. 291 (d’ora in poi abbreviato in BELL).

<sup>5</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 1r.

l'inedito manoscritto che il precettore compilò nel 1609, ma di cui si erano perse le tracce da molti secoli. Il ritrovamento di questo prezioso materiale ha consentito di estendere il campo di indagine per ricostruire la storia di un trattato che, oltre a rispondere alle domande più complesse dei giovani frescanti e degli apparatori, anticipava con il suo taglio pratico l'applicazione dei principi prospettici alla scenografia, questione affrontata da Chiaramonti nel suo più celebre trattato *Delle scene e Teatri*. Le opere edite e inedite del primo maestro di prospettiva di Zaccolini rappresentano così il frutto di una ricerca che sovrappone l'illusionismo pittorico alla quadratura e alla scenografia teatrale. Queste pagine acquisteranno un valore nuovo in questa tesi poiché rappresentano una testimonianza diretta degli argomenti affrontati durante le lezioni di Chiaramonti. Grazie ad alcune inedite testimonianze sappiamo infatti che, oltre al giovane pittore, anche due scenografi dilettanti si erano affidati agli insegnamenti del dotto precettore per mettere in scena gli intermezzi della famosa commedia "La prigione d'Amore", recitata a Cesena nel 1618 e replicata nel 1619.

Le discussioni nate nella biblioteca del *Lyceum* Chiaramonti costituiscono quindi l'*incipit* per introdurre i temi discussi nei successivi paragrafi del secondo capitolo: sono queste le pagine che accompagneranno il lettore nel cantiere effimero cesenate, palcoscenico urbano in cui il giovane Matteo Zaccolini e gli altri artisti apparatori che seguirono le lezioni di disegno e di prospettiva nel "ritrovato" *Lyceum*, sperimentarono tra architetture effimere, fregi e scenografie teatrali l'illusione della distanza. Da qui seguiremo in particolare il debutto del giovane prospettico, considerato uno dei più promettenti pittori impegnati nel 1598 alla decorazione di una città che si preparava ad accogliere l'ingresso di papa Clemente VIII dopo la "recuperatione" della vicina Ferrara. Incrociando le informazioni desunte dai pagamenti per le opere realizzate in questa occasione con le descrizioni della festa ritrovate negli annali e nelle cronache manoscritte è stato possibile individuare il nome di Zaccolini tra i componenti della squadra coordinata dal celebre pittore e architetto cesenate Francesco Masini. Fu proprio quest'ultimo ad affidare ai quattro collaboratori l'incarico di dipingere tra "frezzi" e "prospettive" le trionfali imprese sancite dalla Convenzione Faentina, affreschi parzialmente conservati in alcune sale dell'antico Palazzo del Governatore, oggi sede del Comune di Cesena.

Dopo aver analizzato una delle prime opere di Matteo Zaccolini, nel terzo capitolo vedremo come nel punto di intersezione tra quadratura e scenografia emerga un'interessante chiave di lettura che ci consente di capire il motivo per cui il colore assume un ruolo centrale nell'economia del *Trattato di Prospettiva* di Matteo Zaccolini. Per sostenere la validità di questa ipotesi interpretativa era necessario ridefinire il ruolo del pittore prospettico all'interno delle

squadre coinvolte nella decorazione degli apparati effimeri: a lui il compito di mantenere intatto l'artificio illusionistico tra struttura architettonica e quella effimera, incarico che Zaccolini sfrutterà per sperimentare l'immagine della lontananza e gli effetti legati alla percezione del colore nello spazio dell'illusione. Ciò vale anche per gli scenografi del *Lyceum* Chiaramonti che applicarono i "principij optici" insegnati dal precettore per valorizzare l'impatto visivo dei fondali da loro dipinti. I punti di tangenza delle diverse esperienze artistiche che portarono al successo gli allievi di Scipione Chiaramonti permetteranno di restituire a Cesena l'immagine di una città che, tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, rispose con acume teorico e originalità pratica alle questioni poste dalla prospettiva, diventando così un vivace laboratorio di sperimentazione. Sullo sfondo di queste inedite considerazioni, la lettura e l'esame di alcuni passi tratti dal *De Colori* invitano a riflettere sul valore e sull'importanza che Matteo Zaccolini attribuisce allo studio filosofico e scientifico delle "operazioni della natura"<sup>6</sup>, conoscenze che, come avverte lui stesso, avrebbero facilitato il lavoro di quegli specialisti chiamati a risolvere e a tradurre in termini prospettici la dimensione mutevole della natura attraverso l'analisi ottica dei colori. A questo punto la discussione non può che muoversi tra continui rimandi e confronti con i più famosi trattati di scenografia teatrale, testi che sottolineano con altrettanta immediatezza i problemi pratici riscontrati dai pittori nella messa in prospettiva dei fondali, soprattutto quelli a soggetto naturalistico. Queste immagini richiedono non solo la competenza tecnica e pratica degli "intendenti" pittori prospettici, ma anche uno studio scientifico dei fenomeni "indeterminati" della natura che devono essere ricreati, come già sosteneva Daniele Barbaro, con "debiti colori". Oltre ad avvertire i sovrintendenti ai lavori di nominare pittori competenti nell'esercizio della disciplina prospettica, i trattatisti fanno continuamente riferimento alla preparazione necessaria per sostenere con i colori le istantanee apparenze prodotte dagli effetti atmosferici, tema centrale anche del manoscritto *De Colori*.

Dal quarto capitolo l'attenzione si sposterà sul contesto romano. Tra il 1599 e il 1600 si colloca infatti il trasferimento a Roma del pittore cesenate. Dopo gli "ornamenti intorno alle storie" e i fregi dipinti nel Palazzo del Governatore, le fonti storiografiche ricordano il nome di Matteo Zaccolini accanto a quello di Baldassarre Croce nella vicenda decorativa della chiesa di Santa Susanna. A quanto pare il pittore bolognese incaricò il miglior allievo di Chiaramonti per collaborare alla realizzazione degli ornamenti prospettici entro una complessa architettura illusionistica. La rilettura dei contratti, l'esame dei disegni preparatori e il confronto con le opere eseguite a fresco permetteranno di fare luce sul presunto rapporto di collaborazione tra

---

<sup>6</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 52r.

Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini. Di fatto, le notizie trasmesse da Giovanni Baglione inducono a considerare l'ipotesi che il pittore bolognese si fosse avvalso della competenza prospettica del suo assistente per perfezionare la finta architettura, ovvero per "rittocarla a secco con colori buoni e fini"<sup>7</sup>, sostenendo con questi l'illusione della terza dimensione. Il compito di "lineare" nei riflessi d'oro le colonne tortili e di "ombreggiare" i finti arazzi su cui erano raccontate le storie di Santa Susanna ci dà forse l'idea di quali fossero le suggestioni che portarono il prospettico ad affrontare il problema della percezione ottica del colore. A nemmeno un anno da quella che può essere considerata la sua prima commissione romana, Matteo Zaccolini si dimostrerà capace di terminare l'impresa lasciata incompleta dai prospettici allora più noti a Roma, i fratelli Giovanni e Cherubino Alberti. Con il terzo paragrafo l'indagine si sposta, quindi, dalla chiesa di Santa Susanna al cantiere dei padri Teatini di San Silvestro a Monte Cavallo. Nel 1602 Matteo Zaccolini verrà infatti nominato da Cristoforo Roncalli e dal suo allievo Giuseppe Agellio per completare la quadratura illusionistica della volta della chiesa di San Silvestro al Quirinale. Nonostante le difficoltà nell'analizzare un'opera eseguita a tre mani, i contratti non lasciano alcun dubbio sull'autore del progetto grafico dello sfondato: nei contratti si fa esplicito riferimento ad un disegno fatto da Zaccolini, nota preziosa a cui finora non era stata data giusta importanza. Il pittore cesenate può quindi essere considerato a pieno titolo l'ideatore e l'interprete di un'impaginazione prospettica di grande originalità, che offrì allo stesso Roncalli la possibilità di valutare le soluzioni elaborate dall'esperto collaboratore per risolvere il problema della trasmutazione apparente dei colori e per rafforzare con questi l'illusione della lontananza aerea.

Dopo aver vestito l'abito teatino, dal 1603 Zaccolini parteciperà alla campagna decorativa della sua chiesa e del monastero, senza però trascurare gli studi scientifici e filosofici condotti da autodidatta nella fornita biblioteca di Monte Cavallo. Particolare attenzione verrà data alla lettura delle fonti che ricordano gli affreschi, oggi perduti, che il prospettico realizzò nelle sale più importanti del complesso monastico: attraversando i finti colonnati del refettorio e percorrendo le lontananze che tanto ingannarono la vista di chi un tempo ammirò questi luoghi, cercheremo di individuare le peculiarità della sua arte. A riprova della competenza tecnica e dello spessore intellettuale di questo stimato fratello laico, lasceremo la parola ad un confratello per ricordare le lezioni di ottica e gli incontri in cui Zaccolini era invitato a dispensare i suoi utili consigli, divulgando così le ricerche poi raccolte nel suo *Trattato di Prospettiva*. Abituato ad affiancare il lavoro dei pittori dall'alto dei ponteggi, Zaccolini riuscirà ad individuare la causa dei problemi che

---

<sup>7</sup> ASR, *Notai del Tribunale dell'A.C.*, vol. 6245, *notaio D. Ricci*, c. 62v. Si veda Appendice documentaria 9 I.

più preoccupavano i pittori della sua generazione. Ed è proprio per tentare di risolvere il “maggior bisogno della pittura p(er) la teorica del colore”<sup>8</sup> che nasce l’idea di un prontuario teorico fatto per esercitare l’occhio dei principianti nel riconoscere gli effetti della trasmutazione apparente del colore nei fenomeni naturali. Per il prospettico analizzare i meccanismi della natura significava imparare a regolare la mutevolezza delle apparenze cromatiche nell’intelaiatura prospettica, effetti che evidentemente creavano non poche difficoltà nell’atto pratico. Da ciò il trattatista riconosce la necessità di impostare i precetti della pratica artistica entro un’indagine scientifica che potesse guidare lo sguardo e la mano del “dotto e scientifico pittore”<sup>9</sup>. Tuttavia, le nuove commissioni e gli impegni che quotidianamente era tenuto ad adempiere in qualità di fratello laico ostacolarono il perfezionamento del trattato, lasciato così tra gli inediti volumi della biblioteca di San Silvestro a Monte Cavallo.

A partire dal quinto capitolo la ricerca si propone di seguire e, nel contempo, ricostruire i temporanei trasferimenti di Matteo Zaccolini, chiamato a Napoli per realizzare alcune opere nelle chiese e nelle case del suo ordine. Nonostante esistano scarsissime testimonianze documentarie sull’attività napoletana del fratello laico teatino, proveremo a inquadrare i limiti temporali dei suoi soggiorni presso la casa dei Santi Apostoli integrando le informazioni desunte da inediti documenti con gli studi più recenti sulle fabbriche teatine napoletane. Le testimonianze da me rintracciate nei manoscritti teatini, oggi conservati nel fondo *San Martino* della Biblioteca Nazionale di Napoli, permettono di legare per la prima volta il nome del prospettico alla vicenda decorativa della sacrestia dei Santi Apostoli, impresa condotta ancora una volta insieme al pittore sorrentino Giuseppe Agellio. Nonostante i restauri settecenteschi abbiano cancellato ogni traccia delle decorazioni realizzate dai due pittori, i documenti hanno consentito di ancorare ulteriori ipotesi, aprendo così nuovi interrogativi sull’attività del fratello laico nel contesto artistico napoletano. Oltre ai documentati lavori per il suo Ordine, egli proseguì le sue ricerche e gli studi nella speranza di portare a termine il trattato, impresa che venne sostenuta dagli stessi padri che nel 1618 gli concessero una speciale licenza dalle mansioni quotidiane al fine di “perfettionare l’opera sua di Perspettiva”<sup>10</sup>. Il trattatista si affrettò così a completare e a rivedere quanto già aveva scritto, raccogliendo da Napoli le fonti necessarie per ultimare la sua indagine sul colore e per rivedere le bozze in previsione della stampa. Per presentare il volume dedicato alla “teorica del colore”, nell’ultimo paragrafo del quinto capitolo verrà presa in esame la lettera con cui

---

<sup>8</sup> *Ivi*, c. 2v

<sup>9</sup> *Ivi*, c. 34v.

<sup>10</sup> AGT, ms. V, *Acta Capitolorum Generalium* cit, “Notamenti di alcune determinazioni intorno a negotij particolari della Religione fatte nel Cap(it)olo G(e)n(er)ale l’anno 1618”, c. 240v.

Zaccolini, celandosi sotto il bizzarro nome di uno stampatore, sottopone all'attenzione dei padri superiori un'opera che rappresentava lo spirito di apertura della religiosità teatina verso le scienze naturali, ambito nel quale si inseriscono le ricerche scientifiche da lui condotte. Sostenendo l'antica relazione tra i colori e gli elementi della cosmologia aristotelica, l'autore sceglie di proporre la sua prima opera legando metaforicamente ciascun elemento ai padri fondatori, ritratti come vedremo dallo stesso artista nei frontespizi delle *Consuitiones*.

Dopo aver delineato la posizione assunta dagli studiosi dell'Ordine teatino nell'ambito degli studi filosofico-scientifici, nel sesto capitolo inizieremo ad analizzare il manoscritto *De Colori* con l'obiettivo di mettere in luce le finalità di un'indagine condotta per "sicurezza" di coloro che "principiano" la professione pittorica. Come vedremo, le pagine che il prospettico dedica alla storia naturale dei colori sono tratte dagli scritti del *corpus aristotelicum*, in particolare dal "libretto" *De Coloribus*, l'unica fonte citata espressamente nel manoscritto. Dell'antico trattato, oggi attribuito a Teofrasto, sappiamo che il teatino conosceva alcune traduzioni, commentate in modo del tutto originale per "il vulgo di questa professione pittorica"<sup>11</sup>. L'inedito commentario, scritto da quello che è stato considerato il miglior allievo di Scipione Chiaramonti, riveste un ruolo fondamentale nella trasmissione della dottrina aristotelica nel XVII secolo, poiché raccoglie l'eredità culturale e artistica degli "studij della buona filosofia"<sup>12</sup> insegnata nel *Lyceum* del maestro soprannominato "Aristotele Chiaramonti da Cesena"<sup>13</sup>. Pur ammettendo di aver scritto le sue opere "così rozzamente, secondo il mio comune uso"<sup>14</sup>, Zaccolini avvertì la necessità di spiegare i principi della filosofia naturale appresi dal dotto precettore nell'intento di formare i pittori che "di simil materia non habbino cognitione alcuna"<sup>15</sup>.

La fatica più ambiziosa e, molto probabilmente, la causa stessa del mancato perfezionamento della sua vasta opera di prospettiva è stata quella di aver cercato di illustrare la dinamica della percezione del colore a partire dall'osservazione diretta dei fenomeni naturali, per ricavare da qui un metodo efficace per imparare a controllare la velocità con cui uno stesso colore si tramuta in un altro. Le lunghe descrizioni della natura, vista e descritta dalle colline di Napoli, rappresentano quindi uno strumento indispensabile per insegnare a bilanciare correttamente le metamorfosi indeterminate della luce nell'intelaiatura prospettica. Riprendendo i principi teorici, il metodo ma anche gli esempi raccolti nell'antico *De Coloribus*, lo studioso teatino intende continuare ad

---

<sup>11</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori*, c. 34v.

<sup>12</sup> *Ivi*, c. 41r.

<sup>13</sup> BCM, ms. 164.34, *Orazione del Sig.r Tomaso Maffei, Dottore dell'una, e l'altra Legge, fatta ne' funerali del Sig.r D. Scipione Chiaramonti, celebrati nell'accademia delli Sig.ri Offuscati di Cesena*, li 31 Genaro 1653, in C. A. ANDREINI, *Notizie delle Famiglie illustri di Cesena raccolte da D. Carl'Antonio Andreini cesenate in vari manoscritti, e libri storici*, tomo II (1809), p. 420.

<sup>14</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore*, c. 2v (J. BELL, *Color and Theory* cit., vol. II, p. 285).

<sup>15</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori*, c. 183v.

analizzare le “attioni colorate”<sup>16</sup> della natura con il preciso scopo di allenare l’occhio e la mente del pittore, poiché le apparenze generate e riportate dalla luce, essendo

di molta delicatezza, non così da tutti saranno viste, bisognandovi molta attenta osservazione et acuto sguardo stando molto fissamente col senso che così si vedrà con esperienza dell’atto pratico esser vero | quanto abbiamo scritto”<sup>17</sup>.

Oltre a fornire per la prima volta la trascrizione integrale del *De Colori*, manoscritto composto da più di 300 fogli, lo scopo principale di questa tesi è quello di restituire memoria alle lezioni che Matteo Zaccolini trascrisse nel tentativo di colmare le lacune che egli stesso aveva riscontrato nell’esercizio pratico della “professione colorata della pittura”<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> *Ivi*, c. 131r.

<sup>17</sup> *Ivi*, c. 190v.

<sup>18</sup> *Ivi*, c. 183v.

## PARTE PRIMA

### 1. *Il Trattato di Prospettiva di Matteo Zaccolini: da un manoscritto perduto ad una copia ritrovata*

Il fratello laico teatino Matteo Zaccolini viene ricordato dalla letteratura artistica barocca per il suo inedito *Trattato di Prospettiva*, opera composta tra il primo e il secondo decennio del XVII secolo. Se le testimonianze diffuse dai trattatisti e, in particolare, dagli eruditi bibliofili presero negli anni la memoria di questo perduto manoscritto, le notizie divergenti che, negli stessi anni, sono state date sulla collocazione del trattato hanno reso ancora più problematica la ricostruzione della sua storia. Di fatto, alcune fonti ricordano gli appunti manoscritti di Zaccolini nella libreria teatina di San Silvestro a Monte Cavallo, mentre altre li segnalano tra le opere più illustri della Biblioteca del Cardinale Francesco Barberini. La confusione che si è creata attorno alle affermazioni discordanti ha fatto supporre che oltre alla versione autografa di Matteo Zaccolini, scritta in parte a rovescio, circolassero anche alcune copie manoscritte. Tale ipotesi è stata confermata nel secolo scorso, dopo il ritrovamento nella Biblioteca Laurenziana di Firenze di un'opera manoscritta in quattro volumi riferita a Matteo Zaccolini. Il trattato, considerato in un primo tempo l'autografo di Matteo Zaccolini, è in realtà la copia fatta trascrivere intorno agli anni Trenta del Seicento da Cassiano dal Pozzo, colui che contribuì a diffondere le ricerche e il nome di uno dei più autorevoli studiosi di ottica e di prospettiva del suo secolo.

Matteo Zaccolini, nato a Cesena nel 1574, ma trasferitosi definitivamente a Roma dai primi anni del Seicento, guadagnò la stima e la considerazione dei più celebri artisti e scrittori d'arte del suo tempo, poiché

fattosi praticiss(i)mo d(e)lla materia di prospettiva non solo la praticò felicem(en)te ma la comunicò ad altri, e la ridusse anco con boniss(im)o metodo in scritto havendone tessute diverse opere che si conservano nella libreria de PP Theatini a San Silvestro di Monte Cavallo<sup>19</sup>.

Con queste parole Cassiano dal Pozzo, erudito collezionista nonché “primo maestro di Camera”<sup>20</sup> del Cardinale Francesco Barberini, incomincia a presentare le opere scritte e dipinte da Matteo

---

<sup>19</sup> Queste parole vennero trascritte da Cassiano dal Pozzo in quella che è considerata la prima biografia di Matteo Zaccolini. La nota manoscritta è stata ritrovata da Carlo Pedretti nel *ms. Montpellier H. 267* e pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXV, 1973, p. 41.

Zaccolini in quella che può essere considerata la sua prima biografia, ritrovata da Carlo Pedretti solamente negli anni Cinquanta del secolo scorso<sup>21</sup>. Prima di ripercorre la carriera artistica di Zaccolini, il Cavalier dal Pozzo ricorda gli studi filosofico-scientifici seguiti sotto la guida dell'astronomo Chiaramonti, elencando inoltre le fonti da lui consultate per compilare l'inedito *Trattato di Prospettiva*. Questa preziosa nota rimase manoscritta insieme alla copia dei trattati che lo stesso Cassiano aveva fatto trascrivere dagli originali perduti di Matteo Zaccolini.

In quegli anni il nome di questo artista era già noto al medico senese Giulio Mancini che, raccogliendo le sue *Considerazioni sulla pittura* (1614-1621)<sup>22</sup> nello stesso periodo in cui il teatino iniziava a perfezionare la sua opera per farne un'edizione a stampa, si limitò a lodare le prospettive che il "buon religioso" aveva dipinto nella chiesa teatina di San Silvestro a Monte Cavallo. Tuttavia, per avere un elenco più dettagliato delle opere commissionate a Zaccolini dopo il suo trasferimento a Roma, occorrerà attendere fino al 1642, anno in cui vennero pubblicate le *Vite* di Giovanni Baglione<sup>23</sup>. In queste pagine il nome del pittore e studioso "della città di Cesena" viene legato per la prima volta a quello di Baldassarre Croce nella vicenda decorativa della chiesa di Santa Susanna. Seguendo la carriera di Matteo Zaccolini dal debutto sul palcoscenico romano accanto ai grandi pittori di storia sino all'affermazione del suo ruolo come maestro di prospettiva e di ottica nei cantieri teatini romani e napoletani, il biografo romano cercherà di inserire questo nome in un contesto più ampio, tentando di ricostruirne la fisionomia artistica.

L'alta considerazione che il fratello laico Zaccolini aveva guadagnato nel corso degli anni è dimostrata non solo dagli scrittori più autorevoli in materia di pittura, fra i quali Giovan Pietro Bellori (1672)<sup>24</sup> e André Félibien (1666-1688)<sup>25</sup>, ma anche dagli elogi che gli intellettuali e i

---

<sup>20</sup> G. LUMBROSO, *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo protettore delle belle arti fautore della scienza dell'antichità nel secolo decimosettimo con alcuni suoi ricordi e una centuria di lettere per Giacomo Lumbroso*, Torino, Stamperia reale di G. B. Paravia, 1875, p. 131. Sulla figura del Cavalier Cassiano dal Pozzo si vedano F. SOLINAS (a cura di), *Cassiano Dal Pozzo*, Atti del Seminario Internazionale di Studi (Napoli, Istituto Universitario "Suor Orsola Benincasa" 28-29 dicembre 1987), Roma, De Luca Edizioni d'Arte, 1989; D. L. SPARTI, *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena, Panini, stampa 1992; F. SOLINAS (a cura di), *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'Arte Moderna, Palazzo Barberini, 29 settembre-26 novembre 2000), Roma, De Luca, 2001; I. Baldriga, *L'occhio della Lince. I primi lincei tra arte, scienza e collezionismo (1603-1630)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2002.

<sup>21</sup> C. PEDRETTI, *Scritti inediti di Leonardo da Vinci in copie sconosciute del XVII secolo*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XVIII, 1956, pp. 183-189 (articolo nuovamente pubblicato in ID., *Studi Vinciani. Documenti, analisi e inediti leonardeschi*, Geneve, Librairie E. Droz, 1957, pp. 257-263). La nota manoscritta di Cassiano dal Pozzo venne trascritta e pubblicata integralmente da C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., pp. 39-53.

<sup>22</sup> G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, (1614-1621 circa), ed. critica a cura di A. MARUCCHI, L. SALERNO, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957, vol. I, p. 278 e p. 263.

<sup>23</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, (Roma 1642), ed. a cura di C. Gradara Pesci, Sala Bolognese, Arnaldo Forni editore, 1986, pp. 316-317.

<sup>24</sup> G. P. BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, (Roma, 1672), ed. a cura di E. BOREA, Torino, Einaudi, 1976, p. 361 e p. 427.

bibliofili più eruditi dei circoli romani gli dedicarono già a partire dal 1640. In questo stesso anno vennero pubblicate per la prima volta le *Animadversiones in antiquitatum etruscarum fragmenta* di Leone Allacci, bibliotecario dal 1638 del cardinale Francesco Barberini e, successivamente, custode della Biblioteca Vaticana. In questa sua opera, dedicata allo studio delle antichità etrusche, il colto bibliofilo non perde l'occasione per diffondere la notizia che nella famosa libreria teatina di Monte Cavallo erano ancora conservati gli inediti trattati di prospettiva in parte scritti "inversis literis" dal fratello laico Zaccolini. L'inedita testimonianza diffusa da Allacci conferma ciò che aveva già indicato Cassiano dal Pozzo nella sua nota, tuttavia a partire dalla metà degli anni Sessanta del Seicento le informazioni relative all'originaria collocazione dell'*Opera di Prospettiva* iniziano a divergere, rendendo ancor più intricata la storia dei manoscritti autografi di Matteo Zaccolini e, per riflesso, anche quella della copia ritrovata nel secolo scorso presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze<sup>26</sup>.

Nel 1664 Giovan Pietro Bellori<sup>27</sup> ricorda i trattati del teatino ancora nella libreria di Monte Cavallo. Ma dopo soli due anni, lo storiografo teatino Giuseppe Silos fa sapere che il "Commentarium de coloribus ad perspectiva usum"<sup>28</sup> si trova fra gli autori più illustri della biblioteca del Cardinale Francesco Barberini, al quale era consegnato come dono. A questo punto la questione si complica: sappiamo che i trattati di Zaccolini vennero consultati direttamente da Poussin, il quale, prima di ritornare a Parigi nel 1640, aveva fatto ricopiare da Dughet alcuni manoscritti dell'*ombre e lumi* tratti dal famoso libro di prospettiva che, già a quella data, risultava presente nella libreria del cardinale: la conferma viene da una lettera scritta dallo stesso Dughet nel 1666<sup>29</sup> e pubblicata nel 1669<sup>30</sup> da Félibien che diffuse per primo la notizia. Quando Bellori

---

<sup>25</sup> A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, (Paris 1666-1688), A Trevoix, De l'imprimerie De S.A.S., 1725, tome troisième, p. 329, tome quatrième pp. 15-16.

<sup>26</sup> C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., pp. 39-53.

<sup>27</sup> G. P. BELLORI, *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture, ne' palazzj, nelle case e ne' giardini di Roma*, (Roma 1664), ed. a cura di E. ZOCCA, Roma, Arti Grafiche, 1976, pp. 113-114. Nel 1698 l'abate Carlo Bartolomeo Piazza ripeterà ciò che scrisse Bellori riguardo la collocazione dei manoscritti autografi di Matteo Zaccolini, cfr. C. B. PIAZZA, Ευσεβιολόγιον, *Eusevologio romano, ovvero Delle opere pie di Roma, accresciuto, & ampliato secondo lo stato presente. Con due trattati delle accademie, e librerie celebri di Roma. Dell'abate Carlo Bartolomeo Piazza, Seconda Impressione*, in Roma, per Domenico Antonio Ercole alla strada di Parione, 1698, capo XXV, pp. CLIII-CLIV.

<sup>28</sup> I. SILOS C. R., *Historiarum Clericorum regularium. Pars Tertia*, Palermo, Petri de Insula, 1666, p. 615.

<sup>29</sup> La lettera che Dughet scrisse a Chantelou il 23 gennaio 1666 venne trascritta e pubblicata da ANDRÉ FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Tome Second*, A Paris, chez Denys Mariette, 1696, p. 371. Elisabeth Cropper si avvale di questa preziosa fonte per valutare l'influenza degli studi sulla proiezione delle ombre di Matteo Zaccolini sull'opera di Poussin, cfr. E. CROPPER, *Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini mms*, in «The Art Bulletin», LXII, 1980, 4 (December), pp. 570-583; EAD., C. DEMPSEY, *Nicolas Poussin. Friendship and the love of painting*, Princeton, Princeton University press, 2000, in particolare cap. IV "On the experience of light and color: Poussin, Padre Zaccolini, Cassiano Dal Pozzo and the legacy of Leonardo", pp. 145-174. Per ulteriori approfondimenti sugli studi prospettici di Poussin si rimanda al saggio di S. GINZBURG, *La nascita del paesaggio "classicista" di Nicolas Poussin*, in F. CAPPELLETTI (a cura di), *Archivi dello sguardo. Origini e momenti della pittura di*

scrive la biografia di Poussin per inserirla nelle sue *Vite* del 1672 torna a parlare dei manoscritti di Zaccolini che, a detta sua, erano custoditi in parte nella biblioteca del cardinale e in parte nel monastero di San Silvestro a Monte Cavallo<sup>31</sup>. Al di là delle indicazioni sulla collocazione, sia Félibien che Bellori affermano che l'autore dei trattati consultati da Poussin fu anche maestro di matematica e di prospettiva di Domenichino<sup>32</sup>. Ciò verrà ribadito anche da Giovan Battista Passeri, il quale riteneva che la preparazione prospettica del pittore bolognese derivasse proprio dall'aver "inteso molti documenti dal Padre Zaccolini in San Silvestro a Monte Cavallo"<sup>33</sup>.

Per avere informazioni più precise sulle lezioni che Zaccolini impartiva nei cantieri teatini occorre ritornare alle memorie di padre Silos, il quale afferma che anche Giuseppe Cesari e Cristoforo Roncalli si erano affidati ai suoi utili insegnamenti<sup>34</sup>. Oltre alla competenza tecnica, lo storico mette in risalto l'attitudine filosofica di Zaccolini, ricordando la facilità e la chiarezza con cui era solito commentare i testi di Aristotele. Il fratello laico si distinse in particolare per la forza e la tenacia con cui affrontò gli studi di ottica e di filosofia al fine di raccogliere in un trattato quel sapere che aveva affinato negli anni grazie alla consolidata esperienza pratica.

L'ingegno e l'abilità con cui dipinse prospettive e lontananze gli valsero non solo la fama di eccellente quadraturista del XVII secolo, ma conservarono la memoria del suo nome nelle pagine della storiografia artistica del Settecento. In riferimento al contesto romano, significativa è la testimonianza lasciata da François Ragueneau che nel suo *Des monuments de Rome*<sup>35</sup>, pubblicato ad Amsterdam nel 1701, descrive la chiesa teatina di San Silvestro sottolineando gli effetti illusionistici della volta dipinta da "le Père Mathieu Zaccolino, Théatin, natif de Césène"<sup>36</sup>. Altrettanto celebri nelle guide della città di Napoli sono gli affreschi perduti del refettorio dei Santi Apostoli, opera descritta nelle *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* (1692)<sup>37</sup>.

---

*paesaggio in Italia*, Atti del convegno (Ferrara, Castello Estense, 22-23 ottobre 2004), Firenze, Le Lettere, 2006, pp. 285-322.

<sup>30</sup> A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Tome Second*, A Paris, chez Denys Mariette, 1696, pp. 319-320.

<sup>31</sup> G. P. BELLORI, *Le Vite de' pittori* cit., p. 427.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 361.

<sup>33</sup> G. B. PASSERI, *Vite dei pittori, scultori e architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 al 1673*, in J. HESS (Hrsg.), *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri: nach den handschriften des Autors*, Leipzig-Wien, H. Keller, 1934 (*Römische forschungen der Bibliotheca Hertziana*, bd. XI), p. 66.

<sup>34</sup> I. SILOS C. R., *Historiarum Clericorum regularium* cit., p. 615.

<sup>35</sup> F. RAGUENEAU, *Des monuments de Rome, ou Descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture, qui se voient à Rome, et aux Environs*, A Amsterdam, Aux dépens D'Estienne Roger, 1701, pp. 190-191.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate. Giornata prima*, (Napoli 1692), ed. a cura di M. L. RICCI, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Dipartimento di Discipline Storiche, Napoli, 2009, in [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/1\\_CELANO\\_GIORNATA\\_I.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/1_CELANO_GIORNATA_I.pdf), pp. 81-82 [pubblicato: aprile 2010, consultato il 10 aprile 2013]

La “notizia” segnalata da Carlo Celano venne ripresa da Giuseppe Sigismondo che, nella sua *Descrizione della città di Napoli*<sup>38</sup> (1788), torna a ricordare le “due vaghe prospettive” distrutte a causa del terremoto nel lontano 1688. Particolarmente curioso il riferimento che si legge in un’opera di tutt’altro genere, ma non meno importante visti gli interessi scientifici dello studioso teatino: nel trattato di mineralogia di don Giacinto Gimma, pubblicato a Napoli nel 1730, si sottolinea come le prospettive e gli sfondati di Matteo Zaccolini bastino per annoverare questo nome tra i “varij Pittori che furono eccellenti nel imitare le cose naturali”<sup>39</sup>.

In realtà, le memorie che gli scrittori e i trattatisti hanno dedicato a Zaccolini nelle pagine edite e inedite della letteratura artistica settecentesca non aggiungono nulla di nuovo sul suo conto. Dopo la testimonianza di padre Pellegrino Orlandi nell’*Abecedario pittorico* (1704)<sup>40</sup>, gli autori continuarono a menzionare il pittore servendosi delle informazioni già diffuse nel secolo precedente: nelle carte manoscritte di Francesco Maria Niccolò Gaburri<sup>41</sup> (1730-1742 ca.), come pure nei fogli inediti di Giovanni Niccolò Villa (1794)<sup>42</sup> e nella più celebre *Storia Pittorica* dell’abate Luigi Lanzi (1795-1796)<sup>43</sup>, il profilo di Zaccolini viene tracciato riprendendo e rimandando direttamente alle note del Baglione, di Félibien e del Bellori. Sono questi i riferimenti bibliografici riportati anche dai cronisti cesenati<sup>44</sup> che, anche nel corso dell’Ottocento, sottolinearono l’importanza degli studi scientifici e filosofici condotti da Scipione Chiamonti e dal suo allievo Zaccolini, i prospettici che con le opere scritte e dipinte resero celebre la patria natale.

---

<sup>38</sup> G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi del dottor Giuseppe Sigismondo napoletano*, (Napoli 1788), tomo I, ed. a cura di S. DE MIERI, M. MARIA, in [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/SIGISMONDO\\_I.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/SIGISMONDO_I.pdf), p. 65 [pubblicato: febbraio 2011, consultato il 3 maggio 2013]

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> P. A. ORLANDI, *Abecedario pittorico del M.R. P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese, Contenente Notizie di Pittura, Scoltura, ed Architettura*, In Bologna, per Costantino Pisarri sotto le scuole, 1704, p. 177.

<sup>41</sup> F. M. N. GABBURRI, *Vite di pittori*, (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino E.B.9.5, I-IV), ed. a cura della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e della Fondazione Memofonte, pubblicato in <http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/home.html>, vol. IV, p. 68. [consultato gennaio 2012]

<sup>42</sup> G. N. VILLA, *Pitture della città d’Imola, ossia Un guazzabuglio composto di varie cose pittoriche, architettoniche anche estranee, ove lusingasi, che un amatore, o un principiante avrà un’idea del più bello, che trovasi fatto nelle tre bell’arti del disegno per imitarlo, e anche del più brutto per ischivarlo. Tomo primo e unico anche vantaggiosamente*, (Imola in nessuna stamperia 1794), ed. a cura di C. PEDRINI, Imola, La Mandragora, 2001, c. 1312B e c. 1293B.

<sup>43</sup> L. LANZI, *Storia pittorica dell’Italia dell’Abate Luigi Lanzi antiquario della R. Corte di Toscana*, Bassano, Remondini, 1795-1796, tomo primo p. 522, tomo secondo p. 69.

<sup>44</sup> BCM, ms. 164.73, G. B. BRASCHI, *Diatribae Caesenes recensivae qligot [sic] eventuum iurium et praeminentiarum ad historiam et honorificentiam civitatis Caesenaee pertinentium per ordinem temporum distributae. Auctore Ioanne Baptista Braschio. Transcriptae anno MDCCCLX*, pp. 529-531; BCM, ms. 164.33, C. A. ANDREINI, *Cesena Sacra, dove trattasi dell’origine di tutte le sue chiese di città, che delle diocesi. Opera ricavata da manoscritti dell’Ill.mo e Rev.mo monsignore vescovo di Cesena Francesco de conti Aguselli così anche da altri monumenti antichi. Il tutto raccolto da Carl’Anto. Andreini cesenate* tomo VIII (1807), pp. 597-600; BCM, ms. 164.70.9, G. SASSI, *Dipinti, sculture, fabbriche ed altro che si ritrovano nella città, nelle chiese della medesima e nella sua diocesi comprese tutte le iscrizioni mortuarie che si ritrovano in questo comunale cimitero. Il tutto raccolto e descritto dal sacerdote Gioacchino Sassi canonico dell’insigne cattedrale di sua patria, con cenno di tutti i pittori ed architetti cesenati del secolo XVI al XVIII* (1865-1869), pp. 169-170; BCM, ms. 164.70.1, ID., *Selva di memorie, e di fatti riguardanti la città di Cesena raccolti e scritti dal sacerdote Don Gioacchino Sassi canonico onorario, 1845*, p. 292.

Dall'*Historiarum Clericorum regularium* di padre Silos attinge invece il teatino Francesco Antonio Vezzosi, il quale traduce e integra alcune notizie su Zaccolini per inserire questo nome nel repertorio bio-bibliografico dei *Scrittori de' Cherici Regolari detti Teatini*, pubblicato a Roma nel 1780<sup>45</sup>. È questo anche l'anno in cui viene stampato il *Catalogus codicum manuscriptorum Malatestianae Caesenatis bibliothecae*<sup>46</sup>, fonte che consente di aggiungere un ulteriore tassello alla frammentata storia dei manoscritti perduti di Matteo Zaccolini, ma anche di chiarire la complessa vicenda della copia oggi conservata a Firenze<sup>47</sup>. Sarà infatti l'autore di questo catalogo, il frate francescano Giuseppe Maria Muccioli, a rivelare alcuni preziosi e inediti dettagli sul contributo teorico del prospettico cesenate, qui presentato come il miglior allievo del *Lyceum* Chiaramonti. Ancor prima quindi di elencare le opere edite e inedite del maestro Chiaramonti, frate Muccioli si preoccupa di trascrivere proprio la biografia che Cassiano dal Pozzo aveva lasciato manoscritta in un codice miscelaneo<sup>48</sup>. Possiamo quindi affermare che fu padre Muccioli a pubblicare per la prima volta l'inedita nota che, come precisa lui stesso, gli era stata trasmessa dal romagnolo Gaetano Marini (1742-1815), allora prefetto dell'Archivio Vaticano. A quanto pare i dettagli più interessanti vengono riportati da Muccioli in una delle note a piè pagina, dove specifica che le opere scritte da Matteo Zaccolini non si trovano più nella biblioteca teatina di San Silvestro, ma si conservano in quella dei principi Albani, nella quale erano confluite le raccolte librerie del celebre Cassiano dal Pozzo<sup>49</sup>. Nel 1731 il cardinale nipote Alessandro Albani aveva infatti comprato molti dei volumi stampati e manoscritti della libreria dal Pozzo che, ancora nel 1703, gli eredi avevano lasciato in pegno alla Biblioteca Vaticana e poi venduto nel 1714 a papa Clemente XI Albani<sup>50</sup>. La provenienza della copia è confermata proprio da Gaetano Marini che, avendo redatto un inventario dei manoscritti Albani negli stessi anni in cui frate Muccioli compilava il catalogo dei codici malatestiani, inviò al collega della Malatestiana le informazioni da lui ritrovate sul trattatista teatino, senza dimenticare di indicare l'originaria segnatura dei manoscritti che componevano l'opera del pittore con il quale condivideva l'origine romagnola.

---

<sup>45</sup> A. F. VEZZOSI C. R., *I scrittori de' Cherici Regolari detti Teatini*, Roma, nella stamperia della Sacra Congregazione di Propaganda Fide, MDCCLXXX, vol. II, pp. 490-491.

<sup>46</sup> G. M. MUCCIOLI, *Catalogus codicum manuscriptorum Malatestianae Caesenatis bibliothecae... accedunt complura ex ejusdem Bibliothecae codicibus prompta, quae vel lucem nondum adspexerunt, vel in multam lectorum utilitatem cedere possunt. Tomus primus*, Caesena, Typis Gregorii Blasini sub signo Palladis, 1780, pp. 117-120.

<sup>47</sup> Per la storia dei quattro manoscritti oggi conservati presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze si veda J. BELL, *Cassiano dal Pozzo's copy of the Zaccolini manuscripts*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 51, 1988, pp. 103-125.

<sup>48</sup> G. M. MUCCIOLI, *Catalogus codicum manuscriptorum Malatestianae* cit., pp. 117-120.

<sup>49</sup> "Opera Matthaehi Zoccolini unc haud extant in Bibliotheca S. Silvestri Clericorum Regularium, quos Theatinos vocant, in Monte Quirinali, sed adservantur, ut innuimus, in ea Principis Familiae Albanorum, cui accessio facta suit illorum, aliorumque MSS. a celebri Equite Cassiano a Puteo; & Matthaehi MSSa reperiuntur indicata D. V. 4.5.6. D. VI 1. 2": G. M. MUCCIOLI, *Catalogus codicum manuscriptorum Malatestianae* cit., p. 117 nota c.

<sup>50</sup> D. L. SPARTI, *Le collezioni dal Pozzo* cit., pp. 120-124.

Per avere ulteriori notizie sulle copie manoscritte conservate nella libreria di Cassiano dal Pozzo, si dovrà attendere almeno fino alla metà del XVIII secolo. Come dimostrò Pedretti, le prime testimonianze sono state raccolte da Guglielmo Libri-Carucci dalla Sommaja che tra il 1841 e il 1846 compilò il primo volume del catalogo generale dei manoscritti conservati nelle biblioteche francesi<sup>51</sup>. Proprio in questa occasione Guglielmo Libri segnala la presenza presso l'École de Médecine de Montpellier di un codice miscelaneo proveniente dalla biblioteca Albani che, tra le varie “notizie di pitture antichità ed epitaffi”<sup>52</sup>, conteneva anche biografia scritta da Cassiano dal Pozzo e dedicata a Zaccolini. Oltre a ciò viene confermata l'esistenza di un “grand traité d'optique en quatre volumes, qui existe encore manuscrit”<sup>53</sup>.

Il secondo indizio che permette di ricostruire la storia della copia manoscritta prima del suo ingresso nelle raccolte della Biblioteca Laurenziana è tratto da un catalogo pubblicato nel 1853<sup>54</sup> in cui vennero registrati i manoscritti che Lord Ashburnham comprò nel 1847 proprio da Guglielmo Libri: sotto il numero 1212 veniva registrato: “Zaccolini Traité d'Optique (en Italien) pap. Fol. Manuscrit sur papier, en quatre volumes in folio, su XVIII<sup>e</sup> siècle. Ouvrage important et inedit”<sup>55</sup>. La nota, tradotta in italiano, è stata riportata anche nella *Relazione* del 1884<sup>56</sup>, documento stilato in seguito all'acquisizione da parte dello stato italiano della Collezione Libri che, da quel momento, venne depositata presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze.

Anche se i cronisti cesenati della seconda metà dell'Ottocento continuarono a ricordare l'abilità artistica e gli studi scientifici del loro concittadino, l'interesse della critica per il suo inedito trattato di prospettiva incominciò ad affievolirsi. L'identificazione dei quattro manoscritti nei cataloghi della Biblioteca Laurenziana rimase infatti in silenzio. Le citazioni e i riferimenti alle opere di Matteo Zaccolini diventarono sempre più rari e imprecisi<sup>57</sup>, come ben testimonia la nota

---

<sup>51</sup> G. LIBRI (dir.), *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques des Départements, publié sous les auspices du Ministre de l'Instruction Publique, par Guglielmo Libri, Tome Premier*, Paris, Imprimerie Nationale, 1849, pp. 391-392 (già segnalato in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 39).

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 391.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 392.

<sup>54</sup> *A Catalogue of the Manuscripts at Ashburnham Place*, London, printed by Charles Francis Hodson, 1853.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> P. VILLARI, *Relazione alla Camera dei Deputati e Disegno di legge per l'acquisto di codici appartenenti alla Biblioteca Ashburnham descritti nell'annesso Catalogo*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1884, p. 55: “1212 ZACCOLINI. Traité d'Optique. Cod. cart. in folio, in [4] volumi del XVII sec. inedito”. Il riferimento è stato segnalato per la prima volta da C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 44 nota 8. L'indice del fondo libri è pubblicato nel sito della Biblioteca Medicea Laurenziana [http://www.bml.firenze.sbn.it/it/fondo\\_ashburnham\\_cataloghi.htm](http://www.bml.firenze.sbn.it/it/fondo_ashburnham_cataloghi.htm). [consultato il 15 settembre 2013]

<sup>57</sup> Per alcuni brevi accenni sulle prospettive dipinte da Zaccolini nella chiesa di S. Silvestro al Quirinale e sui “panneggî” finti sulle pareti della Chiesa di Santa Susanna, cfr. E. PISTOLESI, *Descrizione di Roma e suoi contorni con nuovo metodo breve e facile per vedere la città in otto giorni adorna d'incisioni de' primi bulini*, Roma, per Giovanni Gallarini, 1846, p. 331 e p. 342; A. RUFINI, *Guida di Roma e suoi dintorni ornata di parecchie vedute della città e corredata di parecchie notizie che possono importare al viaggiatore*, Roma, Tip. Forense, 1858, Roma, Tip. Forense, 1858, p. 108 e p. 140.

riportata nel *Trattato teorico e pratico di Prospettiva* (1862)<sup>58</sup> di Annibale Angelini. Pur volendo segnalare il contributo teorico del teatino nella “Bibliografia prospettica” del suo trattato, Angelini trascrive in modo errato il nome di “Raccolini p. Matteo”<sup>59</sup> per poi dichiarare che “non si è avuta notizia di quest’opera”<sup>60</sup>.

### 1.1. *Gli studi*

Nella seconda metà del Novecento, il rinnovato interesse dei filologi e dei conservatori della Biblioteca Vaticana per il celebre scrittore teatino spinse gli studiosi a riprendere la ricerca dell’inedito trattato: citando questa grande opera di prospettiva e di ottica nelle *Note per la storia di alcune biblioteche romane nei secoli XVI-XIX*<sup>61</sup> del 1952, il cardinale Giovanni Mercati, allora prefetto della Biblioteca Apostolica Vaticana, riaprì definitivamente il caso dei manoscritti autografi del fratello laico Zaccolini. Oltre a precisare la data di morte dell’autore (13 luglio 1630) in una delle sue meticolose appendici al testo<sup>62</sup>, Mercati cominciò a riordinare le testimonianze degli eruditi scrittori e dei bibliofili del Seicento per risalire all’originaria collocazione dei manoscritti. Mettendo in rilievo la contraddittorietà tra le diverse voci che ricordano l’opera nella “copiosissima” biblioteca teatina di San Silvestro a Monte Cavallo e nella pregiata raccolta del cardinale Barberini, Mercati trova l’occasione per richiamare l’interesse degli storici dell’arte verso questo pittore e studioso di prospettiva.

Il campo di indagine su Matteo Zaccolini venne definitivamente aperto da Carlo Pedretti che, studiando alcuni manoscritti apografi del *Trattato* di Leonardo, ritrovò fra i codici Albani conservati nella Biblioteca di Montpellier (ms. H 267) la biografia che Cassiano dal Pozzo dedicò al prospettico teatino<sup>63</sup>. Gli studi vinciani servirono per far riemergere dall’oblio il nome e l’opera di Matteo Zaccolini considerato, già da quel momento, uno dei “primissimi indagatori dell’opera artistica e scientifica di Leonardo”<sup>64</sup>. Grazie alla biografia manoscritta, in realtà già pubblicata alla

---

<sup>58</sup> A. ANGELINI, *Trattato teorico e pratico di Prospettiva del Cav. Annibale Angelini*, Roma, della Tipografia di Enrico Sinimberghi III, 1862, p. XXX.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> G. MERCATI, *Note per la storia di alcune biblioteche romane nei secoli XVI-XIX*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1952, pp. 147-154.

<sup>62</sup> *Ivi*, pp. 160-162.

<sup>63</sup> C. PEDRETTI, *Scritti inediti di Leonardo* cit., pp. 183-189.

<sup>64</sup> ID., *Studi Vinciani. Documenti* cit., p. 260.

fine del XIX secolo da frate Muccioli, lo studioso giunse nel 1973<sup>65</sup> al ritrovamento del “*Traité d’Optique*” che era stato catalogato, ancora alla fine dell’Ottocento, nell’inventario dei manoscritti del fondo Ashburnham<sup>66</sup>. Secondo Pedretti i quattro codici che raccoglievano questa vasta opera potevano essere considerati i manoscritti autografi del fratello laico teatino, ovvero quelli un tempo conservati nella biblioteca di San Silvestro a Monte Cavallo. Stando a questa sua prima ipotesi attributiva, i codici passarono dalla libreria dei padri teatini alla biblioteca del Cardinale Barberini, dove lo stesso Cassiano dal Pozzo ebbe modo di consultarli e di farli conoscere ai pittori e agli eruditi del suo tempo. Dopo aver riassunto il contenuto generale dell’opera e dopo aver descritto le caratteristiche fisiche dei codici, Pedretti suggerì ai funzionari della Biblioteca Laurenziana la sequenza della segnatura da assegnare a ciascuno dei quattro manoscritti. Invece di considerare l’ordine con cui Cassiano dal Pozzo li aveva elencati nella sua nota, lo studioso preferì indicare l’ordine di stesura dei quattro volumi sulla base di alcuni riferimenti interni (**Tabella 1**):

**Tabella 1: Segnatura dei manoscritti (BLF, mss. Ashburnham 1212<sup>1-4</sup>)<sup>67</sup>**

[3] <i>De Colori</i>	ms. Ashburnham 1212 <sup>1</sup>
[4] <i>Prospettiva del Colore</i>	ms. Ashburnham 1212 <sup>2</sup>
[1] <i>Prospettiva Lineale</i>	ms. Ashburnham 1212 <sup>3</sup>
[2] <i>Della Descrizione dell’Ombre prodotte da Corpi opachi rettilinei</i>	ms. Ashburnham 1212 <sup>4</sup>

Nel 1980 Elizabeth Cropper riprese le tesi già sostenute da Pedretti per verificare l’influenza della teoria delle ombre di Matteo Zaccolini sull’opera di Poussin<sup>68</sup> che, come attestano le fonti, si fece prestare e copiare il manoscritto *Della Descrizione dell’Ombre prodotte da Corpi opachi rettilinei* (ms. Ashburnham 1212<sup>4</sup>). Riprendendo le testimonianze della storiografia seicentesca, anche Denis Mahon incominciò a intravedere negli interessi di Domenichino per il colore, per l’architettura e anche per la musica il riflesso delle lezioni di matematica del prospettico teatino<sup>69</sup>.

A distanza di circa dieci anni dalla notizia del ritrovamento dei manoscritti, i primi studi specifici e approfonditi sulla figura e sull’opera di Matteo Zaccolini vennero condotti da Janis Bell, una giovane studiosa americana che dedicò la sua ricerca di dottorato all’analisi del trattato *Prospettiva*

<sup>65</sup> ID., *The Zaccolini Manuscripts* cit., pp. 39-53.

<sup>66</sup> P. VILLARI, *Relazione alla Camera dei Deputati* cit., p. 55.

<sup>67</sup> L’elenco indica la sequenza cronologica suggerita da Carlo Pedretti e corrispondente all’attuale segnatura dei codici che compongono il *Traité d’Optique* (BLF, mss. Ashburnham 1212<sup>1-4</sup>). Il numero riportato tra parentesi quadre si riferisce all’ordine con cui Cassiano dal Pozzo elencò i manoscritti nella sua nota.

<sup>68</sup> E. CROPPER, *Poussin and Leonardo* cit., pp. 570-583.

<sup>69</sup> R. E. SPEAR, *Domenichino*, New Haven and London, Yale University Press, 1982, vol. I, pp. 85-86.

*del Colore*, oggetto della tesi discussa nel 1983 presso la Brown University<sup>70</sup>. L'ampio lavoro di Janis Bell, considerato ancora oggi il punto di riferimento più importante nella bibliografia su Matteo Zaccolini, presentava già un ambizioso indice: la biografia del trattatista accompagnava la storia del manoscritto, mentre l'analisi delle fonti consultate dal trattatista nei suoi studi costituiva una solida premessa per presentare l'applicazione pratica della *Prospettiva del Colore*, il trattato che secondo Cassiano dal Pozzo era stato in gran parte ispirato dall' "opinione di Leonardo da Vinci, circa il modo di dipingere Prospettive, ombre, lontananze, altezze, bassezze da presso, e da discosto et altro"<sup>71</sup>. Rilevata l'importanza di questa inedita fonte per lo studio della teoria e della pratica artistica seicentesca, Janis Bell decise di proseguire negli anni successivi l'indagine archivistica che le consentì di integrare con inedite notizie *The life and works of Matteo Zaccolini*, articolo pubblicato nel 1985 nella rinomata rivista teatina<sup>72</sup>. Pochi anni dopo la studiosa sottopose i quattro manoscritti ad uno scrupoloso studio codicologico per verificarne l'autografia<sup>73</sup>. I dati raccolti orientarono l'indagine storico-documentaria condotta attraverso lo spoglio degli inventari e dei cataloghi della Biblioteca Vaticana: le prove emerse erano sufficienti per dimostrare che l'opera ritrovata nel fondo *Asburnham* e creduta fino a quel momento l'autografo di Zaccolini non corrispondeva né alla versione ricordata nella libreria teatina di San Silvestro, né a quella conservata nella Biblioteca del Cardinale Barberini. I quattro codici costituivano in realtà un terzo esemplare del manoscritto perduto di Matteo Zaccolini. Partendo proprio dall'inventario dei manoscritti della collezione Albani, compilato alla fine del XVIII secolo da Gaetano Marini, Janis Bell ricostruì la storia della copia attribuita correttamente all'*atelier* di Cassiano dal Pozzo. In effetti, già le stringenti somiglianze con la grafia, la legatura, l'impaginazione e le filigrane dei codici trascritti dall'officina puteana suggerivano la provenienza dei codici conservati a Firenze.

A questo punto vorrei segnalare un'inedita testimonianza che toglie ogni dubbio sulla provenienza e sull'originaria collocazione delle copie manoscritte. Il documento in questione è stato rintracciato nel corso di una scrupolosa ricerca da me svolta sugli inventari della famiglia dal Pozzo, le stesse fonti che hanno permesso agli studiosi di ricostruire la storia della loro biblioteca<sup>74</sup>. L'attenzione si è concentrata in particolare sull'inventario dei beni stilato nel 1698<sup>75</sup>,

---

<sup>70</sup> J. BELL, *Color and Theory in Seicento Art* cit.

<sup>71</sup> Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel *ms. Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 42).

<sup>72</sup> J. BELL, *The life and works of Matteo Zaccolini (1574-1630)*, in «Regnum Dei», XLI, 1985, pp. 227-258.

<sup>73</sup> J. BELL, *Cassiano dal Pozzo's copy* cit.

<sup>74</sup> D. L. SPARTI, *Le collezioni dal Pozzo* cit.

<sup>75</sup> ASR, 30 *Notai Capitolini, not. Palumbus Perellus*, ufficio 25, vol. 419 (12 settembre 1689 cc. 124r-126v e c. 151r-152r; 11 ottobre 1689 cc. 219r-258r). L'inventario è stato parzialmente trascritto da D. L. SPARTI, *The dal Pozzo collection again: the inventories of 1689 and 1695 and the family archive*, in «The Burlington magazine», 132, 1990 (August), Appendice I pp. 556-569.

dove sono registrati i volumi stampati e manoscritti un tempo presenti nella biblioteca di Cassiano e del fratello minore, Carlo Antonio dal Pozzo. Tra gli oltre cinquemila libri qui annotati, nella sezione dei “Mathematici” compare anche il nome di Matteo Zaccolini<sup>76</sup>. Il documento attesta quindi che nella *libreria* di Cassiano dal Pozzo<sup>77</sup>, situata nel palazzo preso in affitto dai padri teatini di S. Andrea della Valle nel 1627<sup>78</sup>, era conservata l'unica copia oggi sopravvissuta del *Trattato di Prospettiva* di Matteo Zaccolini.

Dopo i pionieristici studi di Janis Bell, l'inedita opera poteva rientrare a pieno titolo tra i trattati di ottica e di prospettiva che, secondo Martin Kemp, costituiscono i presupposti della *Scienza dell'Arte*<sup>79</sup>. Tenendo conto del ruolo di Matteo Zaccolini nella trasmissione degli scritti di Leonardo<sup>80</sup>, Kemp presenta il manoscritto *De Colori* e la sua seconda parte, la *Prospettiva del Colore*, tra i contributi che segnarono, in particolare, le sorti della scienza del colore. Dopo aver delineato in modo sintetico i presupposti teorici dell'indagine di Zaccolini, lo studioso focalizza l'attenzione sui principi della degradazione ottica del colore nella distanza. Il tentativo con cui il teatino osserva i fenomeni naturali per ordinare la trasmutazione del colore in una sequenza tonale di otto gradi non sfugge nemmeno a John Gage che sembra già intravedere nel dipinto paesaggistico del Seicento i riflessi della ricerca scientifica di Zaccolini<sup>81</sup>.

Nel corso degli anni Novanta le ricerche dedicate a Matteo Zaccolini e alla sua opera incominciano ad orientarsi lungo diverse direzioni, tenute sempre insieme da un unico filo comune, il volume *Prospettiva del Colore*. (ms. Ashburnham 1212<sup>2</sup>). In effetti, l'attenzione della critica si è concentrata quasi esclusivamente su questo manoscritto che, a differenza delle altre tre parti che compongono il *Trattato di Prospettiva*, può essere letto con maggior facilità grazie alla trascrizione realizzata da Janis Bell pubblicata insieme alla sua tesi nel 1983. Dieci anni dopo, i dati più importanti ricavati dall'analisi del manoscritto vengono da lei ripresi e riassunti nel saggio *Zaccolini's Theory of Color Perspective*, contributo critico fondamentale per conoscere il metodo

---

<sup>76</sup> *Ivi*, c. 236v. Il nome di Matteo Zaccolini è registrato dopo Pietro Accolti e Lorenzo Sirigatti.

<sup>77</sup> Per un esame delle collezioni dal Pozzo e per una ricostruzione documentaria della *libreria* puteana si veda il fondamentale contributo di D. L. SPARTI, *The dal Pozzo collection* cit., pp. 551-570. Della stessa studiosa si veda anche EAD., *Le collezioni dal Pozzo* cit. Si segnala inoltre l'articolo di S. DE RENZI, *Contributo per la ricostruzione della biblioteca privata di Cassiano dal Pozzo*, in E. CANONE (a cura di), *Selectae bibliothecae Cusano come Leopardi*, Firenze, Olschki 1993, vol. 58, pp. 139-170.

<sup>78</sup> Il contratto di affitto del Palazzo di via dei Chiavari, di proprietà dei padri teatini di S. Andrea della Valle, venne stipulato il 17 settembre 1627 (il documento è stato rintracciato e pubblicato da D. L. SPARTI, *Le collezioni dal Pozzo* cit., pp. 45-45)

<sup>79</sup> M. KEMP, *The Science of Art. Optical in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven and London, Yale University Press, 1990, trad. it. di F. CAMEROTA, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti, 1994.

<sup>80</sup> M. KEMP, *La scienza dell'arte* cit., pp. 308-309.

<sup>81</sup> J. GAGE, *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Berkeley and Los Angeles, University of California press, 1993, ed. it. Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, *Colore e cultura. Usi e significati dall'Antichità all'arte astratta*, Roma, Libreria dello Stato, 2003, pp. 167-168.

elaborato dal trattatista per ricreare con i colori l'illusione della distanza<sup>82</sup>. Da allora il ms. Ashburnham 1212<sup>2</sup> è diventato l'oggetto e il fine ultimo degli studi dedicati ad un intellettuale che, insieme a Cassiano dal Pozzo, condivise un profondo interesse per le indagini scientifiche di Leonardo da Vinci. A questo punto possiamo dire che le linee di ricerca che si intersecano negli studi relativi all'opera di Matteo Zaccolini seguono due strade.

La prima trova una tappa fondamentale nel 1996 con la mostra del Domenichino, il pittore bolognese alla cui fortuna critica viene legata anche quella del trattato di Zaccolini. Sullo sfondo delle lezioni di prospettiva del teatino, presente nel cantiere di Sant'Andrea della Valle nel 1623, nello stesso anno in cui Domenichino risultava impegnato alla decorazione del coro, i saggi di Kristina Herrmann Fiore<sup>83</sup>, Rossella Vodret<sup>84</sup>, Anna Coliva<sup>85</sup> e di Maria Grazia Bernardini<sup>86</sup> riesaminano la "risposta tecnica e pratica" del pittore alle teorie e agli insegnamenti del suo maestro. Oltre a fornire preziose indicazioni circa la tecnica pittorica e i pigmenti usati da Domenichino, la radiografia effettuata sul dipinto *La Caccia di Diana*<sup>87</sup> e i dati raccolti in occasione del restauro degli affreschi della chiesa di Sant'Andrea della Valle<sup>88</sup> e della cappella Bandini a San Silvestro al Quirinale<sup>89</sup> hanno permesso di valutare l'effettiva corrispondenza tra le combinazioni dei "colori schietti" suggerite da Zaccolini e il modo in cui Domenichino accosta i colori per bilanciare di volta in volta l'impressione da questi prodotta. Tutte queste considerazioni vennero riprese e approfondite da Janis Bell<sup>90</sup> che, tenendo conto della composizione dei leganti e dei pigmenti utilizzati in questi affreschi, analizzò le triadi di colore fornite da Zaccolini nella sua *Prospettiva del Colore* per dimostrare come, proprio a partire dagli anni Venti del Seicento, il pittore bolognese cambiò il suo modo di distribuire i colori vividi e brillanti per organizzare lo spazio pittorico<sup>91</sup>. Con il saggio del 2003<sup>92</sup>, la studiosa americana compie un importante passo avanti in

---

<sup>82</sup> J. BELL, *Zaccolini's Theory of Color Perspective*, in «The Art Bulletin», 75, 199, pp. 91-112.

<sup>83</sup> K. HERRMANN-FIORE, *La Caccia di Diana Dalla genesi del dipinto, della questione dell'antico e del colore in rapporto alla teoria di padre Matteo Zaccolini*, in C. STRINATI, A. TANTILLO (a cura di), *Domenichino (1581-1641)*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), Milano, Electa, 1996, pp. 240-252.

<sup>84</sup> R. VODRET, *La pala della chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi*, in C. STRINATI, A. TANTILLO (a cura di), *Domenichino (1581-1641)* cit., pp. 298-329.

<sup>85</sup> A. COLIVA, *Sant'Andrea della Valle*, in C. STRINATI, A. TANTILLO (a cura di), *Domenichino (1581-1641)* cit., pp. 284-297.

<sup>86</sup> M. G. BERNARDINI, *La cappella Bandini a San Silvestro al Quirinale*, in C. STRINATI, A. TANTILLO (a cura di), *Domenichino (1581-1641)* cit., pp. 318-329.

<sup>87</sup> K. HERRMANN-FIORE, *La Caccia di Diana* cit., in particolare pp. 248-250.

<sup>88</sup> A. COLIVA, *Sant'Andrea della Valle* cit.

<sup>89</sup> M. G. BERNARDINI, *La cappella Bandini* cit.

<sup>90</sup> J. BELL, *Domenichino e Zaccolini sulla disposizione dei colori*, in «Bollettino d'Arte», 82, 1997 (1998), 101/102, pp. 49-66. Della stessa autrice si veda EAD., *Bellori's analysis of color in Domenichino's Last Communion of St. Jerome*, in J. BELL, T. WILLETTE (eds.), *Art history in the age of Bellori: Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 257-277.

<sup>91</sup> Considerando gli effetti cromatici degli affreschi di Domenichino in base all'incidenza della luce naturale, Paola Sannucci verificò nuovamente la corrispondenza tra le triadi di colore indicate da Zaccolini e quelle utilizzate dal

questa direzione perché leggendo alcune regole della *Prospettiva Lineale* (ms. Ashburnham 1212<sup>3</sup>) attraverso l'opera di Domenichino, continuò ad avanzare nuove ipotesi e ad aprire nuovi interrogativi sulle articolate intersezioni tra teoria prospettica e applicazione pratica.

Partendo invece dai noti legami tra Zaccolini e Cristoforo Roncalli, altro rinomato pittore che seguì le sue lezioni di prospettiva coinvolgendolo nell'impresa decorativa di San Silvestro al Quirinale, Elisabetta Giffi valutò la competenza tecnico-pratica del quadraturista teatino. L'analisi della documentazione archivistica raccolta a margine degli studi su Roncalli consentì alla studiosa di approfondire la questione tracciando nuovi percorsi di ricerca. Oltre a ricostruire la vicenda decorativa della volta che custodisce l'unica prospettiva sopravvissuta di Matteo Zaccolini, i documentati contributi pubblicati tra il 1999 e il 2004<sup>93</sup> mirano a precisare il ruolo del quadraturista nella squadra coordinata da Roncalli, individuando così i punti di modernità delle "atmosferiche lontananze" dipinte dalla mano esperta del teatino.

Le ricerche che seguono la seconda direzione riprendono le tesi avanzate da Carlo Pedretti, il primo a riscoprire insieme al trattato l'importanza di questo "scientifico e dotto" studioso di prospettiva nella trasmissione degli scritti di Leonardo. Dalla metà degli anni Ottanta Janis Bell proseguì in maniera solitaria la direzione tracciata da Pedretti che già nel 1957 aveva invitato gli studiosi a considerare la dimestichezza di Zaccolini nel leggere e, addirittura, nell'imitare la scrittura "a rovescio". Il nome del trattatista teatino è infatti sempre affiancato a quello di Cassiano dal Pozzo che, oltre a promuovere le indagini scientifiche di Zaccolini, potrebbe avergli dato la possibilità di consultare alcuni appunti autografi di Leonardo. I risultati più significativi raggiunti nell'ambito specifico di queste indagini vennero presentati per la prima volta da Janis Bell al convegno internazionale *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo* del 1990<sup>94</sup>. Sulla base di precisi raffronti testuali tra alcuni passi del XVII capitolo della *Prospettiva del Colore* di Matteo Zaccolini e alcuni frammenti del manoscritto originale di Leonardo conservato a Parigi (ms. A), la studiosa riuscì ad identificare una delle imprecisate fonti usate dal teatino "ne suoi studi di

---

pittore bolognese per enfatizzare l'illusione della luce divina nei pennacchi di Sant'Andrea della Valle, negli affreschi della Cappella Bandini a San Silvestro al Quirinale e in quelli della chiesa di San Carlo ai Catinari, cfr. P. SANNUCCI, *Luce e colore nei pennacchi del Domenichino a Sant'Andrea della Valle*, in «Kermes», vol. 75, 2009 (luglio-settembre), pp. 44-54.

<sup>92</sup> J. BELL, *Zaccolini's Unpublished Perspective Treatise: why should we care?*, in L. Massey (ed.), *The treatise on perspective. Published and unpublished*, New Haven and London, Yale University Press, 2003, in «Studies in the History of Art», 59, 2003, pp. 79-103.

<sup>93</sup> E. GIFFI, *Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolini e Giuseppe Agellio in San Silvestro al Quirinale*, in «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», 93-94, 1999 (gennaio-aprile), pp. 99-108; EAD., *Precisazioni e aggiunte sul Roncalli decoratore*, in «Bollettino d'arte», serie VI, 130, 2004 (ottobre-dicembre), pp. 45-62.

<sup>94</sup> J. BELL, *Zaccolini and Leonardo's Manuscript A*, in M. T. FIORIO, P. C. MARANI (a cura di), *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, 25-26 settembre 1990), Milano, Electa, pp. 183-193.

Prospett(i)va”<sup>95</sup>. L’ormai consolidato interesse per il *Trattato di Prospettiva* di Matteo Zaccolini nell’ambito degli studi vinciani è testimoniato dai numerosi riferimenti presenti nel volume *Re-Reading Leonardo. The Treatise on painting across Europe, 1550-1900*<sup>96</sup>, pubblicato nel 2009. A Janis Bell l’onore di introdurre il V capitolo<sup>97</sup> che presenta il trattato *Prospettiva del Colore* come un esteso commentario alle teorie di Leonardo. La cultura filosofica e scientifica che ha permesso al prospettico di studiare, integrare e riformulare le teorie di Leonardo prima ancora che il grande *Trattato della Pittura* venisse pubblicato diventa quindi il pretesto per avanzare nuove domande circa il problema dell’accesso agli scritti vinciani. Significativo, a questo proposito, lo spazio che Michèle-Caroline Heck<sup>98</sup> dedica a Zaccolini nel suo contributo sulla ricezione del *Trattato della Pittura* nel nord Europa. Secondo la studiosa le diverse interpretazioni che Van Mander e Sandrart hanno dato circa le teorie sulla luce e sul colore di Leonardo nel *Schilder-boeck* (1604) e nella *Teutsche Academie* (1675) potrebbero derivare proprio dall’influenza degli scritti del fratello laico teatino. In particolare, nel modo in cui Sandrart descrive la metamorfosi del colore nella vaporosità atmosferica della lontananza si intravede la possibilità che egli abbia letto e reinterpretato le teorie di Leonardo attraverso gli scritti sulla *Prospettiva del Colore* di Matteo Zaccolini<sup>99</sup>. Con il saggio del 2010 sui “reflets colorés” Michel Hochmann sposta per la prima volta l’attenzione della critica dalla *Prospettiva del Colore* al *De Colori*. Analizzando il problema della percezione dei riflessi colorati all’interno del dibattito scientifico e artistico tra XVI e XVII secolo<sup>100</sup> lo studioso trova l’occasione per citare anche alcuni brevi passi del manoscritto dedicato alla “teorica del colore”, aprendo così nuovi scenari nell’orizzonte degli studi su Matteo Zaccolini e sulla sua *Opera di Prospettiva*.

---

<sup>95</sup> Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel *ms. Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 40).

<sup>96</sup> C. FARAGO (ed.), *Re-reading Leonardo. The Treatise on painting across Europe 1550-1900*, Burlington, Ashgate, 2009.

<sup>97</sup> J. BELL, *Zaccolini and the Trattato della Pittura of Leonardo da Vinci*, in C. FARAGO (ed.), *Re-reading Leonardo* cit., pp. 127-146.

<sup>98</sup> M.-C. HECK, *The Reception of Leonardo da Vinci’s Trattato della Pittura, or Traitté de la Peinture, in Seventeenth-Century Northern Europe*, in C. FARAGO (ed.), *Re-reading Leonardo* cit., pp. 377-414.

<sup>99</sup> L’influenza esercitata dagli scritti di Matteo Zaccolini sulle formulazioni teoriche di Sandrart era già stata messa in evidenza dalla stessa studiosa nel suo libro pubblicato nel 2006, M.-C. HECK, *Théorie et pratique de la peinture. Sandrart et la Teutsche Academie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2006, in particolare cap. VII e cap. XV.

<sup>100</sup> M. HOCHMANN, *Les reflets colorés. Optique et analyse du coloris du XVIe au XVIIe siècle*, in M. HOCHMANN, D. JACQUART (textes réunis par), *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts. De l’antiquité au XVIIe siècle*, École Pratique des Hautes Études, (Sciences Historiques et Philologiques, V, Hautes Études Médiévales et Modernes, 97), Genève, Droz, 2010, pp. 325-339.

## 2. *“Matteo Zaccolino fu della città di Cesena nella Romagna [...]”. Sulle tracce di un giovane pittore di prospettiva*

Le parole usate da Giovanni Baglione per introdurre la vita di Matteo Zaccolini, pittore e teorico di prospettiva della prima metà del Seicento, costituiscono un originale *incipit* per annoverare questo nome nella fortunata storia dell'illusionismo prospettico della scuola emiliano-romagnola. Nonostante abbia trascorso gran parte della sua vita lontano dalla patria natia, ripetiamo con il biografo romano che “Matteo Zaccolino fu della città di Cesena nella Romagna [...]”<sup>101</sup>. L'indicazione non è secondaria perché in questa città di periferia si ritrova il capo di quel sottile filo che lega il suo nome alla disciplina prospettica. L'eredità culturale-artistica e, soprattutto, le relazioni mantenute nell'ambiente in cui si formò, costituiscono le premesse del suo successo come quadraturista e consulente di prospettiva all'esordio del Seicento, nella Roma di Clemente VIII. Prima però di avvicinarci agli anni e ai luoghi in cui Zaccolini espresse pienamente la propria individualità artistica, conviene ricostruire il retroterra culturale che tanto aveva stimolato il suo interesse per la prospettiva a partire dagli aspetti trascurati o solamente accennati dalla storiografia contemporanea<sup>102</sup>.

Il forte legame tra il pittore e la sua terra natale affiora dalle carte d'archivio e dai manoscritti della Biblioteca Malatestiana, le stesse fonti che hanno permesso di restituire a Cesena l'immagine di una città che, in più occasioni, ha saputo rispondere con acume teorico e originalità pratica alle questioni complesse poste dalla prospettiva sia nell'ambito della decorazione quadraturistica che nell'ambito della scenografia teatrale. Le opere scritte e dipinte da Matteo Zaccolini ne sono un riflesso diretto e una testimonianza significativa. L'esame dei risultati emersi nel corso di una scrupolosa ricerca documentaria hanno permesso di ampliare l'ambito di ricerca, offrendo nuove chiavi di lettura per studiare il volume *De Colori*<sup>103</sup>, manoscritto che apre il suo *Trattato di Prospettiva* e che ci riporta a Cesena, negli anni della sua formazione.

---

<sup>101</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., p. 316.

<sup>102</sup> I risultati delle ricerche sulla figura di Matteo Zaccolini raccolti nel 1956 da Carlo Pedretti, (C. PEDRETTI, *Scritti inediti di Leonardo* cit., pp. 183-189; ID., *The Zaccolini Manuscripts*, cit., pp. 39-53), vennero approfonditi da J. Bell a cui si devono le prime indagini archivistiche sul pittore cesenate (J. BELL, *Color and Theory in Seicento Art* cit.; EAD., *The life and works* cit., pp. 227-258).

<sup>103</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit.

I documenti più antichi che conservano il suo nome e le numerose varianti del suo cognome<sup>104</sup> sono tratti dagli Stati delle Anime della parrocchia di San Severo. Matteo Cecculini, più noto come Matteo Zaccolini, nacque il 12 aprile 1574<sup>105</sup> da Santino Ceculini e da Bionda Gianuzzi e visse nella parrocchia di S. Severo, più precisamente nella contrada di S. Agostino. Il padre, “tricolo e panvendolo”, morì nel 1582 lasciando la moglie con il piccolo Matteo e le due sorelle maggiori, Caterina e Giulia<sup>106</sup>. Fondamentale, dunque, la lettura diretta dei registri conservati nell'Archivio Diocesano di Cesena, volumi che consentono di attestare la presenza di Matteo nella sua città prima della partenza definitiva per Roma: nel registro del 1585<sup>107</sup>, si rintracciano i nomi dei componenti del nucleo familiare ad eccezione di Caterina che, all'epoca, risulta già sposata<sup>108</sup>. Bionda assieme ai figli Matteo e Giulia sono censiti anche nell'anno 1587<sup>109</sup> e, dopo il matrimonio di quest'ultima nel 1590<sup>110</sup>, la presenza del pittore in casa con la madre viene attestata fino al 1597<sup>111</sup>. A queste notizie segue il documento notarile rogato il 28 settembre 1598<sup>112</sup> in cui, per la prima volta, viene specificata la professione di Matteo, “pittore” presente come teste allo strumento dotale di tale Filippa Anni.

Come già sottolineava Janis Bell, il nome dell'artista cesenate non compare nei registri stilati nel 1600 e nel 1601, anno in cui risulta già residente a Roma<sup>113</sup>. Considerando quindi che il trasferimento di Zaccolini avvenne quando era poco più che ventenne, gli anni trascorsi nella sua città raccolgono sicuramente alcune preziose informazioni sulla sua formazione filosofico-scientifica e sui primi successi quale pittore prospettico e decoratore. Come vedremo, le notizie desunte dalle fonti e dai documenti inediti da me ritrovati consentiranno di percorrere le tappe iniziali del percorso artistico del cesenate, individuando così i presupposti teorici della teoria prospettica da lui elaborata. A partire dalle prime commissioni pubbliche e dagli studi di ottica e di prospettiva avviati sotto la guida del maestro Scipione Chiaramonti, seguiremo la strada che

---

<sup>104</sup> Considerando le difficoltà nel reperire documentazione archivistica su Matteo Zaccolini, vorrei segnalare le varianti del cognome della famiglia d'origine. La grafia originaria del cognome paterno “Ceculini” venne ben presto semplificata in “Zaccolini”, mantenendo tuttavia le varianti “Zaccolino” o “Zocolino”, derivate molto probabilmente dall'influenza della pronuncia dialettale locale. Dalle lettura dei documenti si ricava inoltre il soprannome del padre di Matteo, Santino detto “da l'Olio”.

<sup>105</sup> ADCe, *Cattedrale, Battezzati*, V, (1571-1576), cc. n.n. Si veda Appendice documentaria 1.

<sup>106</sup> ASCe, AN, b. 2916 (1577-1583), *Atti di Tommaso Ugolini*, cc. n.n. Si veda Appendice documentaria 2.

<sup>107</sup> ADCe, *S. Severo*, Documenti I, (1445-1907), *Stato d'Anime 1585*, c. 103r. Si veda Appendice documentaria 3 I.

<sup>108</sup> ADCe, *S. Severo, Matrimoni* (1585-1612), c. 3r. Si veda Appendice documentaria 4.

<sup>109</sup> ADCe, *S. Severo*, Documenti I, (1445-1907), *Stato d'Anime 1587*, cc. n.n. Si veda Appendice documentaria 3 II.

<sup>110</sup> ADCe, *S. Severo, Matrimoni* (1585-1612), c. 25r. Si veda Appendice documentaria 5 I-II.

<sup>111</sup> ADCe, *S. Severo*, Documenti I, (1445-1907), *Stato d'Anime 1597*, cc. n.n. Si veda Appendice documentaria 3 III.

<sup>112</sup> ASCe, AN, b. 3076 (1597-1598), *Atti di Carlo Brunelli*, cc. n.n.

<sup>113</sup> Il riferimento più antico che attesta la presenza di Matteo Zaccolini a Roma nella primavera del 1601 è stato ritrovato da Maria Teresa De Lotto nei registri degli Stati delle Anime della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, cfr. M. T. DE LOTTO, *Per una biografia di Camillo Mariani: nuove fonti sul periodo romano*, in «Arte Veneta», LXII, 2006, pp. 152-165 (su questo argomento torneremo più approfonditamente nel capitolo 4.1).

conduce il dotto pittore allo studio della leggibilità ottica dei colori nello spazio illusionistico della pittura. A questo punto, non rimane che ritornare sulle tracce di Matteo Zaccolini per ricostruire ad analizzare il contesto culturale e artistico in cui si formò.

### 2.1. *Un allievo di Scipione Chiaramonti*

Scipio Claramontius [...]  
Diu inter homines egit, et ita humanissimus fuit,  
ac omingena scientia excultus, ut ipsius domus  
disciplinarum liberalium omnium Lyceum,  
et Academia haberuntur. Hinc prae ceteris eo docente profecit,  
eaeque aetate claruit Matthaeus Zoccolinis Caenas

(GIUSEPPE MARIA MUCCIOLI, *Catalogus codicum manuscriptorum Malatestianae*, 1780, p. 117)

La preparazione artistica e culturale dei giovani pittori era supportata ed incoraggiata da incontri e frequentazioni tra concittadini secondo un sistema di relazioni che non sempre è riconducibile a nomi precisi. Fortunatamente nella vicenda artistica di Matteo Zaccolini tale circostanza è testimoniata dal noto legame con Scipione Chiaramonti (Cesena 1565-Cesena 1652)<sup>114</sup>, “Gentill(issim)o Cesenate Astronomico famoso, e Profess(o)re d’ogni Scienza”<sup>115</sup>. Se c’è infatti una notizia della sua vita che il pittore rivela nel suo *Trattato* è proprio il nome del precettore, colui al quale dedicherà tutta la sua opera di prospettiva. Una notizia biografica degna di importanza, sottolineata anche da Cassiano dal Pozzo che, iniziando a trascrivere i manoscritti di Zaccolini negli anni Trenta del Seicento<sup>116</sup>, riconobbe fin da subito il valore culturale di questo legame:

nonostante che non avesse preso a far studio molto ordinato non havendo havuto comodo d’applicar alla cognitione della lingua latina, che gli poteva aprir la strada a tutto ciò che gli fusse venuto bene d’imparare, tuttavia con la prontezza dell’ingegno happlic(ando)ne vehemente di quello capitando in Casa del S(igno)r

---

<sup>114</sup> Sulla vita di Scipione Chiaramonti e sulla sua attività scientifica, filosofica e letteraria si vedano A. FAVARO, *Oppositori di Galileo. Scipione Chiaramonti da Cesena*, in «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», X, 1920, pp. 42-108; G. BENZONI, ad vocem, “Chiaramonti Scipione”, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1980, vol. XXIV, pp. 541-549; S. SOZZI, *Breve storia della città di Cesena*, Cesena, Circolo culturale “Rodolfo Morandi”, 1972, pp. 159-161. Si segnala inoltre il contributo più recente di G. D’OTTAVIANO CHIARAMONTI, *Scipione Chiaramonti e i suoi figli. Note biografiche*, in M. CELLINI (a cura di), *Storie Barocche. Da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento*, Catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 28 febbraio-27 giugno 2004), Cesena, ABACUS edizioni, 2004, pp. 283-290.

<sup>115</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 1r.

<sup>116</sup> Per alcuni approfondimenti sul progetto di edizione curato da Cassiano dal Pozzo si vedano J. BELL, *Cassiano dal Pozzo’s copy* cit., pp. 103-125; EAD., *Zaccolini’s Unpublished Perspective* cit., pp. 79-103; EAD., *Zaccolini and the Trattato* cit., pp. 127-146.

Cav(alie)re Scipione Chiaramonti, nella quale mercè allo straord(inari)o valore d'esso ogni più bella notitia s'adunava et esercitava. Cominciato a pigliar alcune regole al proposito della d(ett)a prospettiva oppone', apertosigli l'intelletto a poter fadigar di per sé, fattosi da alcuni amici suoi diversi volgarizzare alcuni libri, o parte d'essi, come Euclide, Vittellione Arle del qual partic(olarmente) si fece leggere i Problemi, e quelle parti nelle quali si trovasse tratt(at)o de' colori, degl'occhi, del senso e sensibili, giuntavi ancora la lettura di diversi moderni come dell'Optica di Gio Cantuariense d'alcuni tratt(a)ti del Keplero, del Serlio e d'alcuni M.<sup>o</sup> scritti di Lionardo da Vinci [...]<sup>117</sup>

Questo passo è tratto dalla famosa nota ritrovata da Carlo Pedretti nel codice H 267 della Bibliothèque de Médecine di Montpellier<sup>118</sup>. Il documento testimonia la predilezione di Matteo Zaccolini per gli studi di ottica e prospettiva, insegnamenti trasmessi dall'illustre concittadino e condivisi dagli uomini di cultura che “capitavano” nel palazzo della famiglia Chiaramonti. A questo proposito, Giovanni Baglione fa sapere che, grazie al dotto maestro, il giovane pittore “cominciò a pigliare alcune regole di prospettiva”<sup>119</sup> tanto che “nel disegno e nella prospettiva giunse a termine che pratico per sé e per gli altri divenne”<sup>120</sup>.

Questo legame, pur essendo stato ricordato nel corso dei secoli dalla letteratura artistica e, in particolare dalla storiografia cesenate<sup>121</sup>, non sembra tuttavia aver ricevuto l'attenzione che merita da parte degli studiosi che in questi anni si sono occupati di Matteo Zaccolini. Conviene allora rileggere con attenzione la lettera con cui Zaccolini dedica “Al M(essere) Ill(ustrissimo) Sig(no)re il Cavalier Scipione Chiaramonti”<sup>122</sup> [c.1r-1v] il suo trattato di prospettiva, testo che costituisce una fonte di primaria importanza per lo scopo della presente ricerca. La lettera che apre il volume *De Colori* non può essere interpretata solo come una formale dichiarazione di gratitudine per gli insegnamenti ricevuti. Parlando in qualità di pittore, Zaccolini spiega come gli “ottimi e massimi principij” trasmessi da Chiaramonti assicurarono una solida base alla pratica pittorica da lui condotta, offrendo inoltre un sicuro fondamento alla teoria prospettica in seguito elaborata. Il

---

<sup>117</sup> Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel *ms. Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., pp. 40-41).

<sup>118</sup> C. PEDRETTI, *Studi Vinciani. Documenti* cit., pp. 257-263.

<sup>119</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., pp. 316-317.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> Le biografie dedicate a Matteo Zaccolini tra Settecento e Ottocento riprendono, talvolta quasi letteralmente, le notizie diffuse da Giovanni Baglione. Le pagine che nel 1760 Giovanni Battista Braschi dedica alla vita di “Frater Mattheus Zaccolinus” sono trascritte in latino, ad eccezione di alcuni paarti in cui sono riportate testualmente le testimonianze di Giovanni Baglione e di padre Pellegrino Antonio Orlandi (BCM, ms. 164.73, B. BRASCHI, *Diatribae Caesenates* cit., pp. 529-531) Nel 1807 Carlo Antonio Andreini riprenderà a sua volta la biografia scritta da Braschi (BCM, ms. 164.33, C. A. ANDREINI, *Cesena Sacra* cit., pp. 597-600). Più interessante, invece, il riferimento a Matteo Zaccolini ritrovato nel catalogo dei codici manoscritti della Biblioteca Malatestiana del 1780, volume in cui venne pubblicata per la prima volta la nota lasciata manoscritta da Cassiano dal Pozzo (G. M. MUCCIOLI, *Catalogus codicum manuscriptorum Malatestianae* cit., p. 119). Si segnala infine il ritratto che Gioacchino Sassi dedicò al “religioso teatino di patria cesenate”: BCM, ms. 164.70.9, GIOACCHINO SASSI, *Dipinti, sculture, fabbriche ed altro* cit., pp. 169-170).

<sup>122</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 1r-1v.

debito di riconoscenza dell'allievo nei confronti del suo maestro si dimostra allora nella volontà di divulgare le conoscenze acquisite “al bene- | fitio pubblico universale”<sup>123</sup>.

[...] secondo la promessa attendendo, fò sapere al mondo tutto che qual'io mi sia, mi fu da lei insegnato, e perciò con tal obbligo oltr'agl'infiniti meriti della dottrina, che universalmente ella possiede d'ogni scienza, vengo umilmente a fargli riverenza con dedicargli il presente Trattato de' Colori divisi in otto libri, sì come spero anche fare degl'altri che ho scritto della Prospettiva Lineare e dei Trattati dei corpi luminosi<sup>124</sup>.

Ma è nel presentare l'opera al lettore che Zaccolini lascia intendere qualcosa in più della sua formazione in casa Chiaramonti. Sono gli anni della sua gioventù a richiamare alla memoria la “facilità di apprendere”<sup>125</sup> i fondamenti teorici della prospettiva lineare e quelli della teoria delle ombre grazie al sostegno del dotto precettore. Allo stesso tempo, però, egli ricorda le difficoltà incontrate come autodidatta nello studio del colore che, come confessa lui stesso, “sarebbe stato più agevole e men laborioso il ritrovarla accanto al fonte d'ogni scienza in Cesena dove ritrovai la felicità di apprendere l'altre due parti a me insegnate”<sup>126</sup>. Non si può pertanto sottovalutare l'importanza di questa breve memoria autobiografica, utile a farci capire come gli scritti dedicati al colore siano il risultato più maturo della sua ricerca, a quanto pare derivati da una faticosa rielaborazione dei fondamenti teorico-filosofici appresi dal maestro. Matteo Zaccolini, infatti, dopo aver lasciato la città natale “per l'assenza del dotto precettore”<sup>127</sup> e trovandosi a lavorare accanto ai pittori del suo tempo, si accorse, e lo dichiarerà con forte convinzione, del “maggior bisogno | della Pittura p(er) la teorica del colore”<sup>128</sup>.

Nonostante ciò, dei quattro volumi che compongono il suo Trattato di Prospettiva, possiamo dire che quello dedicato alla “Generazione dei Colori” è lo scritto che più d'ogni altro rievoca le lezioni di filosofia tenute da Chiaramonti nel suo palazzo, situato a poca distanza dall'allora dimora del giovane allievo. Sappiamo infatti che l'interesse di Zaccolini per la ricerca sul colore è stato incoraggiato in primo luogo dalle “traduttioni del libretto d'Aristotele De' Colori”<sup>129</sup>, trattato che il suo maestro ben conosceva. Scipione Chiaramonti era considerato allora come uno dei più intransigenti difensori della dottrina aristotelica al punto che

---

<sup>123</sup> *Ivi*, c. 1r.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> *Ivi*, c. 2v.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> Il riferimento alle traduzioni del *De Coloribus*, trattato oggi attribuito a Teofrasto e di cui parleremo più approfonditamente nel capitolo 6.1, è tratto dalla lista delle opere che, secondo Cassiano dal Pozzo, sarebbero state consultate da Matteo Zaccolini nei suoi studi di prospettiva, cfr. *Nota* di Cassiano dal Pozzo contenuta nel *ms. Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 40).

Se si volesse dare Cognome adeguato all'obbligo che tiene la Dottrina Peripatetica al Vostro grande, dite, che si dovrebbe chiamare Aristotele Chiaramonti da Cesena: che è medesimo a dire in buona conseguenza: il sapere nel mondo d'oggi giorno conoscersi dall'Eccellentissima Casa Chiaramonti, che da Lei la vita riconoscono li Libri Aristotelici, base e sostegno della gran mole del sapere umano<sup>130</sup>.

Queste fonti ci permettono di riflettere su ciò che per questo giovane pittore e futuro teorico rappresentava il legame con un maestro che, oltre a trasmettergli ottime competenze in ambito matematico-prospettico, ha saputo fornirgli una vasta conoscenza filosofico-scientifica, accompagnandolo nella lettura dei trattati antichi e moderni.

Di Scipione Chiaramonti sappiamo che eccelse negli studi filosofici come “eruditissimus et doctissimus iuvenis”<sup>131</sup>. Egli si distinse anche nelle discipline matematiche e astronomiche: quando nel 1592 Chiaramonti fu “coronato in Ferrara d’eterno alloro per l’assunto Dottorato di Filosofo”<sup>132</sup>, Galilei stesso ricordò di aver conosciuto nel capoluogo romagnolo un “giovane molto intendente delle matematiche”<sup>133</sup>. Sul finire del secolo, quel giovane filosofo e astronomo cesenate cominciò a godere di una certa fama e nel 1601 venne nominato “interpretēs naturalis philosophiae ad peruginam accademiam”<sup>134</sup>. Fu inoltre consulente di filosofia e matematica del Cardinale Alessandro d’Este e del duca Cesare d’Este, il quale accolse l’invito di Chiaramonti di istituire un’Accademia presso la corte di Modena<sup>135</sup>. Lo studioso cesenate, che nel 1636 ottenne la cattedra di Filosofia presso l’Università di Pisa<sup>136</sup>, fu autore di numerose opere di varia erudizione e tra i suoi primi trattati figurano proprio alcune opere edite e inedite di prospettiva<sup>137</sup>.

---

<sup>130</sup> BCM, ms. 164.34, *Orazione del Sig.r Tomaso Maffei, Dottore dell’una, e l’altra Legge, fatta ne’ funerali del Sig.r D. Scipione Chiaramonti, celebrati nell’accademia delli Sig.ri Offuscati di Cesena*, li 31 Genaro 1653, in C. A. ANDREINI, *Notizie delle Famiglie illustri di Cesena raccolte da D. Carl’Antonio Andreini cesenate in vari manoscritti, e libri storici*, tomo II (1809), p. 420.

<sup>131</sup> A. FAVARO, *Oppositori di Galileo* cit., pp. 42-108.

<sup>132</sup> BCM, ms. 164.34, *Orazione del Sig.r Tomaso Maffei* cit., p. 418.

<sup>133</sup> Passo tratto dalla lettera che Galileo scrisse a Cigoli il 26 settembre 1613 (già pubblicata in A. Favaro (a cura di), *Le opere di Galileo Galilei*, Nuova ristampa della edizione nazionale sotto l’alto patronato del Presidente della Repubblica Italiana Giuseppe Saragat, Firenze, G. Barbèra Editore, 1968, vol. XI, p. 566.

<sup>134</sup> G. BENZONI, *Scipione Chiaramonti* cit.

<sup>135</sup> A. FAVARO, *Oppositori di Galileo* cit., pp. 48-49.

<sup>136</sup> F. GABICI, F. TOSCANO, *Scienziati di Romagna*, Milano, Sironi, 2006, p. 319.

<sup>137</sup> A. FAVARO, *Oppositori di Galileo* cit., pp. 42-108.

## 2.2. *Dall'allievo al maestro: un indizio per ritrovare La Nova Prattica di Prospettiva di Scipione Chiaramonti*

Durante l'orazione funebre dedicata a Scipione Chiaramonti, colui che “delle Scienze ha inteso il tutto, chi dell'arti Liberali è stato il maestro [...]”<sup>138</sup>, Tommaso Maffei vagheggia sul destino delle opere edite e inedite dell'illustre concittadino che, negli anni, non smetteranno di parlare di questo autore:

Quant'opere Chiaramonte che tu possiedi, sono tanti potentissimi antefat(t)i, che distruggeranno il rabbioso veleno dell'oblio, quante ne farai ancora uscire alla luce delle stampe, che molte ne conserva il Patrimonio di Scipione<sup>139</sup>.

A distanza di secoli, queste parole riacquistano oggi il loro significato. Grazie a questo studio, infatti, è stato possibile rintracciare uno dei trattati inediti di Scipione Chiaramonti, opera che l'astronomo cesenate compilò nel 1610, ma di cui si persero le tracce nel corso dei secoli. Il ritrovamento del manoscritto<sup>140</sup>, peraltro già noto ad alcuni degli studiosi che nel secolo scorso si occuparono delle opere scientifiche di Scipione Chiaramonti, è il frutto di una faticosa ma tenace indagine intrapresa nell'ambito della presente ricerca di dottorato.

Il titolo completo dell'inedito trattato fornisce le informazioni più importanti per presentare alla critica “La nova pratica prospettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena, nella quale dalle cose novamente e sodamente dimostrate dal Sig. Guido Baldo dal Monte nei suoi Libri di p(er)spettiva si deducono le regole de' rettame(n)te operare, e con gl'istessi fondamenti si scuoprono gli errori e l'imperfetioni de' passati p(er)spettivi, Cesena, l'an(n)o 1610 Adì 21 settembre<sup>141</sup>” (**Fig. 1**).

Si tratta di un manoscritto in quarto, fascicolato in cartoncino e composto da 85 carte scritte su recto e verso. Il volume è diviso in due parti: la prima, di 54 carte non numerate, è autografa di Scipione Chiaramonti. Le restanti 31 carte, questa volta numerate, costituiscono una parziale trascrizione del testo in cui si riconosce una seconda calligrafia, certamente una bozza fatta in vista dell'edizione a stampa. L'opera è inoltre arricchita da numerose illustrazioni delle proiezioni prospettiche. Già da una prima analisi, possiamo notare che i disegni presenti nella prima parte

---

<sup>138</sup>BCM, ms. 164.34, *Orazione del Sig.r Tomaso Maffei* cit., p. 408.

<sup>139</sup> *Ivi*, pp. 423.

<sup>140</sup> Il ritrovamento del manoscritto è stato segnalato nel mio recente contributo *Dall'allievo al maestro: sulle tracce di Matteo Zaccolini per ritrovare La nova Prattica di Prospettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena*, in «Venezia Arti», vol. XXIV, 2014, pp. 98-100.

<sup>141</sup> S. CHIARAMONTI, *La Nova Prattica di Prospettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena, Nella quale dalle cose novamente, e sodam(en)te dimostrate dal S. Guido Baldo dal Monte nei suoi Libri di p(er)spettiva si deducono le regole de' rettame(n)te operare, e con gli istessi fondamenti si scuoprono gli errori e l'imperfetioni de' passati p(er)spettivi, Cesena, l'an(n)o 1610 Adì 21 settembre*, ms. della Biblioteca Privata d'Ottaviano Chiaramonti, Cesena.

del manoscritto, l'autografo di Chiaramonti, sono tecnicamente molto più elaborati rispetto a quelli ricopiati dallo scriba.

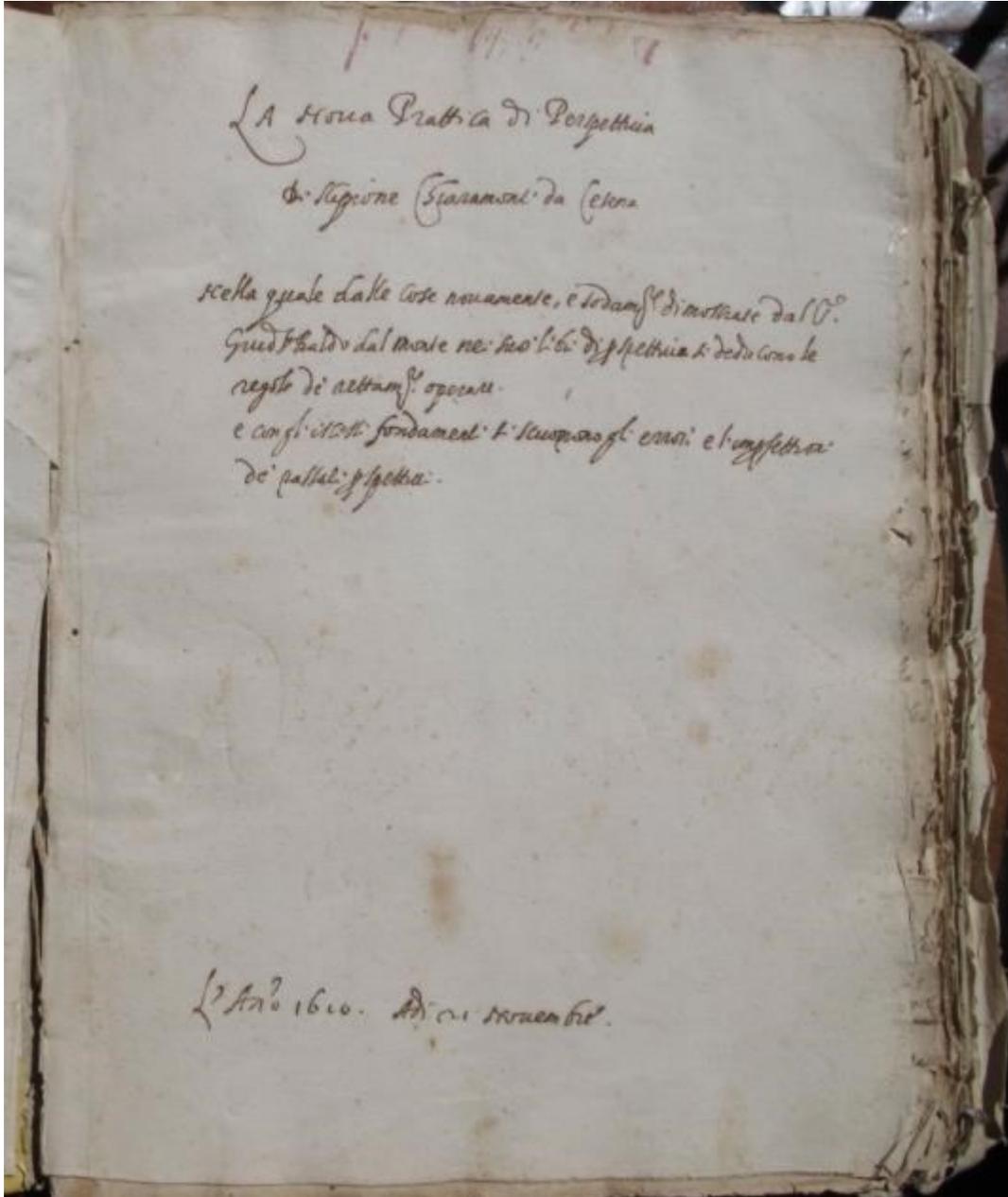


Figura 1: *La Nova Pratica di Prospettiva* di Scipione Chiaramonti da Cesena, L'an(n)o 1610. Adì 21 novembre, frontespizio, Cesena, ms. della Biblioteca privata della Famiglia d'Ottaviano Chiaramonti.

Per ripercorrere le ricerche che hanno portato al ritrovamento di questo prezioso materiale, conviene cominciare citando l'altra più famosa opera di prospettiva del dotto precettore. Che Scipione Chiaramonti sia stato anche un esperto studioso della disciplina prospettica lo sappiamo dal famoso trattato *Delle Scene e Teatri*, opera scritta intorno al 1614, ma pubblicata postuma nel

1675<sup>142</sup>. Come noto, in queste pagine il matematico cesenate discute alcuni problemi legati alla costruzione delle scenografie teatrali, argomento che iniziò a riscuotere sempre maggior successo dalla fine del XVI secolo<sup>143</sup>. Questo trattato è considerato una “breve summa”<sup>144</sup> di prospettiva scenica, ricavata in gran parte dall’ultimo libro della *Perspectivae Libri sex* di Guidobaldo Del Monte<sup>145</sup>. Ma non solo. In effetti, prima d’ora nessuno aveva considerato che nel *Delle Scene e Teatri* Chiaramonti fa riferimento anche ad alcune regole “poste da me nella Pratica prospettiva”<sup>146</sup> e ad una procedura “già insegnata nella Pratica di Prospettiva”<sup>147</sup>. In un’altra pagina egli esorta il lettore a rivedere quanto da lui spiegato “nel principio” di quella che chiama la “mia Prospettiva”<sup>148</sup>. È evidente che Chiaramonti si sta riferendo ad uno scritto di prospettiva lineare che aveva compilato prima ancora del suo celebre trattato di scenografia. Le pagine del *Delle Scene e Teatri* documentano quindi l’esistenza della “Pratica di Prospettiva”, opera lasciata inedita dallo stesso autore.

La ricerca dell’inedito manoscritto di Scipione Chiaramonti venne intrapresa nel lontano 1920 da Antonio Favaro<sup>149</sup>, il quale definì l’astronomo cesenate come “il più accanito ed il più molesto”<sup>150</sup> oppositore di Galileo Galilei. Si deve a Favaro il merito di aver segnalato per la prima volta il titolo dell’inedita *Nova Pratica di Prospettiva*, trascritto in nota, senza però specificare la fonte da cui aveva tratto tale riferimento<sup>151</sup>. Solamente nel corso degli anni Settanta l’indicazione tornò a suscitare l’interesse di Gabriello Milantoni<sup>152</sup> che, intuendo l’originalità delle soluzioni

---

<sup>142</sup> S. CHIARAMONTI, *Delle Scene e Teatri*, In Cesena, per li Verdoni, 1675. Per un’analisi critica dell’opera nell’ambito degli studi sulla prospettiva si veda L. VAGNETTI, *De Naturali et Artificiali Perspectiva - bibliografia ragionata delle fonti teoriche e delle ricerche di storia di prospettiva; contributo alla formazione della conoscenza di un’idea razionale, nei suoi sviluppi da Euclide a Gaspard Monge*, Firenze, Edizione della cattedra di composizione architettonica IA di Firenze e della L.E.F.-Libreria editrice fiorentina, 1979, p. 384. Si ricorda, inoltre, che il filosofo e celebre matematico si interessò alla tematica della visione,, questione affrontata nel suo famoso commentario ai testi di Aristotele, cfr. S. CHIARAMONTI, *In Aristotelem De iride, De corona, De pareliis, et virgis commentaria*, Caesena, Typis Nerij, 1654.

<sup>143</sup> F. MAROTTI, *Lo spazio scenico: teorie e tecniche scenografiche in Italia dall’età barocca al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 51-56; F. MANCINI, M. T. MURARO, E. POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale: proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all’opera comica veneziana*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini 1975), Vicenza, Neri Pozza, 1975, p. 74; E. GAVAZZA, A. SIGHIZZI, *La pratica della quadratura e del teatro*, in A. SCHNAPPER (a cura di), *La Scenografia Barocca*, Atti del XXIV Congresso Comité International d’Histoire de l’Art, Bologna, Editrice CLUEB, 1979, pp. 105-116; F. Perelli, *Storia della scenografia. Dall’antichità al XXI secolo*, Nuova edizione, Roma, Carocci, 2013.

<sup>144</sup> L. VAGNETTI, *De Naturali et Artificiali Perspectiva* cit., p. 384.

<sup>145</sup> G. DEL MONTE, *Perspectivae Libri sex*, Pisari, Apud Hieronymus Concordiam, MDC. Per una lettura critica del trattato di Guidobaldo Del Monte si veda R. SINIGALLI, *I sei libri della prospettiva di Guidobaldo dei marchesi Del Monte dal latino tradotti interpretati e commentati da Rocco Sinisgalli*, Roma, L’Erma di Bretschneider, 1984.

<sup>146</sup> S. CHIARAMONTI, *Delle Scene e Teatri* cit., p. 10.

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>149</sup> A. FAVARO, *Oppositori di Galileo* cit., p. 106 nota 2.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 106 nota 2.

<sup>152</sup> G. MILANTONI, *Spettacoli, feste e teatri a Cesena nel XVII secolo e il trattato “Delle Scene e Teatri” di Scipione Chiaramonti*, in «Quadrivium», XVIII, 1977, p. 173 nota 3.

prospettiche elaborate da Chiaramonti per la definizione dello spazio scenico, si mise sulle tracce dell'inedito trattato che trovò solamente citato tra le *Memorie dell'illustre città di Cesena*<sup>153</sup>, scritte nel 1779 da Antonio Cantoni.

Da allora la ricerca del manoscritto, dato per perduto, venne interrotta definitivamente. A quanto pare la storia della *Nova Pratica di Prospettiva* era destinata a rimanere nell'oblio, se non fosse stato per alcuni preziosi riferimenti documentari che, dalla biografia di Matteo Zaccolini, mi hanno condotto sulla strada del "fortunato ritrovamento"<sup>154</sup>. L'obiettivo principale della mia indagine, svolta grazie alla generosa disponibilità della dott.ssa Paola Errani, vicedirettrice della Biblioteca Malatestiana, e del dott. Gregorio d'Ottaviano Chiaramonti, era quello di raccogliere alcune informazioni sulla biblioteca frequentata un tempo da Matteo Zaccolini. Per avere un'idea più precisa dei trattati che il giovane allievo consultò durante le lezioni tenute da Chiaramonti, conveniva studiare la composizione della raccolta libraria della nobile famiglia cesenate. Come si può intuire, il riferimento ad un inedito trattato di prospettiva pratica di Scipione Chiaramonti rappresentava l'indizio più significativo per iniziare a fare luce sul rapporto maestro-allievo, ricavando da qui le informazioni necessarie per delineare la formazione artistica e culturale di Matteo Zaccolini.

Dopo una scrupolosa rilettura delle biografie che, nel corso dei secoli, la storiografia cesenate dedicò sia al maestro che al suo allievo, l'indagine si è soffermata in particolare sull'esame del Catalogo dei codici della Biblioteca Malatestiana del 1780<sup>155</sup>. In questo volume si ritrova un nuovo riferimento che documenta l'esistenza del trattato di prospettiva lasciato manoscritto da Scipione Chiaramonti: *La Nova Pratica di Prospettiva* era nota anche al padre Giuseppe Maria Muccioli che, prima di presentare il *corpus* delle opere dell'autore cesenate, con un breve ma significativo inciso ricorda il *Lyceum* istituito nella sua casa e, di seguito, il nome del suo allievo, Matteo Zaccolini:

Scipio Claramontius [...] Diu inter homines egit, et ita humanissimus fuit, ac omingena scientia excultus, ut ipsius domus disciplinarum liberalium omnium Lyceum, et Academia haberuntur. Hinc prae ceteris eo docente profecit, eaque aetate claruit Matthaeus Zoccolinis Caesenas<sup>156</sup>.

---

<sup>153</sup> Nel trascrivere i titoli delle opere di Scipione Chiaramonti, Antonio Cantoni non manca di annotare anche la "Nova Pratica di prospettiva" per poi precisare che questa "et altre cose, che si tralascia, come attestano Tommaso Maffei, et Gioseffo Rosini coetanei del Chiaramonti quali assicurano, che lasciasse quarantanove opere inedite, le quali sono perdute": BCM, ms. 164.42.C, A. CANTONI, *Memorie dell'illustre Città di Cesena nella Provincia di Romagna, Nelle quali brevemente è compreso tutto ciò, che può notargli di più considerabile nella sua Storia, e del suo Stato antico, e presente con la notizia degli'Illustri Cesenati Antichi, e viventi; compilate per servire alla Descrizione di tutte le città d'Italia, 1779*, cc. 64v-65r.

<sup>154</sup> F. GUIDOLIN, *Dall'allievo al maestro* cit., pp. 98-100.

<sup>155</sup> G. M. MUCCIOLI, *Catalogus codicum manuscriptorum Malatestianae* cit., p. 119.

<sup>156</sup> *Ivi*, pp. 117.

Per tentare di trovare indizi e conferme documentarie di quello che era stato considerato “l’inesauribile patrimonio di Scipione” era necessario interrogare l’inventario della famiglia Chiaramonti, conservato presso l’Archivio di Stato di Cesena. Oltre alla citazione ritrovata nel trattato *Delle Scene e Teatri*, le notizie più antiche sul manoscritto di “Pratica di Prospettiva” si ricavano proprio dall’“Inventario di tutti i mobili stabili, et altre cose appartenenti per l’Eredità dell’Illustrissimo Signor Scipione Chiaramonti”<sup>157</sup>. Tra queste carte vi sono anche alcune preziose liste delle opere scritte da Chiaramonti: in uno di questi elenchi viene annotato anche un trattato *Della Prospettiva*<sup>158</sup>, il cui titolo, trascritto in forma abbreviata, non poteva che corrispondere alla *Nova Pratica di Prospettiva* segnalata da Antonio Favaro e ricercata a lungo da Gabriello Milantoni. Dalla lettura completa del documento si evince che il manoscritto, dato per perduto, era stato incluso nella lista delle diciotto opere destinate ad un ambiziosissimo progetto editoriale firmato nel 1685 dagli eredi Giacinto e Nicolò Chiaramonti<sup>159</sup>. Venne infatti da loro l’idea di raccogliere parte delle “opere manoscritte composte dal fu Cav(alier) Scipione Chiaramonti et altre opere stampate dal med(esi)mo”<sup>160</sup> in due preziosi tomi da riprodurre “in numero di settecentocinquanta” copie. L’accordo, stipulato tra i due eredi e Gio. G. Komarek stampatore, era finalizzato alla pubblicazione e alla ristampa delle opere edite e inedite del Cavalier Chiaramonti. Tuttavia, nella ricevuta in cui sono registrate le copie dei libri e dei codici inviati a Roma prima di essere consegnati definitivamente allo stampatore, il manoscritto *Della Prospettiva* come pure il *De Astronomia* e il *De Apparentia quantitatis* sono contraddistinti da un segno tracciato accanto a ciascuno dei tre titoli, forse per indicare l’esclusione delle suddette opere dalla programmata spedizione.

Una volta incrociati gli indizi desunti dalle fonti e dai documenti archivistici, non restava che verificare se, effettivamente, *La Nova Pratica di Prospettiva* facesse ancora parte della raccolta libraria degli eredi d’Ottaviano Chiaramonti. In questa fase l’indagine è proseguita grazie a Gregorio d’Ottaviano Chiaramonti che, avendo informatizzato il catalogo della propria biblioteca,

---

<sup>157</sup> ASCe, AN, b. 4460, *Gio. Antonio Pirini*, cc. n.n., (14 gennaio 1688): “Inventario di tutti i mobili stabili, et altre cose appartenenti per l’Eredità dell’Illustrissimo Signor Scipione Chiaramonti”.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> L’accordo sottoscritto da Giacinto e Nicolò Chiaramonti per far stampare “per decoro della famiglia, e beneficio pubblico [...] le seguenti opere composte dal già Cav(alie)re Scipione Chiaramonti” costituisce una fonte preziosissima per la presente ricerca: scorrendo tra la lista dei 18 trattati che “si obbliga stampare” ritroviamo infatti citati sia il “De le Scene, e Teatri” che il manoscritto “Della prospettiva”. La stampa delle opere venne affidata a Gio. Giacomo Komarek (1648 ca.-Roma 1706) il quale sottoscrisse di propria mano l’accordo. La stamperia aveva sede a Roma via del Nazareno a Roma, poi alla Fontana di Trevi, cfr. A. TINTO, *G. G. Komarek tipografo a Roma nei secoli XVII e XVIII*, in «La Bibliofilia», LXXV, 1973, pp. 189-225; M. RUGGIERO, *Jan Jakub Komarek “Boemo”. Uno stampatore ceco nella Roma del Seicento*, articolo pubblicato in «Progetto Repubblica ceca», settembre-ottobre 2012, pp. 44-47, disponibile anche on line sul sito [http://issuu.com/progettorepubblicaceca/docs/sett\\_ott](http://issuu.com/progettorepubblicaceca/docs/sett_ott) [consultato il 6 ottobre 2014].

<sup>160</sup> ASCe, AN, b. 4460, *Gio. Antonio Pirini*, cc. n.n.

mi fornì una lista completa dei titoli dei volumi stampati e manoscritti di geometria, di ottica e di prospettiva attualmente custoditi nella raccolta di famiglia: oltre alle pregiate edizioni dei più famosi trattati di Euclide<sup>161</sup>, Johannes Buteo<sup>162</sup> e Daniele Barbaro<sup>163</sup>, e di un manoscritto tratto dall'opera di Tolomeo<sup>164</sup>, l'inventario registra la presenza della *Nova pratica prospettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena*, opera ritrovata tra i codici della biblioteca d'Ottaviano Chiaramonti<sup>165</sup>.

Nella *Nova Pratica di Prospettiva* Scipione Chiaramonti affronta i principali problemi della costruzione prospettica, al fine di redigere un prontuario che potesse facilitarne l'applicazione pratica, consapevole com'era delle reali difficoltà incontrate dai pittori in questo campo. Come del resto indica il titolo, nei suoi ragionamenti il matematico lascia spazio ad alcuni commenti sulle teorie e tecniche allora in uso e sulla loro fattibilità dal punto di vista pratico, supportando le tesi di Guidobaldo Del Monte, colui che, come dichiara lo stesso autore, “ha dato forma a quella scienza p(rim)a molto imperfettam(ent)e scritta e senza metodo certo e scienziale”<sup>166</sup>. Sulla base di questi principi, Chiaramonti articolerà la sua “prattica” in quattro parti, illustrate chiaramente nell'introduzione:

Essendo dunq(ue) il fine della p(ers)pettiva, q(ua)le abbiamo veduto poichè i raggi visivi | et il loro taglio sul piano non è sensibile è stato necessario trovar via da ritrovare e descrivere la figura del taglio che tale appunto appara q(ua)l'è tagliand- | dosi i raggi visivi apparirebbe à che fare con duoi modi s'è proceduto, l'uno p(er) gl' | istrumenti l'altro p(er) le regole, gl'istrumenti sono varij graticola, sportelli e somigli- | glianti. Le regole anco sono molte i cui fondamenti sin hora stati sono imp(er)fetta- | mente spiegati ma il S. Guidobaldo ha meravigliosam(en)te illuminato ogni cosa // [c. IIIr] ne' sei libri di p(er)pettiva ne' q(u)ali ha dato forma a questa scienza p(rim)a molto imperfettam(ent)e scritta | e senza metodo certo e scienziale. E così sui fondamentu io descriverò la presente | pratica, la q(u)ale in quattro parti sarà divisa.

---

<sup>161</sup> Nella biblioteca si conserva l'edizione degli *Elementi* di Euclide tradotta da Federico Commandino (*Euclidis Elementorum libri XV. Vna cum scholijs antiquis. A Federico Commandino Vrbinatè nuper in Latinum conuersi, commentarijsque quibusdam illustrati*, Pisauri apud Camillum Franceschinum, 1572) e la versione curata da Cristoforo Clavio e pubblicata nel 1603 (*Euclidis elementorum libri XV. Accessit liber XVI. De solidorum regularium cuiuslibet intra quodlibet comparatione. Omnes perspicuis demonstrationibus, accuratisque scholijs illustrati: nunc quarto editi, ac multarum rerum accessione post primam editionem locupletati. Auctore Christophoro Clavio Barbengensi è Societate Iesu*, Romae, apud Aloysium Zannettum, 1603).

<sup>162</sup> J. BUTEO (J. BORREL), *De quadratura circuli libri duo, vbi multorum quadraturae confutantur, & ab omnium impugnatione defenditur Archimedes. Eiusdem, Annotationum opuscula in errores Campani, Zamberti, Orontij, Peletarij, Io. Penae interpretum Euclidis*, Lugduni apud Gulielmum Rouillium sub scuto veneto, 1559.

<sup>163</sup> D. BARBARO, *La pratica della Prospettiva, di Monsignor Daniel Barbaro. Eletto Patriarca d'Aquileia, opera molto profittevole a Pittori, Scultori et Architetti, Con due tauole, vna de' capitoli principali, l'altra delle cose più notabili contenute nella presente opera*, In Venetia, appresso Camillo & Rutilio Borgominieri fratelli, al segno di S. Giorgio, 1569.

<sup>164</sup> Per maggiori dettagli si rimanda al capitolo 6.1, in particolare nota 883.

<sup>165</sup> In seguito alla notizia del ritrovamento, Gregorio d'Ottaviano Chiaramonti ha consegnato alla sottoscritta e alla vicedirettrice della Biblioteca Malatestiana una copia del CD-ROM contenente la riproduzione completa del manoscritto al fine di promuoverne gli studi. Il trattato è stato presentato a Predappio nell'ottobre del 2012, durante il LXIII Convegno di Studi Romagnoli tenuto a Predappio nell'ottobre del 2012 (G. D'OTTAVIANO CHIARAMONTI, M. A. PISTOCCHI, *La Nova Pratica di Prospettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena. Un manoscritto di tecnica artistica del XVII secolo*, in «Studi Romagnoli», LXIII, 2012, pp. 667-682).

<sup>166</sup> S. CHIARAMONTI, *La Nova Pratica di Prospettiva* cit., c. IIIr-IIIv.

Nella p(rim)a dichiarerò i termini et i fundamenti necessarij all'intelligenza et all'op(er)atione.

Nella 2a porrò tre regole di descrivere le piante nel quadro o parete.

Nella 3a porrò le regole di elevare i corpi dalle descritte piante.

Nella quarta la regola delle prospettive di giù in su, o di su in giù come disegnandosi ne soffitti, o volte e ne' pavimenti<sup>167</sup>.

Oltre alla vasta cultura che Chiaramonti rivela nelle numerose citazioni dei più famosi scritti di ottica, prospettiva e architettura (Alhazen, Leon Battista Alberti, Jacopo Barozzi, Egnatio Danti, Sebastiano Serlio, Daniele Barbaro), l'originalità delle sue considerazioni si percepisce nella sezione dedicata alla descrizione delle proiezioni su superfici cilindriche, ovvero quando “la tavola dove disegnare debbano non sia piana ma concava, come sono le volte delle navate”<sup>168</sup> (Fig. 2).



Figura 2: *La Nova Pratica di Perspettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena, L'an(n)o 1610. Adi 21 novembre*, [cc. LlV-LlIr], Cesena, ms. della Biblioteca privata della Famiglia d'Ottaviano Chiaramonti.

Nel trattato, annoverato peraltro tra le sue opere giovanili, Scipione Chiaramonti traduce in lingua volgare e in termini prospettici i principali problemi affrontati dai frescantisti, dai quadraturisti e dagli apparatori durante i primi anni del Seicento<sup>169</sup>. Tralasciando l'utilizzo dei più comuni

<sup>167</sup> *Ivi*, c. IIIr-IIIv.

<sup>168</sup> *Ivi*, c. XLVIIr.

<sup>169</sup> Sulla questione si vedano in particolare F. FARNETI, D. LENZI (a cura di), *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età Barocca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Rimini, Palazzina Roma - Parco

strumenti per la restituzione prospettica, come “graticola, sportelli e somiglianti”<sup>170</sup>, Chiaramonti propone il ricorso al metodo geometrico<sup>171</sup> messo a punto da Guidobaldo del Monte e da lui sintetizzato e semplificato al fine di facilitarne l’applicazione pratica.

Non v’è dubbio, quindi, che il dotto precettore nutrisse un grande interesse per i problemi legati all’applicazione pratica delle regole della prospettiva. *La Nova Pratica di Prospettiva*, come del resto il trattato *Delle Scene e Teatri*, conferma il taglio pratico e le finalità applicative di una ricerca che sovrappone l’illusionismo pittorico alla quadratura e alla scenografia teatrale. La lettura incrociata di questi due trattati permette di seguire lo svolgimento dei suoi “ragionamenti” che, dalla geometria della proiezione prospettica, conducono verso lo studio della distribuzione delle luci e delle ombre e alla fabbricazione delle scene:

Ma io al presente adurrò le regole con | la maggior lucidezza che si possa, forse poi potrei altra volta a questi fatti con aggiungere un’altra dell’uso degli strumenti p(er) la presente op(erati)one e p(er) molte | delle sopraesposte con l’insegnamento dell’ombreggiare, e col ragionamento delle scene<sup>172</sup>.

Alla luce di ciò, varrebbe la pena di chiedersi se le pagine che Chiaramonti dedica alla prospettiva “di sotto in su” e alla costruzione delle scenografie teatrali non siano il risultato delle lezioni e discussioni che, un tempo, animavano il Palazzo Chiaramonti. Una domanda, questa, che trova oggi risposta nell’identificazione di una “scuola di prospettiva” nata sotto il nome del Cavalier Scipione: le fonti attestano infatti che tra gli allievi di questo “Lyceum” primeggiava il giovane pittore Matteo Zaccolini<sup>173</sup>, seguito da Vincenzo Masini (1593-1622)<sup>174</sup> e Silla Visdomini (1584-1637)<sup>175</sup>, nobili cesenati che

s’applicavano allo studio della Matematica sotto la Disciplina di quel non mai à bastanza celebrato huomo Scipione Chiaramonti, quale anco gli fu guida, e scorta nella raccontata Giostra mediante la compositione de’ Cartelle, nella quale professione s’intendevano tanto che nella famosa Comedia rappresentata in Cesena l’anno 1619 per l’occasione della Riforma della Legatione in Romagna dell’Eminentiss(im)o Cardinal

---

Federico Fellini 28-30 novembre 2002), Firenze, Alinea, 2004; F. CAMEROTA, *Linear perspective in the age of Galileo. Lodovico Cigoli’s Prospettiva pratica*, Firenze, Leo S. Olschki, 2010; C. WHITFIELD, *Automatic drawing*, in «Valori Tattili», 00, 2011, pp. 35-47.

<sup>170</sup> S. CHIARAMONTI, *La Nova Pratica di Prospettiva* cit., c. IIr.

<sup>171</sup> G. BORA, *Il problema della restituzione prospettica: dal metodo geometrico agli strumenti di misurazione empirica*, in «Arte Lombarda», 110-111, 1994, pp. 35-43; K. ANDERSEN, *The geometry of an art. The history of the mathematical theory of perspective from Alberti to Monge*, New York, Springer, 2007.

<sup>172</sup> S. CHIARAMONTI, *La Nova Pratica di Prospettiva* cit., c. XXXVr.

<sup>173</sup> G. M. MUCCIOLI, *Catalogus codicum manuscriptorum Malatestianae* cit., p. 117.

<sup>174</sup> Sul ruolo di Vincenzo Masini quale scenografo e regista delle feste e degli spettacoli cesenati si vedano G. MILANTONI, *Spettacoli, feste e teatri* cit., pp. 169-181; F. DELL’AMORE, *Chi sta nel mezzo? Impianti scenici e macchine teatrali per una commedia (la prigione d’Amore) con intermezzi (Il ratto di Proserpina) rappresentata a Cesena nel 1618*, in «Romagna Arte e Storia», L, 1997, pp. 5-16; ID, *Storia Musicale di Cesena. Mille anni d’artifici dal Medioevo al 1900*, Cesena, Franco Dell’Amore, 2002, pp. 127-128.

<sup>175</sup> Per le date di nascita e di morte di Silla Visdomini si veda M. BOSCHETTI (a cura di), *I benefattori dell’ospedale e delle istituzioni assistenziali di Cesena*, Cesena, Scuola tip. Addolorata, 1961, p. 88.

Rivarola, loro doi soli furono quelli ch'inventavano così bello apparato, tanta varietà di macchine, e movimento, no(n) solo delle Case e Prospettiva, ma anco con meraviglia di tutti, del Palco, et Cielo, cosa no(n) più veduta nelle sontuose Comedie de' precipi Grandi [...]<sup>176</sup>.

In queste parole s'intrecciano così i motivi che legano Scipione Chiaramonti ai valenti allievi. Anche se applicate ad ambiti diversi, le loro ricerche erano accomunate dall'interesse per la percezione ottica della lontananza tra spazio reale e dipinto, questione che trova concreta espressione negli apparati effimeri e nelle scenografie teatrali da loro realizzati.

Ritrovare nella formazione artistica e culturale di Matteo Zaccolini alcuni riflessi dell'articolato rapporto tra pittura e teatro aiuta a comprendere non solo il carattere scenografico delle sue opere, ma anche le finalità pratiche della sua indagine sulla generazione del colore. Stando alle fonti, le lezioni di ottica, di prospettiva e di matematica affiancavano l'attività pratica dei giovani allievi dell'accademia istituita nella casa di Chiaramonti, quindi possiamo sostenere che Matteo Zaccolini imparò proprio dagli insegnamenti del dotto precettore a sfruttare l'immagine della lontananza come dispositivo ottico per coinvolgere l'osservatore nello spazio dell'illusione. Per questo sarà interessante e, soprattutto, di chiarimento seguire l'apprendistato e il debutto artistico di Matteo Zaccolini nel cantiere effimero cesenate.

### 2.3. Cesena 1598. Il debutto artistico nel cantiere dell'effimero

Come scrive Cassiano dal Pozzo, Matteo Zaccolini “fu dotato dalla Natura di così meravigliosa inclinazione al dipingere, e particolarmente le cose di prospettiva [...]”<sup>177</sup>. Pare infatti sia stato lo stesso Chiaramonti a intuire la disposizione artistica del giovane che aveva dato prova della sua abilità cimentandosi nei complessi esercizi prospettici. Intorno alla metà dell'Ottocento, don Gioacchino Sassi celebrerà la *valentia* prospettica del giovane

---

<sup>176</sup> BCM, ms. 164.66.2, A. MASINI, *Vita del Conte Vincenzo Masini*, in *Breve racconto dell'origine, et buomini in lettere, et armi della famiglia Masini nella città di Cesena, fatta da me Aurelio Masini l'anno 1638* (autografo), in G. CECCARONI, *Raccolta di memorie cesenati delle famiglie principali e biografie degli uomini più illustri fatta da Giovanni Ceccaroni* (sec. XVIII-XIX), pp. 297-300. (La biografia manoscritta di Vincenzo Masini è stata segnalata da G. SAVINI, *Francesco Masini, buono nelle cose d'Architettura, et in molte altre simili professioni assai intelligente*, (1990), dattiloscritto, p. 6 nota 24).

<sup>177</sup> Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel *ms. Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 40).

eccellente pittore nel dipingere cose di prospettiva e da Chiarissimo Scipione Chiaramonti che l'aveva conosciuto, naturalmente disposto a ciò, l'aveva con alcune regole sue a ciò iniziato tenendolo appresso di sé nella propria abitazione dandogli continue lezioni pal dipinto e par l'architettura [...] <sup>178</sup>.

Eppure, mentre nelle lettere dedicatorie del *De Colori* Zaccolini accenna agli studi teorici fatti in gioventù, nulla lascia scritto sull'iniziale avvicinamento alla pratica pittorica. Se quindi Scipione esercitò un ruolo fondamentale nella formazione culturale e artistica del giovane allievo, conviene cercare tra i pittori locali il nome di colui che lo introdusse nel "cantiere" effimerò cesenate.

Dopo aver raccolto i primi dati biografici su Matteo Zaccolini, Janis Bell fu la prima a fornire qualche dettaglio in più sulla tipologia delle prime opere da lui realizzate <sup>179</sup>. In assenza di attestazioni documentarie specifiche, venne inoltre ipotizzato un periodo di alunnato presso il più celebre artista di quegli anni, il pittore, architetto nonché esperto nel campo dell'ingegneria idraulica, Francesco Masini (1532-1601) <sup>180</sup>. Quest'ipotesi trova oggi conferma grazie al ritrovamento di alcuni documenti inediti, fonti che apportano nuova luce sull'attività giovanile di colui che è stato riconosciuto come uno dei più esperti pittori e teorici di prospettiva del Seicento.

L'occasione che vede il debutto del giovane artista coincide con il 1598, anno in cui papa Clemente VIII Aldobrandini, dopo la presa di Ferrara (**Fig. 3**), omaggiò la comunità cittadina con l'attesa sosta in città, così raccontata dalle cronache manoscritte:

An(n)o 1598

Adì sud(ett)o 4 Dec(embre) Arrivò in Cesena Papa Clemente Ottavo di ritorno da Ferrara nuovamente presa ed acquistata da S. Santità, ed entrò per la Porta del Fiume, dove li Sig(nor)i Conservatori gli presentarono le Chiavi delle Porte, di poi andò direttamente al Duomo, disse l'Orazione all'Altare e diede la Benedizione al Popolo. Poi montò in Lettica, ed andò ad alloggiare al Palazzo dove abita il Governatore, e così sempre accompagnato da quattro Cardinali, e tutta la sua Corte [...] <sup>181</sup>.

---

<sup>178</sup> BCM, ms. 164.70.9, G. SASSI, *Dipinti, sculture, fabbriche ed altro* cit., pp. 169-170. Anche nella *Selva di Memorie* Gioacchino Sassi ricorda che Zaccolini "fu instradato nella sua Professione dal C. Scipione Chiaramonti. Varie sue opere esistono nella Biblioteca della Famiglia Albani a Roma": BCM, ms. 164.70.1, ID., *Selva di Memorie* cit., p. 292.

<sup>179</sup> J. BELL, *Color and Theory in Seicento Art* cit., vol. I, pp. 10-13; EAD., *The life and works* cit., p. 228-233.

<sup>180</sup> Il profilo biografico e artistico di Francesco Masini è stato delineato in modo approfondito da G. Savini nel suo contributo intitolato *Francesco Masini, buono nelle cose d'Architettura, et in molte altre simili professioni assai intelligente*, (1990), dattiloscritto (ringrazio il prof. Savini per avermi dato la possibilità di consultare il suo inedito scritto da cui ho tratto utili riferimenti archivistici e bibliografici). Per ulteriori precisazioni sul ruolo del pittore nel contesto artistico cesenate si veda P. G. PASINI, G. SAVINI, *Ecclettiche maniere. L'arte a Cesena nel Cinquecento*, in P. G. PASINI (a cura di), *Le arti*, in B. DRADI MARALDI (a cura di), *Storia di Cesena*, vol. V, Cassa di risparmio di Cesena, Rimini, Bruno Ghigi Editore, 1998, pp. 55-70. Più recentemente la carriera artistica di Francesco Masini è stata ripercorsa da D. RIGHINI, *Contributi alla conoscenza dell'artista cesenate Francesco Masini*, in «Romagna Arte e Storia», XXI, 2001, pp. 19-36.

<sup>181</sup> BCM, ms. 164.32 G, *Annali della Città di Cesena* (sec. XVII-XIX), (anno 1598) cc. n.n. Nel Settecento il ricordo della visita in città di Papa Clemente VIII ci viene tramandato da Carlo Antonio Andreini, si veda BCM, ms. 164.32.3, C. A. ANDREINI, *Notizie Sacre e Profane*, tomo III, In Cesena l'anno MDCCCXII, cc. 64-70.



Figura 3: Anonimo pittore senese, *Soleenne ingresso di Papa Clemente VIII in Ferrara*, tempera su tavola, 88,5 x 121,5 cm, Siena, Archivio di Stato, Collezione delle Tavolette di Biccherna, inv. 79.

Fu questa la circostanza migliore per realizzare sul “palcoscenico urbano” apparati e allestimenti scenografici in cui la prospettiva diventa il mezzo necessario per sorreggere l’illusione dell’effimero. Matteo Zaccolini fu uno dei più valenti pittori della numerosa squadra che trasformò l’immagine di Cesena per “una sol notte”<sup>182</sup>: per volontà del consiglio cittadino, pittori, scultori, stuccatori, falegnami e architetti collaborarono, dall’ottobre del 1598 al dicembre dello stesso anno, nella realizzazione di scenografie e nell’allestimento di apparati fatti per sopravvivere solo nel tempo dell’evento<sup>183</sup>.

Le testimonianze scritte, dalle relazioni<sup>184</sup> alle descrizioni tramandate dai testimoni oculari, fino ai contratti e ai pagamenti versati ad artisti e artigiani, compensano almeno in parte il carattere effimero degli allestimenti. A questa ricca e variegata documentazione si aggiungono, nei casi più fortunati, le testimonianze grafiche, ovvero gli studi preparatori e le immagini fatte “a posteriori” degli apparati, fonti iconografiche che forniscono una “presa diretta” dell’effimera scenografia<sup>185</sup>. Nel caso specifico della festa fatta a Cesena nel 1598, sono in particolare i pagamenti versati agli artisti<sup>186</sup> a far rivivere la magnificenza degli apparati che possono tuttalpiù essere immaginati

<sup>182</sup> BCM, ms. 164.32 G, *Annali della Città di Cesena* cit., (anno 1598), cc. n.n.

<sup>183</sup> P. G. PASINI, G. SAVINI, *Eclettiche maniere* cit., pp. 67-69.

<sup>184</sup> In onore del passaggio a Cesena di Papa Clemente VIII, Cesare Brissio diede alle stampe la sua *Relatione dell’antica, e nobile città di Cesena*, Ferrara, per Vittorio Baldini, stampatore Camerale, 1598.

<sup>185</sup> Sul valore documentario di queste immagini nella ricostruzione degli spettacoli effimeri si veda A. PETRIOLI TOFANI, *L’illustrazione teatrale e il suo significato dei documenti figurativi per la storia dello spettacolo*, in E. CROPPER, G. PERINI, F. SOLINAS (a cura di), *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Papers from a colloquium held at the Villa Spelman (Florence, 1990), Bologna, Nuova Alfa, 1992, pp. 49-139.

<sup>186</sup> La documentazione relativa alle spese effettuate per la venuta di Papa Clemente VIII è raccolta nel volume “Spese Straordinarie”, conservato nell’Archivio di Stato di Cesena (ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n.).

grazie alle relazioni e i libretti in cui vengono descritte, anche dal punto di vista grafico, le medesime strutture realizzate per la stessa occasione a Ferrara e a Bologna<sup>187</sup>. Alcune interessanti considerazioni possono emergere dal confronto con le stampe fatte per illustrare la *Felicissima Entrata di N. S. PP. Papa Clemente VIII nell'Inclita Città di Ferrara*<sup>188</sup> e, soprattutto, con le incisioni tratte dai disegni che Guido Reni realizzò per ritrarre gli apparati realizzati a Bologna per la stessa occasione<sup>189</sup>. A questo punto non resta che ricostruire l'immagine della festa celebrata a Cesena che, per far bella mostra di sé nel porgere il saluto al corteo papale, mise in scena l'abilità artistica e tecnica delle maestranze locali.

A coordinare e soprintendere i progetti decorativi non poteva che essere nominato il protagonista del panorama artistico cesenate della seconda metà del Cinquecento, Francesco Masini. In effetti l'eclettico artista aveva saputo dare prova della sua esperienza nel dirigere l'allestimento degli apparati fatti per onorare gli illustri ospiti in città già nel 1570<sup>190</sup>, quando venne chiamato "...sopra assistentia e facienda insigna et ornamenta opportuna ob adventum S.B.N. Papa Gregori XIII"<sup>191</sup>.

Durante queste feste, l'immagine della città veniva mascherata da un complesso programma decorativo di finte architetture e decorazioni provvisorie, diventando così banco di prova più adatto per sperimentare e forzare il potere illusorio dell'arte. Ad eccezione di qualche "traccia" di decorazione pittorica, delle quali si discuterà più ampiamente nel prossimo capitolo, nessuna delle opere realizzate a Cesena in quest'occasione è sopravvissuta, poiché già intorno al 20 dicembre dello stesso anno vennero "tolte giù l'histoire di tutti gli archi fatti"<sup>192</sup> di cui resta sola memoria

---

<sup>187</sup> Per un'analisi degli apparati effimeri realizzati a Bologna e a Ferrara nel 1598 si vedano M. PIGOZZI, *Bologna e le città d'Emilia in festa*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Il "Gran Teatro" del Barocco. Le capitali della Festa. Italia centrale e meridionale*, vol. II, Roma, De Luca, 2007, pp. 12-13; K. TAKAHASHI, *Gli apparati per l'ingresso a Bologna di Clemente VIII nel 1598*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Il "Gran Teatro" del Barocco* cit., pp. 27-29; A. FRABETTI, *L'effimero ferrarese*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Il "Gran Teatro" del Barocco* cit., pp. 45-48.

<sup>188</sup> *Felicissima Entrata di N. S. PP. Clemente VIII nell'Inclita Città di Ferrara. Con gli Apparati pubblici fatti nella Città, Terre, Castelli, e Luoghi, dove S. Santità è passata, dopo a sua partita di Roma*, In Ferrara, Per Vittorio Baldini, Stampatore Camerale, 1598.

<sup>189</sup> V. BENACCI, *Descrizione degli Apparati fatti in Bologna per la venuta di N. S. Papa Clemente VIII con gli disegni degli Archi, Statue, & Pitture*, In Bologna Da Vittorio Benacci Stampator Camerale, 1598; Per la stessa occasione si segnala la relazione intitolata *Felicissima Entrata di N. S. PP. Papa Clemente VIII Nell'Inclita città di Bologna. Con gl'Apparati pubblici fatti in detta Città. Inviata da G. B. G. al Sig. Camillo Magázeffi*, In Roma Appresso gli Stampatori Camerali, 1598.

<sup>190</sup> P. G. PASINI, G. SAVINI, *Eclettiche maniere* cit., p. 60.

<sup>191</sup> P. G. PASINI, G. SAVINI, *Eclettiche maniere* cit., p. 60 nota 84. Nel più recente contributo dedicato a Francesco Masini, Davide Righini valuta il ruolo del pittore cesenate nell'ambito della progettazione degli "apparati effimeri" tenendo conto del gusto decorativista e ornamentale che caratterizza la sua produzione artistica, dalla pittura alla scultura, dai progetti architettonici fino all'opera grafica, cfr. D. RIGHINI, *Contributi alla conoscenza dell'artista* cit., pp. 19-36.

<sup>192</sup> ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n. (già pubblicato in P. G. PASINI, G. SAVINI, *Eclettiche maniere* cit., p. 68).

nelle cronache cittadine<sup>193</sup> e nelle carte d'archivio<sup>194</sup>. Il carattere effimero e precario degli allestimenti non può trovare migliore espressione che nel ricordo di quelle “store rubate qua(n)do furono portate dal vento nella fossa di notte”<sup>195</sup> che, come vedremo, erano servite proprio al nostro “Zaccolino” per stuccare la statua del Papa.

Dall'esame delle fonti manoscritte e archivistiche presero avvio i primi studi sull'effimero cesenate di Giampiero Savini che, coniugando la sua esperienza archivistica con la competenza nell'ambito storico-artistico, riuscì a identificare gli artisti coinvolti e la tipologia delle opere commissionate<sup>196</sup>. In linea generale, il programma ideato da Francesco Masini per la sua città prevedeva innanzitutto la decorazione delle sale del Palazzo del Governatore e della facciata del Palazzo dei Conservatori. Ma, ovviamente, sono gli allestimenti effimeri sistemati nelle vie e nella piazza della città a caratterizzare la scena: nel punto d'ingresso di piazza Zeffiro Re e presso il Duomo, vennero costruiti tre archi trionfali, portatori del messaggio ideologico della festa. I conti riferiscono inoltre di due piramidi erette nei pressi della Porta del Fiume, di un “portone”, e ancora di pitture e stucchi dal gusto celebrativo<sup>197</sup>.

Sulla trama di queste memorie, il presente contributo ritorna sulle tracce delle prime opere commissionate al giovane Zaccolini<sup>198</sup> che venne pagato “a buon conto delle pitture c'ha fatto e che tuttavia fa per onorare la venuta sop(ra) detta”<sup>199</sup>, ovvero la decorazione dell’“arco dipinto capo la piazza p(er) andar alla Chiesa nova”<sup>200</sup>, “l'ornamento alla facciata de' Cons(ervato)ri et a l'ornamento intorno alla porta del Fiume dove sono l'armi di stucco”<sup>201</sup>, “per haver fatto una

---

<sup>193</sup> C. BRISSIO, *Relatione dell'antica, e nobile* cit. Per alcuni dettagli sul progetto decorativo si vedano BCM, ms. 16. 85, *Zibaldone storico cesenate* (sec. XVII-XVIII), c. 125r; BCM, ms. 164.32 G, *Annali della Città di Cesena* cit., (anno 1598), cc. n.n.

<sup>194</sup> ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n.

<sup>195</sup> *Ivi*, cc. n.n. “Adì 17 di dicembre 1598”. Si veda Appendice documentaria 6 X.

<sup>196</sup> P. G. PASINI, G. SAVINI, *Eclettiche maniere* cit., pp. 68-70.

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 68. Le informazioni sono state tratte da un rendiconto finale sottoscritto da Giulio Silvani, deputato per le spese straordinarie del 1598. Grazie a questo documento è stato possibile ricomporre il programma decorativo e architettonico della festa cesenate. Per la trascrizione integrale del documento conservato nell'Archivio di Stato di Cesena si veda Appendice documentaria 7.

<sup>198</sup> Facendo riferimento alle indicazioni fornite nel 1982 da Giampiero Savini, Janis Bell elencò sommariamente le opere realizzate da Matteo Zaccolini (J. BELL, *Color and Theory in Seicento Art* cit., vol. I, pp. 10-13; EAD., *The life and works* cit., pp. 232-233). Nonostante ciò, la lettura diretta del volume *Spese Straordinarie* presso l'Archivio di Stato di Cesena mi ha permesso di integrare e di arricchire la documentazione già nota con alcuni dati inediti. Tutti i documenti relativi alle opere commissionate a Matteo Zaccolini sono stati da me trascritti integralmente in Appendice documentaria 6 (I-X).

<sup>199</sup> ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n. Si veda Appendice documentaria 6 VI.

<sup>200</sup> ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n. Si veda Appendice documentaria 6 IX.

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

figura nel camino della camera de' Conservatori con l'ornamento<sup>202</sup>, ed infine "l'ornamento fatto dal Zaccolino intorno all'Istorie del Palazzo de' Conservatori"<sup>203</sup>.

Questi riferimenti ci informano che il giovane artista fu anche uno dei fidati assistenti di Francesco Masini, tanto che il 7 aprile 1598 venne pagato proprio

Mateo Ceccolini, pittore, per essere andato al Cesena.ro [sic] a far un disegno delli portoni p(er) darne al Signo(r) Fran(ces)co Masini che facesse li compartimen(ti)<sup>204</sup>.

A lui, inoltre, il privilegiato compito di ornare uno degli archi trionfali che, oltre ad essere la struttura che accoglieva il corteo, rappresentava il supporto visivo su cui dipingere gli emblemi, i motti e le imprese dell'illustre ospite<sup>205</sup>. Di queste costruzioni non resta che una stringata descrizione dei loro ornamenti che, come sostiene l'anonimo cronista cesenate, vennero

dipinti da buona mano, rappresentanti li suoi fatti egregij, come l'impresa de Ferrara, la Pace fatta tra la Francia e Spagna, i Sposali fatti per la sua mano in Ferrara del Re di Spagna Filippo Terzo, con l'Arciduchessa Margherita d'Austria, venuta a tal effetto in Ferrara, la quale poi se n'andò in Spagna dallo sposo<sup>206</sup>.

Cesena costituisce lo spazio della scena entro cui il regista e i suoi collaboratori accompagnano, anche dal punto di vista visivo, l'itinerario dell'ospite in città. La decorazione dell'arco trionfale viene affidata alla "buona mano"<sup>207</sup> Matteo Zaccolini, il pittore che, con stucchi e pennelli, abbellirà la struttura effimera per antonomasia, la costruzione che "incornicia" prospetticamente gli scorci urbani, convogliando gli sguardi degli astanti fin nella lontananza. L'obiettivo principale dell'apparatore è proprio quello di esaltare la matrice scenografica di questi catafalchi che, per forma e materiali, poco si discostano dalle decorazioni teatrali<sup>208</sup>. Il gusto teatrale di queste strutture si coglie nel modo in cui vengono descritti gli apparati fatti, per la stessa occasione, nelle vicine città di Ferrara e Bologna. Sono i testimoni oculari dell'atteso evento a rivelare come l'effetto delle prospettive dipinte e, allo stesso tempo, il potere illusionistico degli archi trionfali, usati per inquadrare scorci e vedute particolarmente suggestive, riuscissero a coinvolgere lo sguardo dei partecipanti nella scena. Descrivendo l'ingresso di papa Clemente VIII e del suo

---

<sup>202</sup> *Ibidem*. Si veda Appendice documentaria 6 VIII.

<sup>203</sup> *Ibidem*. Si veda Appendice documentaria 7.

<sup>204</sup> *Ibidem*. Si veda Appendice documentaria 6 II.

<sup>205</sup> Sulla funzione visiva dell'arco trionfale si rimanda a S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1990, p. 167; E. TAMBURINI, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 2004.

<sup>206</sup> BCM, ms. 164.32 G, *Annali della Città di Cesena* cit., (anno 1598), cc. n.n.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> E. OROZCO DÍAZ, *Teatro e teatralità del barocco. Saggio di introduzione al tema*, prefazione di G. MAZZOCCHI, traduzione it. di Renata Londero, Como, Pavia, Ibis, 1995, p. 119.

lungo corteo nella “Ferraria recuperata”<sup>209</sup> (**Fig. 3**), l'autore della famosa relazione si sofferma proprio sulle prospettive che decorano le porte della città. Il corteo giunge “Vicino alla porta della Montagna grande, per la quale strada si andò, era a man destra una bella prospettiva sostenuta da quattro colonne di verdura, con un quadro”<sup>210</sup> mentre, subito dopo, “a capo della strada della Giara, era un'altra prospettiva con imprese della guerra”<sup>211</sup>. Anche “al principio della strada di S. Spirito era un'altra prospettiva con tre porte, con arme, angeli et diverse figure et il motto”<sup>212</sup>.

L'ingresso del papa a Bologna è raccontato da Vittorio Benacci, il quale descrive così lo scorcio inquadrato prospetticamente da uno degli archi trionfali:

Uscendo da questo Arco si vedeva una prospettiva grande poco lontan, cioè nel girare che fa la strada verso la Madonna di Galiera [...] Era ella compartita in cinque parti; nelle tre di mezzo era tre quadroni di pittura finti a bronzo; et le due dai lati fingevano due porte per passare in due strade vicine<sup>213</sup>.

Le prospettive dipinte nei grandi archi trionfali e gli sfondi visti attraverso i grandi portoni vengono descritti con la stessa attenzione anche nell'altro libretto stampato a Bologna per la stessa occasione. Il testimone descrive le vie della città dove erano

erano fatti diversi portoni, e prospettive, che fu il primo Portone, dalli Frati di S. Benedetto [...] da Casa delli Signori Castelli et Ghislardi, una bellissima prospettiva di Pitture con Statue et altri ornamenti, dal Monte della Pietà al Portico di S. Pietro, una altra Prospettiva [...] la quale con una bellissima et gra(n)d'arma di stuccho indorata del Papa, la quale abbracciava uno di quelli Archi<sup>214</sup> (**Fig. 4**).



Figura 4: Guido Reni, *Arco Trionfale di Via Galliera*, acquaforte, in V. BENACCI, *Descrizione degli Apparati fatti in Bologna per la venuta di N. S. Papa Clemente VIII con gli disegni degli Archi, Statue, & Pitture*, In Bologna Da Vittorio Benacci Stampator Camerale, 1598.

<sup>209</sup> L'espressione è stata tratta dall'iscrizione incisa in una medaglia commemorativa attribuita a Giorgio Rancetti, cfr. G. FRABETTI, *L'autunno dei manieristi a Ferrara*, Ferrara, Cassa di risparmio di Ferrara, 1978, fig. p. 27.

<sup>210</sup> *Felicissima Entrata di N. S. PP. Clemente VIII nell'Inclita Città di Ferrara* cit.

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

<sup>212</sup> *Ibidem*.

<sup>213</sup> V. BENACCI, *Descrizione degli Apparati* cit.

<sup>214</sup> *Felicissima Entrata di N. S. PP. Papa Clemente VIII Nell'Inclita città di Bologna* cit.

Nel cantiere dell'effimero cesenate Zaccolini sperimenta lo spazio dell'illusione e la "spazialità continua"<sup>215</sup> delle finte cornici architettoniche che, confondendosi con l'architettura reale, accompagnano lo sguardo dell'osservatore nelle vie più lontane intraviste sullo sfondo. Sicuramente questi lavori stimolarono l'interesse del giovane artista per l'architettura e per la pittura d'architettura. Tornano così alla memoria le parole di Giulio Ferrari quando, ripercorrendo la storia della scenografia tra studi di prospettiva e scene dipinte, pensava proprio all'"amore grande per l'architettura che trascinava artisti a fingerla col pennello a continuazione di vere scale, di colonne, di archi"<sup>216</sup>. Da questo interesse, continua lo studioso,

ne vennero così i pittori detti quadraturisti che lavoravano al fianco dei figuristi essi pure spesso quadraturisti ed ebbero lusso ed esplicazioni maggiormente artistiche tutte quelle effimere costruzioni di carri, archi di trionfo, macchine pirotecniche per feste sacre o profane che spesso, dalle stampe rimasteci, appaiono vere e nobilissime creazioni architettoniche con manifesto carattere teatrale<sup>217</sup>.

#### 2.4. *"Per far frezi et altri": nuove ipotesi per Zaccolini e i compagni*

L'unico modo per tentare di aggiungere qualche novità sul ruolo del giovane apparatore all'interno della grande festa del 1598 era quello di seguire la direzione tracciata dai pagamenti delle spese straordinarie, letti però con la consapevolezza del carattere interdisciplinare e della fisionomia corale della festa effimera<sup>218</sup>. L'idea di concedere nuova visibilità agli artisti rimasti troppo tempo eclissati dietro al gruppo collettivo delle maestranze, avrebbe potuto far emergere per riflesso interessanti informazioni sul loro conto. Ma non solo. La rilettura dei pagamenti per le opere realizzate in onore della gloriosa entrata di papa Clemente VIII a Cesena ha consentito di precisare i termini e le condizioni di lavoro delle maestranze coinvolte in quest'occasione, fino a provare che Francesco Masini non era solamente il soprintendente generale del cantiere effimero cesenate, ma anche il diretto responsabile di una scelta squadra di artisti a cui era stata affidata l'impresa più impegnativa: stiamo parlando del gruppo dei cosiddetti "compagni", termine

---

<sup>215</sup> Si riprende qui l'espressione utilizzata da Orozco Díaz nel capitolo "Sentimento di continuità spaziale ed enfasi espressiva nel teatro e nelle altre arti" del suo famoso libro intitolato *Teatro e teatralità* cit., pp. 45-54.

<sup>216</sup> G. FERRARI, *La scenografia. Cenni storici dall'Evo classico ai nostri giorni*, Milano, Hoepli, 1902 p. 116.

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

<sup>218</sup> M. PIGOZZI (a cura di), *In Forma di Festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857*, Catalogo della mostra (Teatro Municipale Reggio Emilia, novembre-dicembre 1985), Reggio Emilia, Grafis Edizioni, 1985; M. FAGIOLO (a cura di), *Il "Gran Teatro" del Barocco* cit.

rintracciato nei pagamenti per designare la squadra messa insieme “p(er) Adoperar al palazzo del N(ostro) Governat(o)re p(er) far frezi et altri”<sup>219</sup>.

Dal 12 ottobre 1598, Francesco Masini inizia ad annotare i saldi per il lavoro svolto dalla squadra da lui nominata:

Mag(nifi)co et Ill(ust)re Sig(nor) Mario Pasolini Depos(itari)o sopra la venuta di n(ost)ro Sig(no)re V. S. pagherà a ms Piermaria Taipo scudi dieci d'oro a conti delle Pitture ch'egli e suoi Compagni hanno tolto a fare nel Palazzo del S. Governatore che saranno fatti buoni ne' suoi Conti.

Dico s. 42

Francesco Masino<sup>220</sup>

Tra i documenti di natura contabile, il più importante è quello in cui vengono rivelati, seppur in forma abbreviata, i nomi dei fidati “compagni”:

Adi 7 dicembre 1598

Lista delli lavori fatta da ms. P(ier) Maria, ms. Ant(oni)o M(ari)a, ms. Mat(te)o et ms. Cesare visti et giudico da me Giulio Silvani ell(et)to dalli II(ustrissi)mi S(igno)ri Cons(ilie)ri p(er) la parte della Ill(ust)re Com(uni)tà

Imp(rimia) p(er) hav(er) fatto nella anticamera di N.S. frezo cola soffitta scudi dieci

Imp(rimia) p(er) hav(er) fatto nella prima camera il frezo e la soffitta scudi quattordici

Imp(rimia) p(er) hav(er) fatto la prospettiva nella sala scudi sidici

Imp(rimia) p(er) hav(er) fatto nella salla quattro armi scudi novi

Giulio Silvani ell(ett)o

[verso]Adi 16 dicembre 1598

E perché detta stima pare così effetto pocho perciò l'II(ust)ri S(ignor)i Cons(ilie)ri con il parere di ms. Fran(ces)co Masini ha determinato che si li dia scudi cinque di scudi

Giulio Silvani<sup>221</sup>

L'identificazione dei pittori coinvolti è precisata nei pagamenti successivi, dove vengono trascritti per esteso i nomi e cognomi. Come si legge, oltre a Pietro Maria Taipi, Antonio Maria Allegrini, Giulio Cesare Magnani, compare anche Matteo Zaccolini.

Adi 23 di ottobre 1598

Ill(ust)re S(igno)r Mario Pasolini dep(ositari)o de' depari da spendersi per la venuta di N.S. pagarete ag'infra scritti scudi dieci da sol ottantaquattro l'uno che tanto vi sarà fatti buoni ne' vostri conti, dico s. 42

Tucio dal Corno detto

Ms. P(ietr)o Maria Taipo

---

<sup>219</sup> ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

Ms. Matteo Zaccolini

Ms. Ant(oni)o Maria Allegrini

Ms. Giulio Cesare Magnani<sup>222</sup>

Questi documenti inediti smentiscono la dichiarata “assoluta mancanza di riferimenti archivistici”<sup>223</sup> che sembrava lasciare nel silenzio il destino del fregio, opera considerata “l’unica testimonianza”<sup>224</sup> sopravvissuta del cantiere effimero cesenate. Ma dal momento che è l’eletto ai pagamenti a parlare al plurale, non il fregio bensì i fregi che incorniciano le sale del terzo piano dell’attuale Municipio possono allora essere considerate le prime opere realizzate da Matteo Zaccolini in collaborazione con i ritrovati “compagni”.

Resta ora da capire quali parti dei frammentati e ridipinti “frezzi”, scoperti intorno agli anni Sessanta in seguito alla demolizione del controsoffitto, siano opera della squadra messa insieme da Francesco Masini nel 1598. Per iniziare a tracciare qualche ipotesi, conviene cercare qualche valido sostegno nella relazione del restauro avviato nel 1985 sotto la direzione della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena<sup>225</sup>. Come denuncia il documento, l’ incauta rimozione del solaio, gli sventramenti fatti per installare gli impianti di riscaldamento e le infiltrazioni d’acqua, aggravarono lo stato di conservazione già precario degli affreschi. I gravi dissesti del supporto murario provocarono numerosi distacchi dell’intonaco. Il precario stato di conservazione degli affreschi obbligò la Soprintendenza a programmare un urgente intervento di recupero e di restauro delle cornici parietali e del soffitto ligneo dipinto. Dopo il consolidamento dell’intonaco e il fissaggio della pellicola pittorica, i lavori proseguirono con il ritocco ad acquerello degli affreschi eseguiti con tecnica mista, cioè ad affresco con rifiniture a secco. Nonostante nella relazione si faccia riferimento unicamente al fregio del salone centrale, le fotografie allegate documentano le operazioni di pulitura e di consolidamento di un secondo fregio che corre lungo le pareti di un ambiente poco distante, affresco sostanzialmente ignorato dagli studiosi a causa delle pesanti ridipinture che ostacolano la sua lettura.

Gli inediti pagamenti saldati ai “compagni” della squadra Masini costituiscono, a quanto pare, i primi riscontri documentari dei fregi realizzati nel 1598 nel Palazzo del Governatore: oltre al

---

<sup>222</sup> *Ibidem.*

<sup>223</sup> G. SAVINI, *Francesco Masini* cit., p. 28.

<sup>224</sup> P. G. PASINI, G. SAVINI, *Eclettiche maniere* cit., p. 60.

<sup>225</sup> I dati relativi ai lavori di restauro eseguiti nel 1985 sono stati tratti dalla *Relazione sullo stato di Conservazione e sul restauro eseguito*, redatta dalla dott.ssa Veltroni Giuliana della C. R. C. Cooperativa Restauro e Conservazione. Vorrei ringraziare il responsabile dell’impresa, il prof. Fabio Bevilacqua, il quale mi ha fornito la documentazione e mi ha permesso di visionare le numerose fotografie scattate nel corso dell’intervento.

“frezo cola soffitta”<sup>226</sup> dell’anticamera, viene commissionato il “frezo e la soffitta”<sup>227</sup> della prima camera e ancora “la prospettiva nella sala”<sup>228</sup>. Grazie ad una “nota dei legnami messe in opera nel palacio”<sup>229</sup> sappiamo che prima di avviare la decorazione di queste sale fu necessario “far fortificar il solar”<sup>230</sup>.

Il progetto decorativo affidato ai compagni prevedeva pertanto la decorazione *ex novo* di fregi e prospettive, come pure il restauro delle pitture preesistenti. A questo proposito va specificato che, oltre ai pagamenti cumulativi trascritti nelle pagine precedenti, sono stati rinvenuti anche alcuni saldi individuali intestati a coloro che, pur non facendo parte della “squadra Masini”, come ad esempio il pittore Mercurio Sacchi, vennero pagati per aver “restaurato il frezzo della Camera di N(ostro) S(ignore)”<sup>231</sup>.

Nonostante il contenuto dei pagamenti risulti piuttosto generico, sappiamo che, almeno in questa fase, le prospettive vennero realizzate per impreziosire scenograficamente le stanze che ospitarono papa Clemente VIII il suo corteo cardinalizio.

A questo punto i riferimenti archivistici possono essere integrati con le rare ma preziose informazioni desunte dagli annali e dalle cronache manoscritte. Tra le notizie raccolte in corrispondenza dell’anno 1598, si ricorda l’occasione in cui i pittori di questa città “dipinsero tutte le Stanze del Palazzo del Governo a oglio, con bellissimi Motti et Imprese”<sup>232</sup>. Con “imprese” si fa ovviamente riferimento alla devoluzione di Ferrara e dei suoi domini alla Santa Sede. Del resto, i motti e le imprese, insieme alle “istorie, poesie, prospettive”<sup>233</sup> e ancora alle “provincie”<sup>234</sup> erano considerate da Giovan Battista Armenini come le raffigurazioni più appropriate nella “varietà de’ fregi”<sup>235</sup>. La presenza di rifiniture a secco rispondono invece a quei “modi brevi e facili”<sup>236</sup> che, ancora citando il trattatista originario della vicina Faenza, ben si adattavano “nel far feste, scene, paesi, archi, trionfi, con altre tali rappresentazioni improvvisate, le

---

<sup>226</sup> ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n.

<sup>227</sup> *Ibidem*.

<sup>228</sup> *Ibidem*.

<sup>229</sup> ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n.

<sup>230</sup> ASCe, ASC, b. 581, *Spese Straordinarie (1570-1598)*, cc. n.n. Il documento da cui è tratta la presente nota non è datato. Si può comunque presumere che la fortificazione del solaio sia stata completata tra il 1597 e il 1598 poiché la carta si trova tra i mandati di pagamento registrati proprio in questo arco temporale.

<sup>231</sup> ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n.

<sup>232</sup> BCM, ms. 164.32 G, *Annali della Città di Cesena* cit., (anno 1598), cc. n.n.

<sup>233</sup> G. B. ARMENINI, *De’ veri precetti della pittura*, (Ravenna 1586), ed. a cura di M. GORRERI, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1988, p. 211 (I riferimenti alle immagini da dipingere nei fregi ritrovati nel trattato di Armenini sono stati citati anche da Laura Testa analizzando gli affreschi del salone Mattei, Palazzo Caetani, cfr. L. TESTA, *Il cardinale Girolamo: la decorazione del salone*, in F. CAPPELLETTI, L. TESTA (a cura di), *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzini Mattei di Roma*, Roma, Argos edizioni, 1994, pp. 13-23).

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> G. B. ARMENINI, *De’ veri precetti* cit., p. 209.

<sup>236</sup> *Ivi*, p. 140.

quali gli accadono alle volte per compiacere ai loro signori, ed in quelle se ne spacciano con un modo libero ed espedito”<sup>237</sup>.

Ora che abbiamo rintracciato i documenti che attestano l'intervento di Matteo Zaccolini nella decorazione del Palazzo del Governatore, è il caso di iniziare a dare qualche risposta e, nel contempo, avanzare qualche ipotesi in margine agli studi fatti su Francesco Masini, dal momento che proprio a lui e a qualche “anonimo aiuto” è stato finora attribuito il fregio della sala centrale. Il punto da cui partire per approfondire la vicenda decorativa resta quindi la proposta di attribuzione avanzata nel 1979 da Orlando Piraccini<sup>238</sup>, sostenuta criticamente da Giampiero Savini<sup>239</sup> e, in tempi più recenti, da Davide Righini<sup>240</sup>, il quale analizzò il gusto ornamentale dell'arte di Francesco Masini confrontando il fregio cesenate con alcuni esempi dell'arte figurativa bolognese e romana.

Pur limitandosi allo studio di questo primo fregio, Giampiero Savini trova la firma di Francesco Masini nel desiderio di “risolvere la composizione in chiave prettamente architettonica”<sup>241</sup>, specificità questa che caratterizza l'intero partito decorativo. Il restauro ha confermato la presenza di almeno due mani diverse nella pittura del fregio, prova questa dell'intervento di alcuni collaboratori che, nel corso degli anni e delle “gloriose occasioni”, affiancarono Francesco Masini nella decorazione e nel restauro dei “frezi”. Il pittore cesenate fu il coordinatore e il supervisore dei progetti decorativi realizzati nel Palazzo del Governatore già all'epoca del trionfale ingresso in città di papa Gregorio XIII<sup>242</sup>. La datazione originaria del fregio è di fatto confermata dalla data 1584 (**Fig. 5**) apposta sulla finta lesena che incornicia, non a caso, lo stemma parzialmente danneggiato di papa Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585) nella parete ad ovest (**Fig. 6**).

Ai forti e robusti telamoni, di chiara ispirazione michelangiotesca<sup>243</sup>, il compito di sollevare le pesanti cortine per mostrare le armi araldiche, sormontate dalla tiara e dalle chiavi simbolo della chiesa. Nelle pareti nord e sud, in posizione decentrata rispetto alla lunghezza della stanza e direttamente contrapposti, ritroviamo gli stemmi di papa Paolo III Farnese (1534-1549) (**Fig. 7**) e di Clemente VII de' Medici (1523-1534) (**Fig. 8**). Nonostante le pesanti cadute di intonaco, nella parete ad est, questa volta in posizione centrale, si intravede finalmente lo stemma di papa

---

<sup>237</sup> *Ibidem*.

<sup>238</sup> O. PIRACCINI, *Repertorio degli artisti cesenati dal Quattrocento agli inizi del Novecento*, in «Studi Romagnoli», XXX, 1979, p. 339.

<sup>239</sup> G. SAVINI, *Francesco Masini* cit., pp. 28-29; P. G. PASINI, G. SAVINI, *Eclettiche maniere* cit., p. 60.

<sup>240</sup> D. RIGHINI, *Contributi alla conoscenza dell'artista* cit., pp. 19-36.

<sup>241</sup> G. SAVINI, *Francesco Masini* cit., p. 28.

<sup>242</sup> P. G. PASINI, G. SAVINI, *Eclettiche maniere* cit., pp. 59-60.

<sup>243</sup> G. SAVINI, *Francesco Masini* cit., p. 28. Per una lettura approfondita del fregio cesenate comparato con le soluzioni decorative adottate a Roma e a Bologna si veda D. RIGHINI, *Contributi alla conoscenza dell'artista* cit., pp. 19-36.

Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605) (**Fig. 9**), traccia evidente dell'intervento dei "compagni" nel 1598. Oltre ad "aggiornare" l'arma dipinta su questa parete, si presume che in questa occasione Matteo Zaccolini, insieme a Pietro Maria Taipi, Antonio Maria Allegrini e a Giuglio Cesare Magnani ridipinsero anche altri comparti fregio.



Figura 5: Francesco Masini e "Compagni", *Dettaglio della lesena dipinta*, particolare iscrizione (1584), Cesena, Palazzo comunale, salone del terzo piano, parete ovest.



Figura 6: Francesco Masini e "Compagni", *Visione d'insieme del Fregio con stemma di Papa Gregorio XIII Boncompagni*, Cesena, Palazzo comunale, salone del terzo piano, parete ovest.



Figura 7: Francesco Masini e "Compagni", *Visione d'insieme del Fregio con stemma di Papa Paolo III Farnese*, Cesena, Palazzo comunale, salone del terzo piano, parete nord.



Figura 8: Francesco Masini e “Compagni”, *Visione d’insieme del Fregio con stemma di Papa Clemente VII De’ Medici*, Cesena, Palazzo comunale, salone del terzo piano, parete sud.



Figura 9: Francesco Masini e “Compagni”, *Visione d’insieme del Fregio con stemma di Papa Clemente VIII Aldobrandini*, Cesena, Palazzo comunale, salone del terzo piano, parete est.

Un architrave, sorretto da un sistema di mensole, divide orizzontalmente il partito decorativo in due ordini, mentre le finte lesene, profilate da cariatidi, scandiscono la lunghezza della parete. Il registro superiore del fregio è interrotto dai riquadri decorati a finto marmo che affiancano le figure a mezzo busto nei medaglioni ovali da cui dipartono i pesanti festoni lungo tutto il perimetro della sala.

Più articolata e movimentata l’impaginazione della fascia inferiore: l’intreccio dei corpi di uomini dalle “mascherate espressioni” tra figure alate e tra animali fantasiosi, tutti dipinti a monocromo su fondo blu, dà vita ad una sorta di “cornice nella cornice” attorno a quei profondissimi paesaggi che, per quanto danneggiati, rivelano la mano esperta di uno dei compagni nel declinare le varianti bruno-aranciate delle luce al tramonto (**Fig. 10**). A quanto pare, i dieci paesi erano tutti popolati nei primissimi piani da satiri, oggi appena percepibili a causa delle pesanti cadute dell’intonaco (**Fig. 11**): tra le figure seminude che abitano le vedute fluviali, si riconoscono comunque i ritratti barbuti delle divinità melanconicamente appoggiate all’anfora traboccante d’acqua. Queste figure sono in realtà personificazioni dei fiumi Savio e Rubicone. Ciò è stato dedotto grazie al confronto con il frontespizio che apre il volume “Cesena trionfante”, scritto da Simone Chiaramonti e stampato a Cesena nel 1661. La somiglianza delle divinità ritratte negli

angoli inferiori del frontespizio con ciò che resta dei volti che si intravedono nei riquadri del fregio cesenate suggerisce la possibile fonte di ispirazione dell'incisore. Il frontespizio diventa quindi un prezioso indizio per leggere i punti più danneggiati dei paesaggi fluviali ritratti nel fregio (**Fig.12**): l'incisione di Giovanni Battista Coriolano ci consente di leggere ancora le iscrizioni rivelatrici "Savis" e "Rubico" nei profili delle anfore (**Fig. 13**), dettagli che ci permettono di identificare anche i luoghi ritratti dai "compagni della squadra Masini" nel fregio cesenate.



Figura 10: Francesco Masini e "Compagni", *Paesaggio*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, salone del terzo piano, parete nord.



Figura 11: Francesco Masini e "Compagni", *Paesaggio con divinità fluviale*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, salone del terzo piano, parete nord.



Figura 12: Francesco Masini e “Compagni”, *Paesaggio con divinità fluviale*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, salone del terzo piano, parete est.



Figura 13: Giovanni Battista Coriolano, particolare del frontespizio del volume *Cesena trionfante. Tenzone apologetica per le Contradizioni di Fortunio Liceti, del sig. Simone Chiaramonti cesenate, che difende la storia della sua patria veracemente descritta dal virtuosissimo sig. cavalier Scipione suo padre, diuisa in due libri*, In Cesena, per il Neri, 1661.

Gli alberi dalle fronde svettanti, illuminati in controluce dai piccoli tocchi di colore bianco, profilano gli argini del fiume e delle vallate rocciose. Il rapporto di proporzione tra le figure e gli elementi del paesaggio ritratti così in piccolo dietro alle loro spalle suggerisce la notevole distanza del paesaggio sullo sfondo in cui linee e colori sembrano sciogliere la rigidità architettonica del fregio.

C'è da chiedersi allora se al nome di Matteo Zaccolini, che da lì a qualche anno si farà conoscere a Roma oltre che per le sue prospettive, anche per i suoi sfondi e lontananze, si possano associare proprio questi piccoli fondali paesaggistici. Il cattivo stato di conservazione dei riquadri con paesi non consente di forzare i limiti di un'ipotesi suggerita comunque dalle note di pagamento. A

questo punto mi sembra significativo ricordare che Zaccolini, al quale certamente era stata affidata una parte rilevante nella pittura di questo fregio, dedicherà alcune pagine del suo *De Colori* per spiegare come ricreare l'illusione della lontananza dipingendo paesi nello sfondo. Come dirà lui stesso, per “dimostrar maggiori” i piani della pittura, questi si dovranno

interrompere con ornati edifizij di buona maniera d'architettura di Giardini, di Alberi con correnti d'Acqua, di peschieri, di fiumi, di laghi, di boschi, di spatij piani, e montuosi, di colline, di Montagne, e d'ogn'altra cosa simile, come Castelli, Città, Torre, e fortezze, et altri cose simili fin' al pari dell'orizzonte, conforme al decoro delle cose che ivi si haveranno da fare in Pittura [...], per li quali la vista mossa da tal varietà d'obbietti di diversi colori di lumi e d'ombre intrattenendosi e pascendosi il senso del vedere sopra del piano fin'al pari dell'orizzonte si dimostrerà maggiore per li copiosi movimenti di quello che sarà estendendosi quasi all'infinito<sup>244</sup>.

Osservando le “più lontane parte del paese”<sup>245</sup> il prospettico cesenate insegnerà a regolare la mutevolezza delle apparenze cromatiche, lasciandoci intuire una certa esperienza nel dipingere in questo genere di cose.

#### 2.4.1. *Una decorazione tra “motti e imprese”. Il Fregio della prima camera (o anticamera) al tempo della Devoluzione di Ferrara*

Dal salone impreziosito dal soffitto ligneo dipinto con festoni, ghirlande, maschere e motivi geometrici ci spostiamo verso un'altra sala del Municipio di Cesena per ritrovare il secondo fregio, frammentato nella continuità visiva da pannelli che suddividono quella che doveva essere l'antica “prima camera” o “anticamera” in diversi uffici. Anche in questo caso, gli strati di pittura sovrapposti negli anni di vita del palazzo e riconosciuti a parti sparse tra le cadute e le riprese di intonaco, complicano la lettura del “frezzo” originariamente dipinto dalla “squadra Masini” nel 1598.

Un contributo fondamentale allo studio del fregio come tipologia decorativa fu apportato da Anton W. A. Boschloo che, ripercorrendo la sua storia nel contesto bolognese, invitava a trovare il significato di tali decorazioni “all'interno della struttura pittorica della quale è costituente”<sup>246</sup>. Anche in questo caso gli unici appigli per iniziare a studiare quest'opera sono gli stemmi, tuttavia le estese abrasioni della superficie pittorica e le maldestre ridipinture, fatte in tangenza di nuove

---

<sup>244</sup> M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., ms. Ashburnham 1212<sup>2</sup>, c. 140v-141r (BELL, pp. 562-563).

<sup>245</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 236v.

<sup>246</sup> A. W. A. BOSCHLOO, *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò dell'Abate ai Carracci (1550-1580)*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984, p. 7.

celebrazioni e occasioni di rappresentanza, cancellano e in alcuni punti falsificano gran parte delle decorazioni previste nel programma iconografico elaborato molto probabilmente dallo stesso Francesco Masini per onorare la visita di papa Clemente VIII e del suo corteo a Cesena. Nonostante ciò, si intravedono alcuni dettagli dell'arma gentilizia della famiglia Aldobrandini, tracce che ci riportano alle imprese del 1598. Il effetti, il mutilato stemma cardinalizio, di cui restano due delle inconfondibili stelle a otto raggi e parte della banda contro-doppio merlata su fondo blu (**Fig. 14**), potrebbe appartenere a Cinzio Passeri Aldobrandini, creato cardinale con il titolo di S. Giorgio nel 1593<sup>247</sup>. Tale ipotesi sembra essere confortata dal fatto che il cardinale Aldobrandini fu uno degli illustrissimi ospiti del Palazzo del Governatore, dove giunse il 4 dicembre 1598, dopo aver accompagnato il papa nella "città recuperata"<sup>248</sup>. Ma non solo. Il 1598 è anche l'anno in cui Cinzio Passeri venne nominato dal Generale Consiglio della città di Cesena "Podestà del Cesenatico". Nel raccontare il solenne ingresso del corteo, il cronista Carlo Antonio Andreini ricorda che, proprio in queste sale,

Il Generale Consiglio prima della Venuta del detto Sommo Pontefice Clemente VII in Cesena fece Nobile Cesenate Il Principe D. Giorgio Aldobrandini Nipote di Sua Santità, ed oltre di ciò lo fece Podestà del Cesenatico per sei mesi, cosa che fu d'ag(g)radimento al d(ett)o Papa<sup>249</sup>.

Tale nomina giustifica e chiarisce la presenza di questo stemma, il primo indizio che ci consente di seguire, tra cadute e riprese di intonaco, lo strato di riferimento da studiare: accanto allo stemma cardinalizio gravemente danneggiato si conserva integra la figura femminile ritratta come cariatide. L'espressione dolce del suo volto, abbassato timidamente verso il basso, la contraddistingue dal carattere impassibile e dalle pose rigide delle cariatidi contraffatte in epoca successiva (**Figg. 14-15**).

Il secondo stemma, i cui simboli della famiglia Aldobrandini sono stati evidentemente ridipinti in modo fantasioso da un maldestro pittore, sembra imitare il cappello di camerlengo riferibile, con molta probabilità, all'altro famoso nipote di Sua Santità, il cardinale Pietro Aldobrandini. Quest'ultimo fu uno dei principali protagonisti della "recuperazione di Ferrara", impresa condotta lasciando ogni spada nel suo fodero<sup>250</sup> (**Fig. 15**).

---

<sup>247</sup> Sulla promozione cardinalizia di Cinzio Passeri Aldobrandini si veda L. VON PASTOR, *Storia dei papi nel periodo della riforma e restaurazione cattolica. Clemente VIII (1592-1605)*, trad. it. di A. MERCATI, Roma, Desclée & C., 1929, Vol. XI, pp. 34-40.

<sup>248</sup> *Ivi*, pp. 599-614.

<sup>249</sup> BCM, ms. 164.32.3, C. A. ANDREINI, *Notizie Sacre e Profane* cit., cc. 69-70.

<sup>250</sup> E. CALLEGARI, *La devoluzione di Ferrara alla Santa Sede (1598) da documenti inediti dagli Archivi di Stato di Modena e Venezia*, in «Rivista Storica Italiana», XVII, 1895, fasc. I, pp. 1-57; G. L. MASETTI ZANNINI, *La Capitale Perduta. La devoluzione di Ferrara 1598 nelle carte vaticane*, Ferrara, Corbo Editore, 2000.



Figura 14: “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Cariatide, festone e dettaglio stemma* Cardinale Aldobrandini, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.



Figura 15: “Compagni della squadra Masini”(attribuito), *Cariatidi e festoni*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.

Se gli apparati effimeri servivano per accogliere e accompagnare il corteo lungo le vie della città, la “prospettiva” e i “frezzi” dipinti del Palazzo del Governatore servivano per celebrare le

imprese risolte pacificamente con la Convenzione firmata a Faenza il 13 gennaio 1598<sup>251</sup>. Grazie all'intervento del cardinale Pietro Aldobrandini e di Lucrezia d'Este si giunse all'atteso accordo tra le parti: Cesare d'Este restituì alla Santa Sede il ducato di Ferrara, le signorie di Cento e della Pieve nonché i domini nel territorio romagnolo in cambio però dell'assoluzione dalla scomunica che doveva essere ritirata "in forma amplissima"<sup>252</sup>.

L'esito pacifico dell'impresa induce a pensare che in un altro dei riquadri del fregio sia rappresentato proprio il personaggio di Cesare d'Este, vestito come il primo imperatore romano che porta il suo nome (**Fig. 16**): il duca, raffigurato sull'alto colle, sembra ancora nel pieno della sua autorità e del suo potere, poiché rinunciando ai suoi possedimenti e ritirandosi a Modena, entrava nelle grazie del papa e dei cardinali legati che, fra le altre cose, gli concessero di portare con sé l'archivio, la biblioteca, le collezioni d'arte, i mobili e metà delle artiglierie<sup>253</sup>. In base agli accordi, le artiglierie, insieme alle munizioni da guerra, dovevano essere spartite con la Sede Apostolica. Tale suddivisione sembra essere rappresentata simbolicamente nel primo piano dello stesso riquadro: ai piedi del colle, vediamo infatti un giovane cardinale inginocchiato dinnanzi all'albero da cui non potevano che pendere corazza, scudo ed elmo, i beni che il duca consegnò a Papa Clemente VIII nel rispetto degli accordi.



Figura 16: "Compagni della squadra Masini" (attribuito), *Fregio*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o "anticamera" del terzo piano.

<sup>251</sup> G. L. MASETTI ZANNINI, *La Capitale Perduta* cit.

<sup>252</sup> A. FRIZZI, *Memorie per la storia di Ferrara raccolte da Antonio Frizzi*, Ferrara, per gli eredi di Giuseppe Rinaldi, MDCCCIX, Vol. V, p. 13; B. RIGHI, *Annali della città di Faenza*, Faenza, per Montanari e Marabini, 1841, vol. III, pp. 181-184.

<sup>253</sup> A. FRIZZI, *Memorie per la storia di Ferrara* cit., pp. 12-13.

Per cogliere il significato e il messaggio di questa immagine, propongo la lettura del componimento che Giambattista Marino dedicò a “D. Cesare da Este Duca di Modena”<sup>254</sup>:

Non fuggo, e non pavento,  
né per tema abbandono  
il patrio nido, e'l mio paterno trono.  
Vinto non sono in guerra,  
Cedo à l'armi del Ciel non de la terra<sup>255</sup>.  
Più tosto esser contento  
Men grande, che men pio;  
Non dee Cesare aver quel ch'è di Dio<sup>256</sup>.

Arrendendosi di fronte alla potenza spirituale pontificia, Cesare d'Este conquista il perdono, salvando così la propria reputazione. Vivace e incalzante il madrigale chiude con quello che è stato definito un “meraviglioso adattamento ad personam”<sup>257</sup> del celebre detto “Rendete a Cesare ciò che è di Cesare e a Dio quello che è di Dio”<sup>258</sup>. Tutto ciò è definito in modo preciso nel quarto Capitolo della Convenzione Faentina:

Che sia permesso al signor don Cesare do portar et andar fuori Ferrara nelli Stati suoi imperiali liberamente et senza alcuno impedimento tutte le sue gioie, ori, argenti, et altre cose pretiose, i Sali che si trova haverci, i suoi grani, biade, farine et altri mobili, semoventi, siano di qualunque qualità et il medesimo si conceda a tutti quelli che andassero con lui, o lo seguissero poi, anchorché di loro bisognasse farne espressa mentione, et possa anco mandar nelli suoi Stati tutte le scritture del suo archivio, i libri di camera da vedersi con l'intervento di chi sarà deputato dall'illustrissimo signor cardinale Aldobrandino per haver sua signoria illustrissima a ritener quele scritture che si troveranno appartenere alla Sede apostolica et alle ragioni della Camera di Ferrara, et di più di mandarvi la metà dell'artiglieria et monitioni di guerra che sono in Ferrara, et su altri luoghi che si rilasceranno, relasciando l'altra metà alla Sede apostolica...<sup>259</sup>.

---

<sup>254</sup> G. MARINO, *La Galeria del cavalier Marino. Distinta in pitture e sculture*, In Milano, appresso Gio. Battista Bidelli, 1620, p. 135.

<sup>255</sup> Il verso è così commentato da Marzio Pieri: “la potenza spirituale pontificia, della quale un epigramma elegantemente come questo mimetizza lo spirito di rapina, mentre offre al rapinato di che salvare la faccia”: G. Marino, *La Galeria*, ed. a cura di M. PIERI, vol. II, p. 75.

<sup>256</sup> *Ivi*, vol. I, p. 111.

<sup>257</sup> *Ibidem*.

<sup>258</sup> Mc 12:17.

<sup>259</sup> Il paragrafo quarto della Convenzione di Faenza è stato trascritto e pubblicato da G. L. MASETTI ZANNINI, *La Capitale Perduta* cit., p. 94.

Nel viaggio verso Roma, prima di giungere a Bologna e a Cesena, “il papa concesse ai ferraresi nuove garanzie e promise loro di rendere il Po’ navigabile. Egli si dimostrò così magnanimo, che i rappresentanti della città lasciarono la sala d’udienza con lagrime di gioia agli occhi”<sup>260</sup>.

Le pagine della storia ci permettono di avanzare qualche ultima ipotesi sull’episodio che chiude il partito decorativo, immagine probabilmente offerta come *ex voto* alla Madonna per la scampata battaglia: l’ultimo riquadro della parete ovest mostra infatti una donna distesa nel proprio letto, accanto al quale siede la Madonna che stringe a sé il Bambino (**Fig. 17**). Nonostante l’ingenuità stilistica e compositiva, la scena potrebbe racchiudere il significato più profondo della “trionfale impresa” risolta con la Devoluzione di Ferrara. Si può pensare che nell’ultimo spazio del fregio vi sia anche il ricordo di colei che, insieme al cardinale Pietro Aldobrandini, aveva permesso il raggiungimento del pacifico accordo. Lucrezia d’Este, duchessa di Urbino, si spense infatti l’11 febbraio 1598 e la sua morte venne così annunciata dal cardinale: “con dispiacere mio grandissimo et di tutta questa città che per (la) bontà di quella signora la piange tutta”<sup>261</sup>.



Figura 17: “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Fregio*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.

Rispetto alla struttura compositiva del fregio del centrale, per l’“anticamera” o la “prima camera” si preferì un arredamento pittorico più compatto, impostato cioè su un’unica fascia, chiusa nella parte inferiore da una cornice in cui l’ornato fitomorfo si intreccia a figure di animali, armi e

<sup>260</sup> L. VON PASTOR, *Storia dei papi* cit., vol. XI, p. 613.

<sup>261</sup> Il passo, pubblicato da G. L. MASETTI ZANNINI, *La Capitale Perduta* cit., p. 11, è tratto dalla lettera che Pietro Aldobrandini scrisse al Cardinal Giovanni Francesco di San Giorgio il 13 febbraio 1598.

piccole torri dipinte in monocromo. L'organizzazione dell'assieme doveva risultare funzionale al racconto delle imprese, per questo lo spazio che nella sala centrale era occupato dai quattro grandi stemmi papali viene ora lasciato alle immagini dei paesi conquistati con la sottoscrizione della Convenzione Faentina. I paesaggi, inscritti in cornici ovali ed intervallati da motivi a grottesche e dagli stemmi dei cardinali, conferiscono uno spiccato sapore naturalistico a questo secondo fregio. Come in alcuni esempi analizzati da Anton W. A. Boschloo, anche in questo caso la grottesca non assume un ruolo privilegiato nell'economia dello spazio dipinto, ma viene usata "come variazione decorativa di paesaggi e rappresentazioni di figure"<sup>262</sup>.

Se così si può dire, il frazionamento verticale del fregio è segnato dalle cariatidi alate che, a differenza di quelle ridipinte in epoca successiva, non appaiono troppo affaticate dal peso del soffitto. La mano veloce e delicata del pittore intreccia i nastri delle loro vesti con i fiocchi da cui pendono festoni di fiori (**Figg. 18-19**). Rispetto alle tonalità fredde degli ornati finti in marmo del primo fregio, l'arredo pittorico di questa stanza si colora, mostrando oggi, purtroppo in limitate porzioni, la vivacità delle antiche cromie che risaltano sul fondo bianco.

Ancche in questo caso le pagine che il "compagno" più valente della squadra Masini dedicherà alla teorica del colore lasciano intuire la sua esperienza nel dipingere ornati e grottesche. Matteo Zaccolini, infatti, non perderà l'occasione di spiegare ai giovani frescanti l'antica consuetudine di imbianchire il fondo per far risaltare decorazioni e motivi a grottesca, da lui definiti come i "fantastici capricciosi pensieri" del pittore:

acca-|de al professore delle grottesche che nel di fingerle soglio-|no dar prima il bianco sul parete della muraglia e poi quivi | in tal campo con ogni sorte colore sogliono figurare i suoi | fantastichi capricciosi pensieri, per la qual cosa appare | che il bianco, come si è detto, sia ricettivo d'ogni colore, ma | è da notare che non solamente è ricettivo dei colori corporei | che adoperano i pittori, ma anco ricettivo delle spetie | che derivano dagl'istessi obbietti colorati, essendo riportati | dalla luce<sup>263</sup>.

Con queste parole, tornano alla mente le lezioni di ottica e di prospettiva seguite dal pittore all'epoca della commissione dei fregi. Fu sotto la guida di Scipione Chiaramonti che il giovane Zaccolini, esercitandosi nei disegni prospettici e ascoltando le traduzioni degli antichi e dei moderni trattati di ottica, orientò il suo interesse verso lo studio del funzionamento dell'occhio e dei più complessi meccanismi della percezione.

---

<sup>262</sup> A. W. A. BOSCHLOO, *Il fregio dipinto fino ai Carracci*, in A. EMILIANI (a cura di), *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI. al XVII secolo*, Bologna, CLUEB, 1982, p. 114.

<sup>263</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 148v.



Figura 18: “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Cariatidi*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.



Figura 19: “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Paesaggio e Cariatide*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.



Figura 20: “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Decorazione a grottesca*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.

Originariamente i paesi dipinti per celebrare i territori riuniti sotto il dominio della Santa Sede si snodavano tra le decorazioni a grottesca con leoni alati rampanti e uccelli svolazzanti tra quelli che Zaccolini chiama “rabeschi fiorami”<sup>264</sup> (**Fig. 20**). Trattando del colore della lontananza, la nostra attenzione ricade ancora una volta sui paesaggi di un fregio rimasto fino ad oggi tra le note a piè pagina di chi solamente intravedeva “un gusto più popolare di sapore emiliano e un linguaggio figurativo ricco di elementi naturalistici vicino allo spigliato gusto di Cesare Baglione”<sup>265</sup>. Nonostante gran parte di questi riquadri siano stati ridipinti e maldestramente ripresi in epoca successiva, le cadute frammentate degli strati pittorici più recenti ci consentono di intravedere le lontananze dipinte sicuramente dallo stesso compagno a cui vennero affidati anche i paesaggi del salone centrale. Ciò che li accomuna è forse quel modo di descrivere le foglie degli alberi che, per effetto della distanza, fanno sembrare le loro chiome una confusa massa di colori annerbiati dalla consistenza atmosferica (**Figg. 21-22**). Un’immagine indefinita nella lontananza che non impedisce però, ad una visione ravvicinata, di riconoscere nel primo piano le minuscole foglie tinte nei colori apparenti dei riflessi di luce.

Come avremo modo di spiegare nei prossimi capitoli, osservando gli “esempi manifesti” della natura, Matteo Zaccolini svelerà anche agli occhi del pittore principiante il potere della luce nel colorare le fronde degli alberi,

perché quella che sarà appresso | all’obbietto giallo apparirà gialla e quell’altra appresso il | rosso apparirà rossa, argomento manifesto che questi siano co-|lori apparenti e non reali perché mutandosi il sito a ciasche-|duna fronde si mutano anche i loro colori, i quali cagionan-|dosi da raggi riflessi della luce p(er) le spetie impresse del colore | non si possono vedere se no(n) vicino all’istesso obbietto, no(n) essendo | colori permanenti<sup>266</sup>.

Per quanto le tracce di quelli che dovevano essere lontani paesaggi costieri e boschivi (**Figg. 21-25**) mostrino l’abilità descrittiva del pittore che li ritrasse, i limitati profili sopravvissuti rendono quasi impossibile un’analisi e una verifica più approfondita. Insufficienti sono anche le prove per stabilire sia stato proprio Zaccolini a dipingere queste lontananze, ipotesi che, comunque sia non può essere esclusa ora che è stata accertata la sua presenza nel gruppo dei pittori che dipinse i “frezzi” e prospettive del palazzo cesenate. Il fatto che i ragionamenti più interessanti raccolti nei suoi manoscritti di prospettiva richiamino continuamente le questioni pittoriche del “rappresentar tutta la magg(i)o(r) distanza del Paese, o parte di lei”<sup>267</sup>, potrebbe comunque dar credito a questa

---

<sup>264</sup> *Ibidem*.

<sup>265</sup> D. RIGHINI, *Contributi alla conoscenza dell’artista* cit., pp. 20-21 nota 4.

<sup>266</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 216r.

<sup>267</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 40v (BELL, p. 361).

nostra ipotesi. Da lì a pochi anni il pittore consoliderà la sua fama a Roma, dove si affermerà come pittore e teorico di “Lontananza e Prospettiva”<sup>268</sup>. Seguendo la strada dei colleghi bolognesi ed emiliani che contribuirono alla diffusione dell’illusionismo prospettico nella Roma di papa Gregorio XIII<sup>269</sup>, il giovane prospettico si preparerà a raccogliere i primi successi affiancando i più famosi artisti nell’impaginazione di prospettive e sfondi, considerati solitamente “elementi accessori della grande pittura”<sup>270</sup>.



Figura 21: “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Paesaggio*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.

<sup>268</sup> Con queste parole padre Giacomo Sersale celebra l’arte e l’ambito degli studi in cui eccelleva l’esperto pittore trattatista cesenate. L’inedita memoria è stata da me rintracciata nell’AGT, ms. 115, G. SERSALE, *Notamenti cavati dalle memorie giornali Padri e Fratelli defonti de’ Chierici Regolari raccolte da Padre D. Giacomo Sersale, che sono nell’Archivio di S.S. Apostoli di Napoli*, in *Notizie Raccolte dal diario di S. Paolo che comincia l’anno 1686*, c. 412. Per la trascrizione integrale si veda Appendice documentaria 16.

<sup>269</sup> A. EMILIANI, *Gli anni di Gregorio XIII Boncompagni: il tempo e lo spazio*, in V. FORTUNATI (a cura di), *Lavinia Fontana (1552-1614)*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 1 ottobre-4 dicembre 1994), Milano, Electa, 1994, pp. 53-73; M. G. BERNARDINI, *La politica artistica di Gregorio XIII*, in C. CIERI VIA, I. D. ROWLAND, M. RUFFINI (a cura di), *Unità e Frammenti di modernità. Arte e Scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572 - 1585)*, Pisa, Fabrizio Serra editore, 2012, pp. 57-70.

<sup>270</sup> F. CAPPELLETTI, *Il fregio a paesi: dai palazzo del papa alla committenza privata all’epoca di Gregorio XIII*, in C. CIERI VIA, I. D. ROWLAND, M. RUFFINI (a cura di), *Unità e Frammenti di modernità cit.*, pp. 231-237. Per ulteriori approfondimenti si veda F. CAPPELLETTI, *Pittura di paesaggio e pratica di bottega. Qualche iniziale riflessione per Lilio, Bril e Ligustri*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, Atti del Convegno a cura di C. VOLPI, M. CALVESI, (Roma, 24-26 maggio 2001), Città di Castello, Petrucci Stampa, 2002, pp. 313-325.



Figura 22: “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Paesaggio*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.



Figura 23: “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Paesaggio*, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.



Figura 24: “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Paesaggio*, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.



Figura 25: “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Paesaggio*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.

Come vedremo, nel risolvere i problemi che richiedevano l'intervento di un valente pittore di prospettive, Zaccolini sfrutterà tutta l'esperienza maturata nel cantiere effimero cesenate: dipingendo cornici e riquadri, ma anche cariatidi dorate tra ghirlande e paesaggi, il giovane pittore trova l'impulso per sperimentare ed enfatizzare l'illusione dello spazio. Di fatto, i progetti decorativi in cui verrà coinvolto rievocano il carattere “più propriamente architettonico-quadraturista di Francesco Masini”<sup>271</sup>.

Possiamo dire che l'interesse del giovane allievo per la prospettiva e, in particolare, per l'architettura illusiva, rispecchia la disposizione quadraturistica del suo maestro, “uomo nelle cose d'Architettura, et in molte altre simili professioni assai intelligente”<sup>272</sup>. Da lui apprese l'arte della quadratura, tecnica che aveva permesso allo stesso Masini di soddisfare l'ambiziosa richiesta dei padri Benedettini che nel 1568 gli commissionarono la decorazione della cupola della Basilica del Monte. Un incarico di grande rilievo per un pittore chiamato ad interpretare lo spazio architettonico della volta progettata da Francesco Morandi (1528-1603)<sup>273</sup>, l'architetto bolognese meglio conosciuto come il “Terribilia”. Partendo dalla lettura completa del contratto, Giampiero Savini<sup>274</sup> ha tentato di ricostruire l'immagine della volta prima dei restauri settecenteschi per valutare l'effetto illusionistico della pittura di Masini. Stando al documento, il pittore cesenate doveva

---

<sup>271</sup> P. G. PASINI, G. SAVINI, *Eclettiche maniere* cit., p. 59.

<sup>272</sup> ASCe, ASC, b. 581, *Spese Straordinarie (1570-1598)*, cc. n.n. La presente citazione dà il titolo all'inedito contributo che Giampiero Savini dedicò a Francesco Masini, G. SAVINI, *Francesco Masini* cit.

<sup>273</sup> F. FARANDA, *La cupola della basilica di S. Maria del Monte a Cesena*, introduzione di A. MARABOTTINI, Cesena, Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena, 2009; su Francesco Morandi si veda A. C. FONTANA, *ad vocem* “Morandi (Marani), Francesco (detto il Terribilia o Trebilìa)”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, vol. LXXVI.

<sup>274</sup> G. SAVINI, *Francesco Masini* cit., p. 10

nel tratto della volta della Cuba fra le otto punte delle lunette di detta volta fare et dipingere à colori la Incoronazione della gloriosa et beata Vergine Maria con una gloria d'Angeli nel modo et forma che possano capire in detta distanza con una cornice d'intorno in prospetiva tirada in otto faccie, et medesimamente recigere intorno intorno alli spiguli di dette lonette sino alla cornice d'una cociola o ver un gruppamento doppio in tutte le lonette con gloria d'Angeli, et à torno à gli occhi con un architravamento, et una simile gloria nelle lasine tra l'una et l'altra de le peduze de la colta et tra uno architravo et l'altro dove sono otto faccie capituli de figura del vivo nel modo et forma che li sarà dato dalli reverendi monachi, dandoli però l'inventione a detto messer Francesco nel modo e forma che vorano et il detto meser Francesco habbia à fare li disegni e più s'obliga di fare li quattro Evangelista ne le quattro cantoniere de le linguette tra uno arco et l'altro quali habbino esser figure grande più del vivo e li quattro archi de la Cuba li habbian a depingere dove farà bisogno, et ancora depingere le quattro fasce à torno detta Cuba con compasso nel modo e forma che sarà il resto de la ghiesa, intendedosi che detta opera si habbia far et sia fatta nel medesimo modello et disegno che sarà dato di giorno dal detto meser Francesco [...]<sup>275</sup>.

Nell'articolato sistema di cornici, architravi, lunette e vele dipinte, Masini trovava il modo per sostenere e ritmare la profondità di una volta celeste, da cui, forse, il giovane Zaccolini trasse ispirazione per i suoi primi sfondati prospettici. Un maestro versatile Masini, abituato a varcare i limiti della professione pittorica, dispiegando la sua abilità nel trattare l'elemento architettonico, passando dalla pittura alla scultura fino alla grafica.

Ma ancora – ricorda un suo illustre antenato – attese all'Architettura, e Matematica, nelle quali Scienze spiccando fra primi del tempo suo, fu massimamente da' Principi e Superiori consultato nelle più ardue difficoltà, che in materia d'Acque, Confin, Edifizj, ed altre cose gli occorreano<sup>276</sup>.

Prima di chiudere questa obbligata digressione sull'arte del maestro da cui Zaccolini ereditò la passione per l'architettura dipinta, non rimane che accennare alla fontana cesenate che porta il nome di Masini nella Piazza del Popolo. Tra l'altro le fonti ricordano che anche Zaccolini, come il suo maestro, aveva messo mano a “fontane e divers'altre gentilezze”<sup>277</sup>.

Con la vicenda costruttiva della fontana realizzata tra il 1580 e il 1590<sup>278</sup>, Masini sembra fare un passo importante rispetto al credito artistico maturato, entrando in contatto con uno dei più celebri pittori di prospettiva attivi a Roma che, guarda caso, realizzò uno dei suoi ultimi capolavori per la chiesa che conserva anche la prima opera romana di Matteo Zaccolini.

---

<sup>275</sup> Il passo è tratto dal contratto ritrovato presso l'Archivio di Stato di Cesena e trascritto da G. SAVINI, *Francesco Masini* cit., pp. 10-11.

<sup>276</sup> C. MASINI, *Genealogia della famiglia Masini e vite d'alcuni suoi più illustri antenati opera dell'abate Cesare Masini patrizio cesenate dedicata alla generosa nobiltà di sua patria*, Venezia, presso Gio Battista Recurti, 1748, pp. 74-76.

<sup>277</sup> Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel *ms. Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 43).

<sup>278</sup> F. CECCARONI, *Per una lettura della fontana di Cesena*, in «Studi Romagnoli», XL, 1989, pp. 77-89; A. SEVERI, *La conduzione della fontana Masini «a beneficio universale» nella città di Cesena (1579-1591)*, in «Studi Romagnoli», XLVIII, 1997, pp. 365-401.

È noto infatti che l'avviamento dei lavori per la “conduzione della fonte a Cesena” diede modo a Francesco Masini di conoscere personalmente Tommaso Laureti (Palermo 1530ca.-Roma 1602)<sup>279</sup>, il pittore e architetto palermitano diventato famoso a Bologna non solo per essere stato uno dei protagonisti dell'illusionismo prospettico che tanto rese celebre la scuola emiliana<sup>280</sup>, ma anche per aver ristrutturato l'antico acquedotto bolognese (1563) e per aver progettato le due fontane civiche, la fontana del Nettuno (1566) e la fontana Vecchia (1565)<sup>281</sup>. Considerata la sua esperienza nel campo dell'ingegneria idraulica, nel 1580 la comunità di Cesena interpellò questo “prospettivo Eccellentissimo”<sup>282</sup> per compiere un sopralluogo e per redigere una perizia sul progetto di riqualificazione dell'acquedotto cesenate. Per quanto concerne la costruzione della nuova fontana nella Piazza del Popolo, c'è chi ipotizza un suo intervento anche nella progettazione della struttura architettonica<sup>283</sup>. In ogni caso, dopo due anni dalla visita fatta “per vedere come si poteva condurre la fonte di Valirano co' l'altre circonvicine, dentro la città di Cesena”<sup>284</sup>, Tommaso Laureti ritornò a Roma, dove continuò a frequentare i colleghi bolognesi ed emiliani. Ora, di tutta questa vicenda, vorrei ricordare che tra gli allievi di Tommaso Laureti vi fu anche il bolognese Antonio Scalvati<sup>285</sup>, il cui nome è affiancato spesso a quello del conterraneo Baldassarre Croce (1558-1628) al punto che si è pensato ad “uno stretto rapporto se non un vero e proprio discepolato del Croce alla scuola del Laureti”<sup>286</sup>. La cosa diventa ancor più significativa se consideriamo che Matteo Zaccolini, nella prima commissione a Roma, collaborò alla pittura degli ornamenti prospettici che inquadrano le storie di Santa Susanna, dipinte tra il 1598 e il 1600

---

<sup>279</sup> Su Tommaso Laureti si veda il recente contributo di A. C. FONTANA, *Tommaso Laureti: incontri e vicende in Emilia di un artista prospettico*, in «Arte Documento», XXVII, 2011, pp. 92-103.

<sup>280</sup> Vale la pena di citare il passo in cui Egnazio Danti, affrontando l'arte della quadratura, celebra la prospettiva dipinta nel 1562 da Tommaso Laureti nel soffitto di palazzo Vizzani: “Ma delle Prospettive fatte nelle soffitte, se ne vede una rarissima fatta in Bologna nel Palazzo del Signore Iasonne et del Signor Pompeo Vizani, giovani gentilissimi, et molto amatori della virtù, i quali hanno mostrato un magnificentissimo animo nel fabbricare un palazzo molto ornato d'Architettura antica, arricchito poi di molte nobili pitture, fatte da eccellenti maestri, fra le quali è cosa rarissima la soffitta della sala principale, fatta da Tommaso Laureti Siciliano di sopra nominato, con molto studio, si come egli ha usato ordinariamente in tutte l'opere fatte in Bologna e altrove [...]”: J. BAROZZI detto il Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Giacomo Barozzi da Vignola con i commentarij del R. P. M. Egnazio Danti*, (1583), Roma, Nella Stamperia dei Mascardi, MDCXLIV, p. 87.

<sup>281</sup> Per un'analisi più approfondita dei progetti di ingegneria idraulica commissionati a Tommaso Laureti si vedano D. RIGHINI, *Tommaso Laureti architetto e ingegnere idraulico: aggiunte e precisazioni*, in F. CECCARELLI, D. LENZI (a cura di), *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 109-120; RICHARD J. TUTTLE, *Un disegno della fontana Vecchia di Bologna*, in F. CECCARELLI, D. LENZI (a cura di), *Domenico e Pellegrino Tibaldi* cit., pp. 121-128.

<sup>282</sup> J. BAROZZI detto il Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica* cit., p. 39.

<sup>283</sup> Oltre alla bibliografia citata in riferimento alla storia della fontana cesenate, per alcune precisazioni e aggiornamenti sull'incarico assegnato a Tommaso Laureti e a Francesco Masini si veda il più recente contributo di D. RIGHINI, *Tommaso Laureti architetto* cit., in particolare p. 118.

<sup>284</sup> ASCe, ASC, *Intraprese e Scritture per la nuova costruzione della Fontana in Piazza dal 1580 al 1585*, 1465/G (già pubblicato in A. SEVERI, *La conduzione della fontana Masini* cit., p. 373 nota 35).

<sup>285</sup> R. VODRET (a cura di), *Alla ricerca di “Ghiongrat”. Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, Roma, “l'Erma” di Bretschneider, 2011, p. 155.

<sup>286</sup> A. N. FONTANA, *Tommaso Laureti* cit., p. 100 nota 34.

proprio da Baldassarre Croce nell'omonima chiesa, dove, solo qualche anno prima, il Laureti aveva eseguito la famosa pala con il *Martirio di Santa Susanna*<sup>287</sup>. Dopo aver districato questa intricata trama di relazioni, si può quindi supporre che il legame tra Francesco Masini e il pittore palermitano, unito a sua volta alla “compatta e vitale armata dei bolognesi e degli emiliani”<sup>288</sup> migrati a Roma negli anni del pontificato di Gregorio XIII, abbia giocato un ruolo determinante nella carriera artistica di Matteo Zaccolini.

Con Laureti si chiude una parentesi nella vicenda ancora aperta della fabbrica della fonte per cui si attese fino al 1588 al suo adornamento. Mentre i massi di pietra d'Istria venivano trasportati in città, Francesco Masini, uno degli eletti alla fabbrica della fonte, allestiva il modello collocato nella piazza. Finalmente il 17 dicembre 1588 venne stipulato il contratto con mastro Domenico Scarpellini di Monte Vecchio, il quale prometteva di lavorare agli ornamenti secondo le indicazioni e i progetti che gli erano stati consegnati<sup>289</sup>. Il carattere decorativo e ornamentale della fonte è il soggetto stesso di un'opera che riassume le ricche e complesse forme del fregio e, soprattutto, dei frontespizi realizzati dall'artista cesenate<sup>290</sup>. L'impegno di Masini nell'assicurare la buona riuscita del progetto non venne ricambiato come invece sperava, al punto che, per l'amarezza, minacciò il Consiglio di abbandonare l'opera e con essa anche l'amata città. In sua difesa intervennero due membri del Consiglio che, nel riportare in aula il disappunto dell'artista, mostrarono la preoccupazione per il destino di un'opera che non è “come quelle delle commedie che fatta si distrugge la scena, ma questa ha da restare per sempre”<sup>291</sup>. Un'affermazione che, come si capirà nel prossimo capitolo, raffigura emblematicamente la vicenda dell'effimero cesenate.

Nel malcontento del Masini palpita anche l'ambizione di chi vuole varcare i confini della provincia per trasferirsi a Roma, la città diventata sotto nome di Sisto V un cantiere in continua trasformazione<sup>292</sup>. Per raggiungere questo ambizioso traguardo, il cesenate decise di partecipare al

---

<sup>287</sup> P. M. JONES, *The triumph of chastity and justice in Christian Rome: Tommaso Laureti's Martyrdom of Saint Susanna (ca. 1595-1597) in the church of S. Susanna*, in EAD., *Altarpieces and their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 13-74.

<sup>288</sup> R. MORSELLI, *Bologna “nuova dilettevole Atene”* cit., pp. 251-271.

<sup>289</sup> A. SEVERI, *La conduzione della fontana Masini* cit., p. 391.

<sup>290</sup> G. SAVINI, *Francesco Masini* cit., p. 29.

<sup>291</sup> La presente nota, pronunciata durante il Consiglio del 23 febbraio 1598, è stata trascritta e pubblicata in A. SEVERI, *La conduzione della fontana Masini* cit., pp. 392-393: “messer Francesco Masini ha fatto il modello che è piaciuto a molti, et essendo che li scarpellini vorriano lavorare la parte di mezzo, et messer Francesco dice che non ci può attendere, et applicar l'arti a questo negozio se non è pagato. Il magnifico messer Nicolò Masini in arrenge disse come poco informato delle fabbriche delle fonti, non essendo come quelle delle commedie che fatta si distrugge la scena, ma questa ha da restare per sempre, et che li scarpellini sono essequutori [sic], et che no è messer Francesco Masini, disse che mentre starà a Cesena farà tutto quello che sarà tenuto a fare ma nin vuole essere obbligato di stare sempre a Cesena”.

<sup>292</sup> *Ivi*, p. 393.

concorso bandito da Sisto V nel 1586<sup>293</sup>: con il suo progetto Masini sperava di farsi conoscere oltre i confini della sua città, presentando il “suo modo nuovo, facile e reale, di trasportar su la Piazza di San Pietro la guglia ch'è in Roma, detta di Cesare<sup>294</sup>”. Ancora una volta la sua speranza era destinata a rimanere delusa. Restava ancora una possibilità di riscatto: Matteo Zaccolini, l'allievo migliore della sua squadra, avrebbe potuto dare luce all'immagine e al lavoro di uno stimato e sapiente maestro di provincia che, dopo avergli trasmesso i segreti dell'arte, aveva saputo allargare orizzonti e mettere ali per realizzare progetti ambiziosi.

---

<sup>293</sup> Fu l'architetto Domenico Fontana a vincere l'incarico che diede fama al suo nome (D. FONTANA, *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di nostro signore papa Sisto V fatte dal cavallier Domenico Fontana architetto di sua santità*, In Roma, appresso Domenico Basa, 1590), cfr. H. HIBBARD, *Carlo Maderno and the Roman Architecture 1580-1630*, London, A. Zwemmer, 1971, ed. italiana a cura di A. SCOTTI TOSINI, *Carlo Maderno*, Milano, Electa, 2001, p. 26.

<sup>294</sup> MASINI FRANCESCO, *Discorso di Francesco Masini sopra un modo nuovo, facile, e reale, di trasportar su la piazza di San Pietro la guglia, ch'è in Roma, detta di Cesare*, In Cesena, appresso Bartolomeo Rauerij, 1586. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a G. SAVINI, *Francesco Masini* cit., p. 29.

### 3. *Cesena: teatro di scenografie, Lyceum di prospettiva*

“esuberanza di fantasia si univa a sapienza di calcolo,  
quando architettura, decorazione teatrale e  
meccanica scenica si fondevano in un solo artista,  
non di rado ancora elegante pittore di figura,  
di architettura e di paesaggio”<sup>295</sup>.

(GIULIO FERRARI, *La scenografia. Cenni storici dall'Evo classico ai nostri giorni*, 1902)

Gli studi condotti da Maurizio Fagiolo dell'Arco hanno fornito agli storici dell'arte la chiave di lettura per “comprendere la vastità del campo e delle tecniche dell'effimero”<sup>296</sup> dimostrando nel contempo la portata sperimentale di questi spettacoli sull'arte barocca<sup>297</sup>. Le fonti manoscritte e archivistiche diventano quindi strumenti indispensabili per recuperare quei dati che, solo nella contestualità culturale e storica, recuperano il loro significato, permettendo così di ampliare le nostre prospettive di ricerca. Conviene insomma setacciare le carte d'archivio, cercando tra i preziosi riferimenti, spesso legati alla tradizione e alla cultura materiale, la strada per ricomporre la fisionomia effimera della festa impressa dalle maestranze locali. Sulla scia di questi orientamenti metodologici, si tenterà di ricostruire il contesto entro cui Matteo Zaccolini e i ritrovati allievi di prospettiva del *Lyceum* Chiaramonti debuttarono nel cantiere effimero cesenate tra Cinque e Seicento.

La ricerca sulla prima attività di Matteo Zaccolini, tracciata sulla base della lettura dei volumi *Spese Straordinarie*, dimostra chiaramente come la costruzione dei grandi apparati effimeri nasca dalla forte collaborazione di artisti di diversi livelli e specializzazioni. Tra i pittori, architetti, scultori, decoratori, falegnami, emerge il pittore-prospettico, figura di raccordo tra decorazione effimera e scenografia teatrale. La natura illusoria, che connota di per sé l'apparato effimero, richiede e nel contempo enfatizza la sensibilità e la capacità prospettica del pittore a cui si chiede *in primis* di mantenere intatto l'artificio illusionistico tra la struttura architettonica e quella effimera<sup>298</sup>. I progetti decorativi commissionati a Cesena nel 1598 non prevedono nessuna alterazione

---

<sup>295</sup> G. FERRARI, *La scenografia. Cenni storici* cit., p. 270.

<sup>296</sup> M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Corpus delle Feste a Roma. La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997, p. 13: “Lo storico dell'arte deve quindi, con altra profondità di quanto fino a oggi non abbia fatto, la ricostruzione di quegli eventi che videro all'opera architetti, pittori e scultori, ma anche un esercito di capomastri e stuccatori, argentieri e ingegneri, “fuocaroli” e tecnici dell'acqua, inventori di “imprese” e allegoristi, maestri d'arme, e pasticciari, ebanisti e fabbri, sarti e ricamatori. Deve comprendere la vastità del campo e delle tecniche dell'effimero...”.

<sup>297</sup> Oltre ai contributi raccolti nell'*Atlante tematico del Barocco in Italia* curato da Marcello Fagiolo (M. FAGIOLO (a cura di), *Il “Gran Teatro” del Barocco* cit.), si segnala l'interessante libro di A. JARRAD, *Architecture as performance in seventeenth-century Europe: court ritual in Modena, Rome and Paris*, New York, Cambridge University Press, 2003.

<sup>298</sup> M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Corpus delle Feste a Roma* cit., p. 13.

dell'impianto architettonico strutturale, ma tutto viene finto dall'arte che mette alla prova la bizzarria e il tecnicismo dei pittori coinvolti nelle squadre di lavoro.

Matteo Zaccolini inizia a sperimentare gli effetti dei fenomeni legati alla percezione studiando il potere illusionistico degli apparati che rimangono il punto imprescindibile del suo tirocinio. Necessario, in questo campo, lo studio degli inganni della luce che, alterando la percezione dei colori nei riflessi delle dorature dei metalli dipinti o nei finti marmi e stucchi, donano consistenza materica e fisica agli elementi nello spazio dell'illusione. Il successo di Matteo Zaccolini nell'ambito della prospettiva deriva proprio dalla sua spiccata sensibilità per gli effetti della distanza e, soprattutto, per la resa prospettica del colore e per gli inganni della luce, questioni che trovano una certa assonanza nella pratica dell'effimero, dove l'artista ricrea la metamorfosi apparente delle impressioni visive.

Riportare quindi il nome del pittore nel contesto culturale e artistico in cui si formò, come avvertiva Giovanni Baglione, equivale a chiedersi in che misura il carattere teatrale dell'operazione effimera abbia influenzato l'approccio artistico e la teoria prospettica del giovane apparatore. D'altronde non si può certo dimenticare l'importanza dell'"interazione tra apparati effimeri, decorazione pittorica illusionistica, scultura, architettura"<sup>299</sup> che contraddistingue la scuola emiliana, dove "pratica dell'effimero e della decorazione illusionistica è anticipazione succinta dell'architettura stabile"<sup>300</sup>. L'affermazione e il successo dell'illusionismo pittorico è direttamente proporzionale al progresso raggiunto dalla disciplina prospettica che, nelle scenografie effimere, trova terreno fertile per nuovi sviluppi.

La quadratura permette ai pittori prospettici di recidere i limiti imposti dallo spazio architettonico ed è a loro che ci si rivolge per ricostruire l'illusione di nuovi spazi e nuove distanze. Le campagne decorative destinate alla realizzazione degli apparati effimeri e degli allestimenti scenografici evidenziano lo stretto legame con l'architettura illusiva: la diffusione del *trompe-l'œil* permetteva di fissare, di "concretizzare" le invenzioni scenografiche tipiche delle arti effimere, poiché gli effetti illusionistici, riprodotti nelle volte delle chiese, nelle pareti dei palazzi o nei teatri, sono gli stessi: cambiano gli spazi, ma la base teorica con cui si applicano i principi della prospettiva lineare e della prospettiva colorata è sempre la stessa<sup>301</sup>. Il rapporto tra pittura e l'architettura è sottinteso e si sorregge proprio sulla base della prospettiva che consente di riportare correttamente architetture e ritrarre ambientazioni naturalistiche nelle grandi pareti, nelle

---

<sup>299</sup> M. PIGOZZI, *Bologna e le città d'Emilia* cit., pp. 12-13.

<sup>300</sup> *Ibidem*.

<sup>301</sup> M. C. GLOTON, *Trompe-l'œil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge Baroque*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1965, pp. 30-31.

scenografie teatrali e ancora nei complessi apparati effimeri che adornavano le feste cittadine<sup>302</sup>. Il pittore prospettico inizia così ad interrogare l'effetto spaziale della scena da rappresentare nel piano bidimensionale del dipinto. Questo approccio porterà Matteo Zaccolini ad interpretare i fenomeni ottici servendosi delle regole matematiche e geometriche apprese sotto la guida di Scipione Chiaramonti. Ecco quindi che per sfondare illusionisticamente lo spazio fisico si utilizza proprio l'immagine di paesaggi lontani o ritagli di cielo, soggetti centralissimi nella discussione teorico-prospettica di Matteo Zaccolini. I fondali, secondo la brillante definizione di Anna Stanzani,

hanno un modello di funzionamento percettivo-spaziale basato sul cannocchiale prospettico che inizia dalla strada, fuori dal palazzo, varca il portone, s'insinua nell'androne, percorre il cortile d'onore e a volte anche il cortile di servizio o il giardino e arrivato al muro di cinta abbandona, grazie all'inganno illusionistico, lo spazio reale per tuffarsi nello spazio virtuale dell'illusione quadraturistica, con maestose scenografie di palazzi, di atrii magnifici, di nobili porticati oppure di giardini, di paesaggi, di visioni di città. Anche attraverso questo motivo illusionistico, [...] l'architettura dell'inganno denuncia i suoi legami con la decorazione effimera e la scenografia teatrale<sup>303</sup>.

La prospettiva, intesa come dispositivo illusionistico dello spazio, definisce quindi il complesso legame tra la quadratura e la scenografia teatrale. Filippo Camerota spiega infatti come “nel periodo barocco la pratica scenica conoscerà gloriosi sviluppi, sovrapponendosi spesso alla pratica del quadraturismo e interessando perfino lo spazio architettonico”<sup>304</sup>. Prova di tale “sovrapposizione” è ben dimostrata dal rapporto tra “l'area di edizione dei più diffusi trattati di prospettiva e pratica teatrale – Pesaro per Guidobaldo, Ravenna per Sabbatini, Cesena per Chiaramonti, Bologna per Troilli – e l'area di affermazione della pratica della quadratura è innegabile”<sup>305</sup>, un legame che, come già suggeriva Ezia Gavazza, “va approfondito”<sup>306</sup>.

Lo studio dedicato a Matteo Zaccolini diventa allora l'occasione più adatta per approfondire il senso di tale corrispondenza, almeno nel territorio cesenate. Tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII secolo, Cesena rappresenta infatti un vivace laboratorio di sperimentazione della disciplina prospettica. Le tecniche scenografiche applicate agli apparati effimeri e alle

---

<sup>302</sup> F. CAMEROTA, *Il teatro delle idee: prospettive e scienze matematiche nel Seicento*, in R. BÖSEL, L. SALVUCCI INSOLERA (a cura di), *Mirabili Disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709). Pittore e Architetto Gesuita*, Catalogo della mostra (Roma, 5 marzo-2 maggio 2010), Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, 2010, p. 30.

<sup>303</sup> A. STANZANI, *Per una catalogazione dei grandi complessi decorativi*, in F. Farneti (a cura di), *L'architettura dell'inganno cit.*, pp. 133-145. A questo proposito si segnala l'interessante libro di I. DI LIDDO, *L'arte della quadratura. Grandi decorazioni barocche in Puglia*, Centro ricerche di Storia Religiosa in Puglia, Fasano di Brindisi, Schiena editore, 2010, p. 28.

<sup>304</sup> F. CAMEROTA, *La scena teatrale*, in ID. (a cura di), *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della Prospettiva*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi 16 ottobre 2001-20 gennaio 2002), Firenze, Giunti, 2001, p. 153.

<sup>305</sup> E. GAVAZZA, A. SIGHIZZI, *La pratica della quadratura cit.*, p. 115.

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

rappresentazioni teatrali, così come gli studi di prospettiva promossi da Scipione Chiaramonti e dai suoi migliori allievi, confermano senza dubbio il dinamismo scientifico e artistico di una città in periferia<sup>307</sup>. Le testimonianze ritrovate indagando intorno al nome di Chiaramonti parlano di una realtà pronta a confrontarsi con le esperienze maturate nei maggiori centri artistici italiani ed europei. In sostanza vale la pena di riflettere sull'eredità teorica lasciata da Scipione Chiaramonti e su tutto ciò che questa significò per i giovani pittori e decoratori della sua città. Grazie ad una lunga e approfondita ricerca attraverso le fonti d'archivio e le fonti manoscritte, è stato possibile riconoscere il ruolo di Scipione Chiaramonti come maestro di prospettiva non solo di un celebre quadraturista quale, fu Matteo Zaccolini, ma anche di due scenografi dilettanti, protagonisti della festa effimera cesenate. Dal tessuto culturale di questa città affiorano originali tracce del legame che la prospettiva intesse tra pittura e teatro.

### 3.1. *Prospettive e cambi di scena negli intermezzi cesenati. Vincenzo Masini e Silla Visdomini, scenografi del Lyceum Chiaramonti*

“...la scenografia appare arte severa e nobile [...] Le proporzioni stesse della tela. Il disagio per lavorarla, gl'inganni della luce, richiedono forte ed aspro tirocinio; lo studio dello scenografo è palestra di fantasia e tecnicismo, di poetica penetrazione e di evocazioni più o meno dotte nella trattazione di molteplici soggetti”.  
(GIULIO FERRARI, *La scenografia. Cenni storici dall'Evo classico ai nostri giorni*, 1902, pp. 270-271)

Come dimostra la documentazione rintracciata nel corso della presente ricerca, negli anni in cui Zaccolini frequentava il citato *Lyceum* Chiaramonti, egli intraprese la carriera artistica specializzandosi come pittore di prospettive e ornamenti. Come abbiamo visto, la decorazione degli apparati effimeri e la pittura di fregi costituirono il suo primo banco di prova. Viene quasi spontaneo immaginare l'allievo discutere accanto al maestro i problemi riscontrati in sede pratica, rielaborando così suggestioni nate nell'invenzione e nella progettazione di quegli spazi che tanto ispirarono la carica illusionistica della sua pittura. Come già anticipato, oltre al giovane Zaccolini, almeno altri due cesenati frequentarono il nobile palazzo: Vincenzo Masini e Silla Visdomini<sup>308</sup>. A questo punto conviene rileggere con attenzione la *Vita del Conte Vincenzo Masini Matematico et*

---

<sup>307</sup> G. MILANTONI, *Spettacoli, feste e teatri* cit., pp. 169-181.

<sup>308</sup> Si veda il capitolo 2.2.

*Architetto* scritta da Aurelio Masini nel 1638, fonte ripresa e trascritta nel secolo successivo da Giovanni Ceccaroni, il quale raccolse nella sua *Raccolta di memorie cesenati* (XVIII-XIX) l'originale e la copia scritta di sua mano<sup>309</sup>. Queste fonti manoscritte ricordano che Vincenzo Masini, oltre ad aver istituito nella propria casa un'Accademia di disegno, pittura e di scultura<sup>310</sup>, egli

si applicò con molto ardore insieme con alcuni altri Gentiluomini della sud(det)ta Accademia allo studio delle scienze matematiche sotto la disciplina del famoso S. Cav(alie)re Scipione Chiaramonti, nelle quali scienze fecero più degli altri profitto il d(ett)o Conte Vincenzo e Silla Visdomini, e conferendo l'uno con l'altro s'inoltrarono tanto che nella famosa Comedia rappresentata a Cesena l'anno 1619 [...] i due soli furono gli Architetti che inventarono tanta varietà di scene, e moltitudine di belle machine, che con modi nuovi e facili si aggiravano e muovevano<sup>311</sup>.

La fama di Masini è legata all'ingegno con cui diresse gli spettacoli nella sua città, come le sue famose "attioni Cavalleresche"<sup>312</sup>, le rappresentazioni di battaglie e la fabbricazione degli apparati per la pubblica giostra del 1612 per la quale si affidò ai consigli del dotto Chiaramonti nella "composizione de cartelle"<sup>313</sup>. La realizzazione artistica e tecnica di questi spettacoli giustificano quindi il suo "ardore" nell' "apprendere le Virtù del disegno, Pittura e Scoltura"<sup>314</sup> alle quali congiunse lo studio della matematica. Scipione Chiaramonti rivestì un ruolo determinante nella realizzazione delle imprese artistiche di Vincenzo Masini e di Silla Visdomini, al punto che essi vennero incoraggiati a progettare gli apparati scenografici degli intermezzi teatrali della commedia "La prigione d'Amore", scritta da Sforza degli Oddi<sup>315</sup>. La commedia venne rappresentata a Cesena il 10 e il 12 febbraio del 1618, mentre l'anno seguente venne replicata "in occasione delle

---

<sup>309</sup> La versione autografa di Aurelio Masini è raccolta nella *Raccolta di memorie cesenati* di Giovanni Ceccaroni (BCM, ms. 164.66.2, A. MASINI, *Vita del Conte Vincenzo Masini*, in *Breve racconto dell'origine, et huomini in lettere, et armi della famiglia Masini nella città di Cesena, fatta da me Aurelio Masini l'anno 1638* (autografo), in G. CECCARONI, *Raccolta di memorie cesenati delle famiglie principali e biografie degli uomini più illustri fatta da Giovanni Ceccaroni* (sec. XVIII-XIX), pp. 297-300). Nello stesso volume si conserva una seconda biografia del Conte Vincenzo Masini, trascritta nel XVIII secolo da Giovanni Ceccaroni, il quale integrò le informazioni ricavate dalla versione autografa di Aurelio Masini con alcune preziose notizie sulla famosa commedia del 1619 (BCM, ms. 164.66.2, G. CECCARONI, *Vita del Conte Vincenzo Masini Matematico et Architetto descritta da Aurelio Masini*, (copia di G. Ceccaroni, pp. 261-267), in ID., *Raccolta di memorie cesenati delle famiglie principali e biografie degli uomini più illustri fatta da Giovanni Ceccaroni* (sec. XVIII-XIX), 261-267).

<sup>310</sup> *Ivi*, p. 261: "Onde dopo di aver studiato da putto la Grammatica, e nella sua Adolescenza avere imparato di scherma, e di cavalcare tenendo perciò maestri in casa, si applicò ad apprendere Le Virtù del Disegno, Pittura e Scoltura, havendo p(er) maggiorm(en)te esercitarsi instituito in casa propria un'Accademia e ridotto di molti Gentiluomini quali a gara l'uno dell'altro procuravano di superare il compagno; altri attendevano al disegno, altri la Pittura, et altri alla Scoltura, immitando belliss(i)mi disegni, Pitture, et Scolture, che tenevasi in d(ett)a Accademia, e molte volte vi tenevano anche huomini nudi per più accostarsi al naturale e fuori dall'ore dell'Accademia il d(ett)o Conte Vincenzo co' d(ett)i Gentiluomini e di altri che in gran numero concorrevano in sua casa si esercitavano in maneggiare Armi [...]."

<sup>311</sup> *Ivi*, pp. 262-263.

<sup>312</sup> BCM, ms. 164.66.2, A. MASINI, *Vita del Conte Vincenzo Masini*, in *Breve racconto cit.*, p. 297.

<sup>313</sup> *Ivi*, p. 299.

<sup>314</sup> BCM, ms. 164.66.2, G. CECCARONI, *Vita del Conte Vincenzo Masini Matematico et Architetto cit.*, p. 261.

<sup>315</sup> G. MILANTONI, *Spettacoli, feste e teatri cit.*, pp. 170-171; F. DELL'AMORE, *Chi sta nel mezzo?* cit., pp. 5-16.; ID., *Storia Musicale di Cesena cit.*, pp. 125-136.

dimostranze di giubilo che fece la città di Cesena per la conferma dell'Eminentissimo Rivarola nella Legazion di Romagna<sup>316</sup>. Non è superfluo ricordare che già a questa data l'illustre precettore aveva redatto i suoi trattati di prospettiva e di scenografia dei quali abbiamo già ampiamente discusso nel capitolo precedente.

Negli annali e nelle cronache manoscritte del XVII secolo ritroviamo preziosi documenti per studiare l'allestimento degli intermezzi che, in questo contesto, alimentarono le discussioni sulla prospettiva tra gli allievi e il dotto Chiaramonti. E sono proprio queste stesse fonti a rivendicare la paternità locale di questi spettacoli, opera dell'ingegno artistico e tecnico dei soli cittadini cesenati:

An(no) 1619

Adì 10 Feb(braio) si fece in Cesena una bellissima Commedia con Intermezzi bellissimi non più veduti a nostri giorni così simili in Romagna, il dì sud(dett)o si fece per i Forestieri, ad ognuno trovando di pagare una Giustina. Alli 12 poi si fece per quelli della Città [...] Tutto fu opera ed ingegno de' nostri della Città, senza servirsi di Forestiero alcuno, ma tutti furono Gentiluomini, ed altri della nostra Città, con far voltare il Palco tre volte, sempre variare le Macchine, ed una Gloria bellissima, girar per l'aria le Nuvole, e Carri, e far apparire un bellissimo e naturalissimo Mare, caminar Cavalli sopra il mare, ed altri bellissimi intermezzi, cosa veramente stupenda, con bellissimi Abiti e fu ancora bravis(sim)o recitata, e con bellissima, e sontuosissima Musica, e tutti della Città di Cesena, senza alcuna opera di alcun Forestiero<sup>317</sup>.

Gli studiosi che si sono occupati della storia musicale e teatrale cesenate non hanno certo tralasciato di valutare gli intermezzi progettati da Masini e Visdomini, anzi in più occasioni hanno sottolineato la "precocità" di alcune invenzioni che tanto hanno fatto parlare dell' "artificio, con cui era fabbricato il Palco e la scena"<sup>318</sup> e che oggi possono essere meglio chiarite grazie al legame con Scipione Chiaramonti. In particolare, le ricerche condotte dal musicologo Franco Dell'Amore<sup>319</sup> hanno permesso di riconoscere nei progetti scenografici dei due dilettanti uno degli risultati più interessante della tradizione teatrale cesenate. Anche in questo caso, le cronache e le

---

<sup>316</sup> C. MASINI, *Genealogia della famiglia Masini* cit., p. 82.

<sup>317</sup> BCM, ms. 164.32 G, *Annali della Città di Cesena* cit., (anno 1619), cc. n.n. Nello stesso manoscritto si segnala che il 4 febbraio 1595 "si fece in Cesena da molti Giovani della Città una bellissima Commedia con bellissimi Intramezzi, e Moresche, e Balletti, con la spesa di duecento scudi [...] Tal Commedia si fece due volte, cioè il Sabato e la Domenica". Quattro anni dopo, il 21 febbraio 1599 "si fecero in Cesena due bellissime Commedie, delli Giovani della nostra Città, una nel Palazzo de' Conservatori e l'altra in Casa di ms. Amato Budi, concorrono sempre di molto Popolo, Forastieri, e Donne invitata, con bellissimi Intermezzi, Balletti, Moreschi, e Musica, e tutti si portarono benissimo" (i seguenti passi sono stati in parte trascritti pubblicati in F. DELL'AMORE, *Musica e spettacoli a Cesena nei secoli XV-XVI*, in «Studi Romagnoli», XL, 1989, pp. 119-139 e in ID., *Storia Musicale di Cesena* cit., pp. 81-82.

<sup>318</sup> BCM, ms. 164.16.1, M. VERDONI, *Memorie dei Cesena. Parte prima Libri otto delle cose memorabili della città di Cesena. Dalla sua prima origine Sino à nostri tempi Raccolte da Varij Autori da me D.M.V. (Cioè Don Mauro Verdoni) e trascritte fedelissimamente dal proprio Originale Da me Ettore Bucci da Cesena* (sec. XVIII), p. 109 (già pubblicata in G. MILANTONI, *Spettacoli, feste e teatri* cit., p. 170.)

<sup>319</sup> F. DELL'AMORE, *Musica e spettacoli a Cesena* cit., pp. 119-139; ID., *Chi sta nel mezzo?* cit., pp. 5-16; ID., *Storia Musicale di Cesena* cit.

biografie manoscritte preservano nei secoli l'immagine di queste occasioni spettacolari. Nel 1997 Gabriello Milantoni ritrovò nelle *Memorie di Cesena*<sup>320</sup>, scritte da Mauro Verdoni (1637-1692), una preziosa testimonianza della commedia messa in scena il 10 e il 12 febbraio del 1618. Per parlare dell'evento organizzato durante la festa di Carnevale, il cronista cesenate si affida ai racconti di Antonio Ragonesi, un testimone oculare che si dilunga proprio sugli intermezzi che tanto stupirono e divertirono gli astanti. L'inedita relazione venne trascritta e pubblicata integralmente da Franco Dell'Amore<sup>321</sup>, il quale sfruttò la ricchezza delle informazioni raccolte da Verdoni per ricostruire la storia degli intermezzi realizzati dai due scenografi dilettanti. Di fatto, le pagine che il cronista dedicò allo spettacolo del 1618 costituiscono "una fonte nella fonte", ovvero la trascrizione di quella che sembra essere la testimonianza più autentica in quanto fornita da uno spettatore. Sono le invenzioni e gli artifici scenografici degli intermezzi a meravigliare il pubblico che assiste stupito ai repentini mutamenti a vista delle scene<sup>322</sup> e ai movimenti dei marchingegni. La rappresentazione messa in scena da Masini e dal suo collaboratore fu certamente prova ben riuscita di una maestria collaudata in una piccola realtà di periferia che avrebbe potuto mettersi a confronto le sperimentazioni più avanzate del panorama italiano ed europeo<sup>323</sup>, dalle innovazioni portate su finire del XVI secolo da Bernardo Buontalenti (1531-1608)<sup>324</sup> alle contemporanee soluzioni del cosiddetto *Vitruvius Britannicus*, Inigo Jones (1573-1652)<sup>325</sup>.

Ma oltre alle notizie tramandateci da Verdoni, unica fonte finora consultata per ricostruire gli intermezzi teatrali, esistono altre due preziose testimonianze: leggendo attentamente le biografie che i cronisti cesenati dedicarono al conte Vincenzo Masini, ritroviamo due dense e scrupolose descrizioni dei "riempitivi giocosi"<sup>326</sup> fatti per raccontare "il Ratto di Proserpina, e come Cerere sua madre l'andò cercando in Terra, in mare, in Aria, in Cielo e nell'Inferno"<sup>327</sup>. La prima descrizione, che risale al 1638, è quella riportata da Aurelio Masini nella già citata biografia di Vincenzo Masini<sup>328</sup>; la seconda, come già si può intuire, è stata scritta da Giovanni Ceccaroni<sup>329</sup>, il

---

<sup>320</sup>BCM, ms. 164.16.1, M. VERDONI, *Memorie dei Cesena. Parte prima* cit., pp. 108-114.

<sup>321</sup>F. DELL'AMORE, *Chi sta nel mezzo?* cit., pp. 8-14.

<sup>322</sup>E. POVOLEDO, *Italia: la scenografia prospettica e la mutazione a vista*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1950, vol. VI, pp. 649-762. Per un confronto con gli apparati festivi e gli spettacoli teatrali messi in scena a Modena intorno al 1630 si veda A. JARRAD, *Architecture as performance* cit.

<sup>323</sup>F. MANCINI, *Scenografia italiana. Dal Rinascimento all'età romantica*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1966; F. MAROTTI, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1974.

<sup>324</sup>A. FARA, *Bernardo Buontalenti*, Milano, Electa, 1995; C. BINO, *Macchine e teatro. Il cantiere di Bernardo Buontalenti agli Uffizi*, in «Nuncius. Annali di storia della Scienza», XVIII, 2003, p. 249-268.

<sup>325</sup>A. CERUTTI FUSCO, *Inigo Jones, Vitruvius Britannicus: Jones e Palladio nella cultura architettonica inglese, 1600-1740*, Rimini, Maggioli, 1985.

<sup>326</sup>F. MANCINI, *Scenografia italiana* cit., p. 41.

<sup>327</sup>BCM, ms. 164.66.2, G. CECCARONI, *Vita del Conte Vincenzo Masini Matematico et Architetto* cit., p. 263.

<sup>328</sup>BCM, ms. 164.66.2, A. MASINI, *Vita del Conte Vincenzo Masini*, in *Breve racconto* cit., pp. 297-300

quale non si limitò a copiare le informazioni tramandate da Aurelio Masini, ma le integrò con alcuni preziosi dettagli tratti direttamente dalla *Relatione dell'apparato et intermezzi della commedia rappresentata a Cesena il Carnevale dell'anno MDCXIX*<sup>329</sup>. Entrambe le testimonianze fanno riferimento alla replica degli intermezzi messi in scena nel febbraio del 1619 in una delle sale dell'allora palazzo di Roderigo Alidosi.

Anche gli scritti di Aurelio Masini e di Giuseppe Ceccaroni mettono in risalto l'artificio, l'ingegno e l'invenzione con cui questi gentiluomini cesenati crearono l'illusione di una realtà che, proprio nello spazio teatrale, recide ogni confine spaziale, dando così l'impressione di trovarsi in paesaggi ogni volta diversi. Rileggendo le prime righe ritroviamo lo stupore e riviviamo l'atmosfera dell'attesa quando, tra un atto e l'altro della commedia, il solito allestimento scenico che rappresentava "la città di Ferrara col stabile pavimento"<sup>331</sup> veniva "tramutato" mostrando di volta in volta ambientazioni differenti. A questo riguardo, conviene ricordare che Vincenzo Masini e il suo fidato collaboratore non furono solamente gli ideatori e i coordinatori dell'allestimento: questi appassionati dell'arte del disegno e della pittura si affidarono alla competenza prospettica del Cavalier Chiaramonti per studiare le implicazioni figurative della geometria prospettica, ricorrendo così alla pittura per dare profondità alle superfici bidimensionali dei teleri.

Mentre i riferimenti biografici su Vincenzo Masini e su Silla Visdomini confermano la partecipazione di questi due protagonisti delle feste cesenati alle lezioni di prospettiva e di matematica tenute nel *Lyceum* Chiaramonti, dalle descrizioni degli intermezzi possiamo immaginare le domande che veniva poste ad un maestro che ben conosceva i problemi connessi alla sistemazione del punto di fuga nei fondali dipinti, operazione questa che tanto condizionava l'illusione della lontananza. I due allievi, che certo non erano scenografi professionisti, si dedicarono così profondamente allo studio della prospettiva al punto tale da voler mettere alla prova il loro ingegno e la loro abilità artistica progettando e decorando tutti gli allestimenti scenici degli intermezzi: costretti a bilanciare continuamente l'equilibrio tra lo spazio fisico e quello immaginato nei movimenti veloci delle quinte girevoli<sup>332</sup>, Vincenzo Masini e Silla Visdomini cercarono di mettere in atto pratico alcuni accorgimenti tecnici per meglio valorizzare l'effetto

---

<sup>329</sup> BCM, ms. 164.66.2, G. CECCARONI, *Vita del Conte Vincenzo Masini Matematico et Architetto* cit., pp. 261-267. L'esistenza delle inedite descrizioni della commedia venne segnalata da Giampiero Savini nel 1990 (G. SAVINI, *Francesco Masini* cit., p. 6 nota 24), tuttavia queste preziose fonti non sembrano essere state prese in considerazione dagli studiosi che si sono occupati di storia teatrale cesenate.

<sup>330</sup> *Relatione dell'apparato et intermezzi della commedia rappresentata a Cesena il Carnevale dell'anno MDCXIX in occasione della riforma della legatione di Romagna*, Cesena stampata per Tommaso Faberij l'anno 1619.

<sup>331</sup> BCM, ms. 164.66.2, G. CECCARONI, *Vita del Conte Vincenzo Masini Matematico et Architetto* cit., p. 264.

<sup>332</sup> Sulla storia e sul funzionamento delle quinte girevoli si veda A. PAGLIANO, *Il disegno dello spazio scenico. Prospettive illusorie ed effetti luminosi nella scenografia teatrale*, Milano, Hoepli, 2002, p. 8.

dello sfondo lontano. L’impatto visivo dei fondali contribuì al successo della loro rappresentazione, come conferma la reazione del pubblico descritto nell’attesa di sentire “il sibilo del Soprastante”<sup>333</sup> per vedere

levarsi sotto alli di lui piedi una tela, la quale dipinta rappresentava un prato, e nello stesso tempo voltarsi tutte le scene, le quali rappresentavano una Boscaglia, et apparirono palaggi, torri, e le case, le quali servirono sempre per le scene de’ recitanti<sup>334</sup>.

Il fascino provato all’apparire delle grandi scenografie è ben sottolineato anche nelle due fonti che raccontano la replica dello spettacolo realizzato dai “due soli” artefici: l’attenzione è tutta concentrata sulla descrizioni dei teleri, come quelli “che rapprentavano una vaghis(sima) boscareccia il Pavimento un amenissimo prato e la Prospettiva l’orribilità del Monte Etna Spirante d’ogn’intorno fuoco, e fiamme e nel mezzo di quello una tenebrosa caverna”<sup>335</sup>. Discutendo le complesse questioni della restituzione prospettica con il matematico, i due versatili artisti cominciarono così a costruire e a decorare le scenografie che diventarono il “punto focale” delle loro ricerche: tra un atto e l’altro, la varietà delle immagini dipinte si contrapponeva a quell’unica scena della commedia, e così “videsi in un baleno sparire non solo la Prospettiva e selve, ma anche con meraviglia di tutti rivolgersi il Palco senza che il Personaggio si movesse, e comparire la Città di Ferrara”<sup>336</sup>. Al termine del primo atto

si vidde sparire la città di Ferrara e tramutarsi il degradato palco e pavim(en)to in un’ondeggiante mare, e le scene in ruvidi scogli e dirroccati monti, e dopo essersi veduto il d(ett)o mare agitarsi p(er) tempesta, [...] lungo la Prospettiva si vidde comparire la Dea Cerere sopra un bellis(si)mo carro tirato da due draghi volanti...”<sup>337</sup>.

Seguiva poi il mutamento del palco in “nuvole, che dalla Terra con lento soffio di vento sorgevano in alto, le scene rappresentavano Aria mista di nuvole, e nella Prospettiva tra le nubi si vide comparire Cerere nel suo carro”<sup>338</sup>. L’elogio dedicato agli scenografi tocca il vertice negli effetti cromatici delle aperture celesti che “accrebbe lo stupore quando in faccia della p(rim)a apertura del Cielo, se ne vidde un’altra più risplendente, vedendosi in una gran lontananza innumerevoli Deità”<sup>339</sup>. A quest’immagine si potrebbe affiancare anche l’impressione percepita da Antonio Ragonesi che nell’ammirare gli sfondati ricoperti da nuvole scopriva gli effetti delle invenzioni elaborate da Vincenzo Masini. Fu quest’ultimo ad

---

<sup>333</sup> BCM, ms. 164.16.1, M. VERDONI, *Memorie dei Cesena. Parte prima* cit., p. 111.

<sup>334</sup> *Ibidem*.

<sup>335</sup> BCM, ms. 164.66.2, G. CECCARONI, *Vita del Conte Vincenzo Masini Matematico et Architetto* cit., p. 263.

<sup>336</sup> *Ibidem*.

<sup>337</sup> *Ivi*, p. 264.

<sup>338</sup> *Ibidem*.

<sup>339</sup> *Ivi*, p. 265.

aprire il cielo finto con certo colore, e materia non conosciuta, e nell'aprirsi cominciarono a trapassare per di fuori alcuni splendori, che a guisa di raggi solari abbagliavano la vista di chi li rimirava [...] La gloria era fabbricata ingegnosamente d'oro, e tela d'argento, et bombace, che a forza di lumi, accompagnato con la lontananza, et gli abiti delli dei tutti spruzzati d'oro facevan una comparsa bellissima<sup>340</sup>.

Tra i movimenti improvvisi e rallentati azionati dalle macchine, il cielo che poco prima era coperto da improvvise apparizioni di nuvole, ritornava sereno nei bagliori di luce delle "tocche d'argento illuminate con raggi d'oro"<sup>341</sup>. Gli effetti luminosi e cromatici, risaltati da specchi e superfici riflettenti, servivano a catturare l'attenzione del pubblico che, alla presenza della "Città di Dite tutta rosseggiante tra fiamme e fuoco [...] stava intento a rimirare una moltitudine de' mostri, la varietà de' fuochi e l'orribilità del loco"<sup>342</sup> che sembrava ardere davvero.

La scena diventava quindi parte di un più complesso marchingegno visivo poiché "mentre cantavano i cori senza moversi le scene e palco sparì la Prospettiva, et apparve un erto, e scosceso Monte ricoperto d'erbe e piante, e d'indi a poco si vidde con nuovo modo aprirsi il Cielo"<sup>343</sup>. Nell'epilogo della commedia, la fisionomia degli apparati scenografici lascia il ricordo di una

bellis(si)ma varietà di Teatro, essendosi ricoperti di palazzi delle scene, parte di ruvidi scogli, e parte di vaghi boschetti, et il stabile palco apparve parte convertito in mare vicino a d(ett)i scogli e parte in ameno prato vicino a d(ett)i boschetti, e nella Prospettiva si vidde un alto monteattorniato da monticelli più bassi sterili et ameni...<sup>344</sup>.

Oltre ai quattordici mutamenti di palco e circa una decina di movimenti inventati per muovere carri, glorie celesti, nuvole, si susseguono le cinque scene in cui vi erano dipinte giardini e boscarecce, marine, aperture celesti con nuvole variopinte, monti, dirupi, rovine e ancora casamenti. Disporre di queste descrizioni, tratte da testimonianze di prima mano, permette di cogliere la qualità e l'efficacia visiva dei fondali su cui, "in un baleno, cadde la cortina, e fu terminata la Comedia et Intermezzi de' quali, come degli Architetti ne resterà p(er)petua memori a poster"<sup>345</sup>.

---

<sup>340</sup>BCM, ms. 164.16.1, M. VERDONI, *Memorie dei Cesena. Parte prima* cit., p. 112.

<sup>341</sup> BCM, ms. 164.66.2, G. CECCARONI, *Vita del Conte Vincenzo Masini Matematico et Architetto* cit., p. 264.

<sup>342</sup> *Ivi*, p. 265.

<sup>343</sup> *Ivi*, pp. 265-266.

<sup>344</sup> *Ivi*, p. 266.

<sup>345</sup> *Ivi*, p. 267.

### 3.2. *I debiti colori per la natura indeterminata. Raccomandazioni e avvertimenti a un pittore prospettico della prima metà del Seicento*

Ora che sappiamo qualcosa di più sulle lezioni e sui trattati che Scipione Chiaramonti dedicò alla prospettiva, comprendiamo pure da dove proviene l'interesse dei suoi allievi per quella disciplina che consentiva di ricreare con linee e colori l'illusione della "lontananza". Nonostante le ricostruite biografie di Matteo Zaccolini e Vincenzo Masini non rivelino un legame diretto tra i due, il fatto che le loro opere siano collegate al nome dello stesso maestro costituisce una nuova chiave di lettura per introdurre la ricerca teorica di Matteo Zaccolini e, con questa, le sue opere di prospettiva. Sono le fonti seicentesche a ricordare che entrambi gli allievi del Chiaramonti si fecero strada nell'ambito della pittura prospettica collaborando alla realizzazione degli apparati effimeri: Zaccolini si specializzò nell'architettura dipinta diventando, oltre che uno stimato pittore di sfondi, un esperto teorico e consulente di prospettiva, mentre Vincenzo Masini, insieme al suo fidato collaboratore, concretizzò i suoi studi nell'allestimento di spettacoli e rappresentazioni teatrali. Le tangenze dei loro itinerari si individuano nella necessità di sfruttare l'immagine dello sfondo per accrescere l'illusione della distanza, mantenendo intatto l'equilibrio tra architettura e spazio dipinto<sup>346</sup>.

L'interesse dei citati allievi per la prospettiva si pone in continuità con la ricca tradizione illusionistica bolognese del Seicento, di cui anche Cesena costituisce un interessante esempio. In questo senso le commissioni affidate a Zaccolini prima di lasciare definitivamente la sua città natale definiscono già i segni concreti di quello che diventerà l'ambito di specializzazione di un pittore che riuscì a sfruttare la sua dimestichezza nella quadratura e nell'esecuzione di quinte architettoniche e riquadri con paesi per imitare con il colore "quella superficiale apparenza, che si richiede a q(uest)a più che humana professione"<sup>347</sup>. Ed è proprio per rispondere alle domande e alle richieste dei pittori che lo chiamarono ad intervenire nella decorazione delle prospettive e nell'orchestrazione degli sfondi alle storie che Zaccolini sentì la necessità di riprendere gli studi avviati sotto la guida di Chiaramonti nel tentativo dare "qualche fondamento"<sup>348</sup> al problema del "colorire", questione che stimolò la curiosità e l'interesse per gli effetti cromatici che rendono instabile e mutevole la natura. La fecondità delle sue ricerche spiega prima di tutto l'esigenza di

---

<sup>346</sup> M. PIGOZZI, *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna nel Rinascimento fra teoria e prassi*, in EAD. (a cura di), *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento fra teoria e prassi*, Bologna, CLUEB, 2007, pp. 9-53.

<sup>347</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 4<sup>v</sup> (BELL, p. 290).

<sup>348</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 66<sup>r</sup>.

supportare la pratica pittorica con lo studio scientifico dei fenomeni naturali per verificare come il colore possa essere applicato alle leggi della teoria prospettica. Era necessario quindi approfondire lo studio della natura per imparare a regolare la mutevolezza delle apparenze cromatiche in relazione alla resa prospettica della lontananza. Per esercitare l'occhio e la sensibilità visiva conveniva osservare e analizzare i “fatti di natura”<sup>349</sup> che alterano in modo estremamente veloce il processo di degradazione del colore nella distanza. Con la sua opera, Zaccolini si propone di restituire l'immagine della natura che appare continuamente diversa nel suo aspetto cromatico non solo a seconda di determinate condizioni atmosferiche e meteorologiche, ma anche in base al punto di vista del risguardante: “Per-|ciò – scriverà Zaccolini – metteremo appresso alcune attioni della Natura più uni-|versali le quali saranno gl'autori che noi citeremo nell'| opera secondo l'occasione esemplare che occorre in questi | discorsi De' Colori”<sup>350</sup>. Come vedremo, la “trasmutazione del colore”, studiata attraverso l'analisi dei fenomeni naturali, viene di volta in volta descritta e tradotta nel linguaggio pittorico per trovare, direttamente nella natura, il modo per sostenere l'illusione della distanza.

L'interesse di Zaccolini per lontananza, percepita nello sfondamento di spazi celesti o nell'orizzonte sconfinato di un paesaggio, risente così delle naturali tangenze tra architettura effimera e apparati scenografici: è bastato ripercorrere la storia del *Lyceum* Chiaramonti per trovare il suo nome accanto a quello dei valenti prospettici che, allestendo apparati e scenografie teatrali, impararono a sfruttare la dimensione illusionistica della pittura. Come ha spiegato Zeno Davoli, l'allestimento degli spettacoli effimeri richiedeva “figure nuove di artisti, soprattutto negli architetti, che diventavano volta a volta scenografi, tecnici delle macchine, esperti di fuochi artificiali e persino registi- si pensi ad esempio a Vincenzo Masini – che si affidavano da una parte a raffinati uomini di cultura [...] – nel nostro caso al dotto Chiaramonti – dall'altra coinvolgevano nel lavoro pittori, scultori, costumisti, artigiani di ogni tipo ed in particolare esperti delle nuove tecniche illusorie dello stucco e delle dorature”<sup>351</sup>, competenze acquisite da Matteo Zaccolini.

Fra tutte le figure che compongono la composita squadra del cantiere effimero spicca quella del pittore prospettico. Districando la trama che la prospettiva intesse tra quadratura e scenografia sorge spontanea una domanda: può forse anche il nostro Matteo Zaccolini essersi occupato, come molti quadraturisti, della pittura di scenografia teatrali? Il dubbio, come avremo modo di approfondire nei prossimi capitoli, trova una certa rispondenza nelle memorie di

---

<sup>349</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 74<sup>v</sup> (BELL, p. 430).

<sup>350</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 3<sup>v</sup>.

<sup>351</sup> Z. DAVOLI, *Stampe reggiane di apparati religiosi e civili dei secoli XVII e XVIII*, in M. PIGOZZI (a cura di), *In Forma di Festa* cit., p. 77.

Giovanni Baglione che, nel descrivere le “bizzarrie” dipinte da Zaccolini, ricorda quando, nel convento dei teatini di San Silvestro a Monte Cavallo, “finse nella porta di dentro una stoja, due secchi, argani, corde, rovine di colonnati, parte di palco, che mostra lontananza, et altre bizzellerie, opera a fresco egregiamente compita”<sup>352</sup>. Anche se di questo affresco non è rimasta alcuna traccia, incuriosisce il fatto che il miglior allievo di Chiaramonti abbia usato proprio l’immagine di un palco in lontananza per aprire, seppur illusionisticamente, la porta murata nella sala del “Capitolo”.

Gli studi che Scipione Chiaramonti dedicò all’ottica e alla filosofia naturale indirizzarono le ricerche di Matteo Zaccolini verso l’analisi di quei fattori che determinano la generazione e la trasformazione del colore. Dall’osservazione degli effetti cromatici manifestati dalla luce, il pittore giunge così alla “conoscenza sensoriale dello spazio”<sup>353</sup>. A mettere a dura prova il prospettico è proprio la dimensione mutevole della natura, una realtà che, almeno apparentemente, sembra sfuggire continuamente alle leggi della matematica e della geometria.

Come dimostreremo nel corso di questa tesi, la necessità di dedicare il volume più ampio del suo *Trattato di Prospettiva* ad un’indagine sulla natura del colore, risponde alla difficoltà che, secondo Zaccolini, gli artisti incontrano nel rappresentare tutte quelle apparenze cromatiche che rendono la natura così “indeterminata”. Una consapevolezza che ci costringe, ancora una volta, a voltare pagina e ritornare sulla scena poiché nei discorsi spesi a proposito dell’uso del colore nelle resa prospettica delle scenografie con paesi troviamo riferimenti preziosi per spiegare ciò che Zaccolini intende parlando del “maggior bisogno | della Pittura p(er) la teorica del colore”<sup>354</sup>.

A quanto pare, infatti, il metodo applicato da Zaccolini per studiare la natura del colore rappresenta un tentativo per risolvere gli stessi problemi che, già secondo Daniele Barbaro, mettevano in difficoltà i pittori nel dipingere gli sfondi con paesi delle scene satiriche (**Fig. 26**): la problematicità legata alla rappresentazione di fondali naturalistici, a differenza ad esempio di quelli che mostrano la prospettiva di una città, è insita nella dimensione per così dire “indeterminata” del soggetto stesso, la natura. Ed è proprio descrivendo l’immagine della scena satirica che Barbaro accenna alla “gran discrezione” che il pittore deve avere nella loro imitazione,

sì perché gli alberi, le montagne i paesi, e le capanne e coperti che vi vanno son cose per natura loro indeterminate, et hanno bisogno di molta intelligenza de i lumi, delle ombre, de i lontani, e de gli effetti che

---

<sup>352</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de’ pittori* cit., p. 317.

<sup>353</sup> A. PAGLIANO, *Il disegno dello spazio scenico* cit., p. 25.

<sup>354</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 2v.

fanno le vedute, però oltre il ponere il punto al luogo suo, et a quello riferire ogni cosa è necessario intendersi bene de gli effetti naturali, et imitare il vero quanto si può, con i debiti colori<sup>355</sup>.



Figura 26: S. SERLIO, *Della Scena Satirica*, in *I sette libri dell'Architettura*, (Venezia 1584), Ristampa anastatica, Sala Bolognese, Arnaldo Forni editore, 1978, vol. II, p. 51.

Le parole di Daniele Barbaro rammentano pure la famosa lettera scritta il 30 ottobre 1564 da Domenico Lampsonio, il pittore fiammingo che confessò a Vasari di non aver abbastanza pratica nel “dipinger cose più incerte, che ricercano la mano più esercitata e sicura; quali sono paesaggi, alberi, acque, nuvole, splendori, fuochi ec.”<sup>356</sup>. Questo raffinato pittore e scrittore d'arte innalza il soggetto paesaggistico che, proprio per il suo essere indeterminato, sfugge al controllo del pennello.

Queste considerazioni ci aiutano a comprendere meglio le motivazioni che spinsero lo stesso Matteo Zaccolini “a fare molte fati- | che nell'andar investigando dove et in qual parte la natura havesse | posto e rinchiuso la Teorica del Colore, come più principal parte della Pit- | tura”<sup>357</sup>, tanto che

---

<sup>355</sup> D. BARBARO, *La pratica della prospettiva* cit., p. 158

<sup>356</sup> La lettera di Lampsonio venne pubblicata da Giorgio Vasari nella seconda edizione delle sue *Vite*, cfr. G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, (Firenze 1568), ed. a cura di G. MILANESI, Firenze, Sansoni, 1906, Vol. III p. 591. Sulla lettura critica degli scritti sulle arti di Domenico Lampsonio si veda G. C. SCIOLLA, C. VOLPI, *Da van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, Torino, UTET, 2001.

<sup>357</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 2r.

in q(uest)o mi potessi quietare | filosofando con l'intelletto a discorrer et a mettere il Mon-|do tutto sotto sopra, cercando non solamente fra gl'elementi per se stessi, | ma anche fra ogni misto, perciò con la considerazione filosofando e pe-|netrando sotteraneam(en)te<sup>358</sup>.

Questo trattato sembra quasi voler colmare le difficoltà segnalate da Daniele Barbaro, poiché è lo stesso Zaccolini a dichiarare che

in questi n(ost)ri scritti non pretendo altro che d'instrui-|re et aprire la vera strada ad uno principiante, essendo che per ordi-|nario hoggi di non si suole usare i studij della buona filosofia | da quelli che ordinariamente si esercitano nel praticare la scien-|za pittorica, come pare che facessero quelli famosi e antichi pitto-|ri con la qual cognitione solevano ingannarsi l'un l'altro, superan-|do quasi l'istessa Maestra Natura che molte volte dal tempera-|mento de' colori si fa apparere et apprendere una cosa per un' |altra<sup>359</sup>.

La profonda esperienza nel campo della prospettiva consentirà a Zaccolini di denunciare come i pittori della sua generazione avessero profondamente trascurato lo studio della filosofia naturale, un sapere che, anche a suo parere, avrebbe facilitato l'imitazione degli effetti naturali attraverso “la mistione dei colori”<sup>360</sup>. Ecco quindi il perché di un'indagine minuziosa dei colori della natura, una lunga raccolta di esplorazioni visive messe a servizio della professione pittorica. I manoscritti dedicati alla varietà cromatica dei fenomeni naturali testimoniano l'attitudine e l'interesse di un pittore prospettico per le questioni legate proprio al dipingere paesi.

Rileggendo le principali fonti della letteratura teatrale tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, notiamo che intorno alle indicazioni sul dipingere i paesi delle scene satiriche convergono anche alcuni riferimenti all'abilità prospettica di quei pittori nel rendere l'apparenza indeterminata della natura attraverso i colori<sup>361</sup>. I più noti trattati sulle pratiche sceniche del XVII rispondono a queste difficoltà ponendo continuamente l'accento sulle competenze prospettiche dei pittori coinvolti nella decorazione dei fondali e, in particolare, sulla loro capacità nell'imitare con i colori gli effetti naturali.

Sulla base di tali corrispondenze, intendo esaminare con più attenzione alcune pagine che la letteratura sul teatro ha dedicato alla scenografia teatrale tra la fine del XVI e il primo trentennio

---

<sup>358</sup> *Ivi*, c. 2v.

<sup>359</sup> *Ivi*, c. 41r.

<sup>360</sup> *Ivi*, c. 63v.

<sup>361</sup> Analizzando l'elaborazione dello spazio scenico pastorale in ambito ferrarese, Marzia Pieri ripercorre gli sviluppi della scenografia paesaggistica nel corso del XVI secolo facendo riferimento ai problemi relativi alla messa in prospettiva e alla decorazione di sfondi campestri, boscarecce e “verzura”, cfr. M. PIERI, *La scena pastorale*, in G. PAGANO, A. QUONDAM (a cura di), *La corte e lo spazio: Ferrara Estense*, Roma, Bulzoni editore, 1982, vol. II, pp. 489-525. Della stessa autrice si veda il fondamentale libro *La scena boscareccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana editrice S.P.A., 1983, pp. 181-209.

del XVII secolo<sup>362</sup>, ovvero negli stessi anni in cui operò Matteo Zaccolini. Oltre a consigliare i sovrintendenti ai lavori di nominare pittori intendenti di prospettiva, gli scenografi fanno continuamente accenno all'abilità che questi artisti devono dimostrare nell'uso del colore per sostenere l'illusoria profondità e per imitare le istantanee apparenze degli effetti atmosferici. Per cogliere il senso degli avvertimenti e delle annotazioni circa l'uso del colore nella messa in prospettiva dei fondali, conviene riportare il discorso entro una dimensione pratica. Oltre alla lettura dei trattati di scenografia teatrale, propongo la rilettura di alcuni passi tratti dalle descrizioni delle scene allestite a Cesena dagli allievi del *Lyceum* Chiaramonti: gli intermezzi realizzati nel 1619 da Vincenzo Masini e Silla Visdomini costituiscono infatti un prezioso termine di confronto poiché non solo vennero progettati sotto la scorta dello stesso maestro di prospettiva di Matteo Zaccolini, ma vennero messi in scena negli stessi anni in cui quest'ultimo compilava i suoi scritti sul colore.

Come già dimostrato, della commedia recitata a Cesena ciò che più affascina gli astanti sono proprio le veloci "mutazioni del teatro"<sup>363</sup> fatte durante gli intermezzi. I commenti conservati nei manoscritti attestano come gli occhi degli spettatori venissero continuamente catturati dall'efficacia illusionistica delle prospettive dipinte e dagli effetti della lontananza. Il cronista Mauro Verdoni, ad esempio, riscrive le scene nell'incanto di passare da un "giardino ornato di vaghi boschi"<sup>364</sup>, alla prospettiva con "scogli e sirti"<sup>365</sup>, fino a trovarsi tra "dirupi, et casamenti ruinati"<sup>366</sup> che lasciano spazio al "grandissimo monte"<sup>367</sup> dipinto sullo sfondo. Le descrizioni delle immagini, viste seguendo il movimento delle quinte, ci consentono di rilevare l'eterogeneità dei luoghi rappresentati che riflettono, dal punto di vista figurativo, la complessa fisionomia della pittura di paesaggio del Seicento<sup>368</sup>. Nei continui ribaltamenti della scena, ormai "compiutamente ridotta a immagine"<sup>369</sup>, ben si intravede la relazione tra pittura e teatro. Un binomio che, come

---

<sup>362</sup> Per le fonti della letteratura teatrale tra la fine del XVI e il primo trentennio del XVII secolo si vedano F. CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992; A. ATTISANI, *Breve storia del teatro*, Milano, BMC editore, 1989; F. MAROTTI, *Lo spazio scenico* cit.; S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo* cit.

<sup>363</sup> Per la successione delle scene degli intermezzi si rimanda allo schema riportato in appendice da F. DELL'AMORE, *Chi sta nel mezzo?* cit., p. 16.

<sup>364</sup> BCM, ms. 164.16.1, M. VERDONI, *Memorie dei Cesena. Parte prima* cit., p. 110.

<sup>365</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>366</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>367</sup> *Ibidem*.

<sup>368</sup> R. GUARINO, *Torelli a Venezia. L'ingegnere teatrale tra scena e apparato*, in «Teatro e Storia», XII, 1992, pp. 59-61. Le considerazioni sulla resa dei fondali paesaggistici di Torelli sono state approfondite da M. Ida Biggi in occasione della mostra del 2000, cfr. M. Ida Biggi, *Torelli a Venezia*, in F. MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Catalogo della mostra (Fano, 8 luglio-30 settembre 2000), Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 41-56

<sup>369</sup> R. GUARINO, *Torelli a Venezia* cit., p. 49.

spiegava Ernst Gombrich in suo famoso saggio, segnò le sorti della pittura di paesaggio<sup>370</sup>. Nel tentativo di rintracciare i fondamenti e le radici letterarie del genere pittorico, Gombrich ricongiunge in particolare la “compositone del pingere et fare i paesi diversi”<sup>371</sup>, così com’era stata descritta nel 1584 da Giovanni Paolo Lomazzo<sup>372</sup>, all’archetipo classico della tripartizione scenografica vitruviana. Anche se vengono riconosciute alcune incongruenze nell’enumerazione dei “paesi diversi” (da quelli “fetidi, oscuri, sotterranei, religiosi, et funesti”, a quelli “luochi spaventevoli et solitari”, seguiti poi dai “luoghi privilegiati”, “luochi di fuoco, et di sangue”, “altri chiari et d’aria serena” e infine da “altri dilettevoli”<sup>373</sup>), lo studioso sente comunque di poter rintracciare nel composito mosaico dei luoghi lomazziani gli “indizi” tipologici della scena tragica, comica e satirica, per descrivere con questi i caratteri del paesaggio eroico, quello pastorale e le ambientazioni domestiche. Pur sottolineando l’importanza di questo contributo critico, Raimondo Guarino<sup>374</sup> ritornò a parlare degli accostamenti fra teatro e pittura, precisando come nella sovrapposizione dei riferimenti individuati da Gombrich tra le “categorie vitruviane” e i “paesi diversi” lomazziani siano in realtà molto più evidenti i punti di distacco: la varietà del soggetto paesistico, letto ed interpretato attraverso le parole di Lomazzo, rimanda piuttosto ad “un’infinità virtuale dei luoghi raffigurabili, e la loro predicazione e suddivisione risponde a principi di differenza tonale, atmosferica”<sup>375</sup> che, secondo lo stesso Guarino, sembra al contrario sfuggire da ogni tentativo di classificazione.

Ad ogni modo, nel dipingere le lontananze di questi luoghi, i pittori reinterpretano le “annotazioni di regia”<sup>376</sup> dei soprintendenti che, conoscendo la complessità nel ridurre tali

---

<sup>370</sup> E. H. GOMBRICH, *Renaissance artistic theory and the development of Landscape painting*, in «Gazette des Beaux-Arts», XLI, 1953, pp. 335-360.

<sup>371</sup> È questo il titolo del capitolo che Giovanni Paolo Lomazzo dedica alla composizione di paesi, cfr. G. P. LOMAZZO, *Trattato dell’Arte della Pittura, Scoltura, et Architettura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore, Diviso in sette libri*, In Milano, per Paolo Gottardo Pontio, stampatore Regio, MDLXXXV, Libro VI, cap. LXI, pp. 473-475.

<sup>372</sup> *Ibidem*.

<sup>373</sup> *Ivi*, pp. 473-474: “Per certo-confessa il pittore e teorico milanese-difficilissima opra è il rappresentare i paesi con l’artificio che si gli ricerca, per il vedere et sfuggimenti suoi; la quale è una gratia particolare data a i pittori; [...] Et a ciò bene esprimere bisogna havere una gratia naturale di dimostrarli, come è avvenuto al maggior pittore che sia stato fra moderni et a molti altri eccellenti che sono restati esclusi. Ma quelli che in questa parte hanno havuto eccellenza et gratia, così ne i luochi privati, come ne i pubblici, hanno ritrovato diverse vie di farne, come primamente luoghi fetidi, oscuri, sotterranei, religiosi, et funesti, ne i quali si rappresentano cimiteri, sepolcri, case inhabitate, luochi spaventevoli et solitari, spleonche, caverne, piscine, stagni, et simili; luoghi privilegiati ne i quali si esprimono templi, concistori, tribunali, ginnasi et scuole; luochi di fuoco, et di sangue, dove sono fornaci, molini, macelli, forche, patiboli; altri chiari et d’aria serena, ne i quali si rappresentano palazzi, case di principi, pulpiti, teatri, troni, et tutte le cose magnifiche et reali; altri dilettevoli ne i quali sono fonti, prati, orti, mari, rive, bagni, et luochi, dove si bala. Evvi ancora un’altra fonte di paesi ne i quali s’esprimono officine, scuole, taverne, piazze di mercanti, fannosi deserti, selve, rupi, sassi, monti, boschi, fossi, acque, fiumi, navi, luochi popolari, et stufte, o vogliam dire terme”.

<sup>374</sup> R. GUARINO, *Torelli a Venezia* cit., pp. 35-72.

<sup>375</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>376</sup> S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo* cit., p. 224.

composizioni in prospettiva, si affidano alla competenza di architetti e prospettici affinché, come già ricordava Leone de' Sommi nel suo trattato del 1556<sup>377</sup>, “con giudizio siano finti quei monti, quelle valli, quei tugurii, quei fonti e quegli antri od altre cose tali che vi occorrono facendo i lontani con le osservazioni prospettive”<sup>378</sup>. Ad ogni modo il “giudicio” spetta a “chi compone le favole, o all’avvertimento de chi le governa”<sup>379</sup>. Il concetto espresso nella pagina di questo “primo vero manuale di regia”<sup>380</sup> viene ribadito, circa trent’anni dopo, da Angelo Ingegneri che, scrivendo *Del modo di rappresentare le favole sceniche*<sup>381</sup>, invitava a riflettere come “le selve, i monti, le valli, i fiumi, le fontane, i Tempi, le Capanne, e soprattutto le prospettive etiando di tai cose lontane, daranno gratia maravigliosa”<sup>382</sup>. Già solo le descrizioni naturalistiche che fanno da sfondo agli spettacoli cesenati rievocano l’effetto e la “gratia meravigliosa” delle immagini dipinte in lontananza: coglie ogni volta di sorpresa il “sibilo del soprintendente del Teatro”<sup>383</sup>, segnale del ribaltamento della scena rappresentata nei grandi teleri. Anche per gli intermezzi realizzati nel 1618 da Vincenzo Masini e Silla Visdomini vale ciò che scrisse Raimondo Guarini quando, analizzando gli allestimenti messi in scena circa vent’anni dopo da Giacomo Torelli, riuscì a spiegare come sia la “discontinuità di attrazioni a guidare la percezione dell’apparato”<sup>384</sup>.

Imitando le illusioni e le apparenze di luci e di colori i prospettici cesenati fingono gli effetti atmosferici che, come avvertiva Daniele Barbaro, tanto rendevano difficile la rappresentazione dei soggetti naturalistici. La messa in scena degli intermezzi diventa l’occasione per sperimentare gli effetti ottici che culminano nell’immagine di quel “Cielo Cristallino finto con un certo colore e materia non conosciuta”<sup>385</sup> su cui si riflettono luci colorate, invenzione che tanto “accrebbe lo stupore”<sup>386</sup> del pubblico cesenate.

---

<sup>377</sup> L. DE’ SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, (1565 circa), ed. a cura di F. MAROTTI, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1968. Per ulteriori approfondimenti si veda il saggio di G. ROMEI, *Leone de’ Sommi e la pastorale: teoria, testo e scena*, in Ead., *Teoria testo e scena. Studi sullo spettacolo in Italia dal Rinascimento a Pirandello*, ed. a cura di G. PATRIZI, L. TINTI, Roma, Bulzoni Editore, 2001, pp. 91-110.

<sup>378</sup> L. DE’ SOMMI, *Quattro dialoghi* cit., pp. 66-67. Per un commento del passo si rimanda al fondamentale testo di M. PIERI, *La scena boscareccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana editrice S.P.A., 1983, p. 193).

<sup>379</sup> *Ivi*, p. 67, (passo già pubblicato e commentato da M. PIERI, *La scena boscareccia* cit., p. 193).

<sup>380</sup> L. DE’ SOMMI, *Quattro dialoghi* cit., p. LXX.

<sup>381</sup> A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso di Angelo Ingegneri. Al Serenissimo Signore, il Signore Don Cesare D’Este, Duca di Modena, & di Reggio, & c.*, in Ferrara, Per Vittorio Baldini, 1598.

<sup>382</sup> *Ivi*, p. 62: “la Scena deve assomigliarsi il più che sia possibile al luoco dove si finge, che si avvenuto il caso, di cui è composta la favola. [...] Ma se si trattasse di Pastorale, quando il tutto sia rustico, ogni cosa servirà; avengna che anco quivi sia bene l’accostarsi il meglio che si possa alla similitudine del sito di quella regione, sia Arcadia, od altra, dove si presuppone che il fatto succeda. Et in ogni caso le selve, i monti, le valli, i fiumi, le fontane, i Tempi, le Capanne, e soprattutto le prospettive etiando di tai cose lontane, daranno gratia maravigliosa”.

<sup>383</sup> BCM, ms. 164.16.1, M. VERDONI, *Memorie dei Cesena. Parte prima* cit., pp. 109.

<sup>384</sup> R. GUARINO, *Torelli a Venezia* cit., p. 52.

<sup>385</sup> BCM, ms. 164.16.1, M. VERDONI, *Memorie dei Cesena. Parte prima* cit., pp. 111.

<sup>386</sup> BCM, ms. 164.66.2, G. CECCARONI, *Vita del Conte Vincenzo Masini Matematico et Architetto* cit., p. 264.

Se quindi sono le immagini e gli effetti cromatici della natura vista in lontananza a mettere alla prova la *valentia* prospettica dei pittori, a questi dettagli egli dovrà destinare maggiore attenzione. Lo chiarisce bene Nicola Sabbatini nella sua *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (1638)<sup>387</sup> che, trattando alcune questioni legate agli effetti atmosferici e all'uso del colore, auspica l'intervento di pittori intendenti di prospettiva. Grazie alle loro conoscenze nel campo dell'ottica, questi specialisti riescono a sfumare con minor difficoltà i trapassi istantanei del colore per simulare gli effetti atmosferici e quelli prospettici.

Considerando l'importanza e le implicazioni di tale avvertimento, conviene dare la parola allo stesso Sabbatini che, insegnando come “colorire il Cielo”, avverte:

doverà l'Architetto, od altri c'havrà la cura di ciò, valersi di Pittori, che siano valent'huomini e (se possibile) intendenti di Prospettiva, poiché sarebbe loro di minor fatica, e di maggior honore. Caso che non possa haverli tali, veda di haverne de' migliori. Farà dunque dar principio al pingerlo, colorendo la parte più vicina à Spettatori, con colori crudi, sì d'Azzuro, come di Nuvole, et andarà sempre l'uno, e l'altro raddolcendo, in modo che nella fine siano quasi sfumate, facendo fare propotionatamente Rance le Nuvole, che così il Cielo farà una fuga bellissima<sup>388</sup>.

Come ha spiegato Alberto Perrini in tempi più recenti, gli scenotecnici, chiamati in quegli anni “ingegneri” o “architetti”, erano affiancati dai prospettici, i cosiddetti “mathematici” che, applicando i principi della geometria proiettiva, riportavano sui teleri i “finti”<sup>389</sup> tanto da “imitare il più che si possa il naturale, et il vero”<sup>390</sup>. Sabbatini non può che consigliare al direttore della squadra che lavora alla costruzione dello spazio scenico di affidare la pittura delle scene alla competenza di pittori valenti, ovvero intendenti di prospettiva che, “colorendo”, imiteranno la “fuga bellissima”. Tale specializzazione artistica riveste quindi un ruolo centrale nell'*équipes*<sup>391</sup>: affiancano l'architetto nella messa in prospettiva delle scenografia, il pittore dovrà

fare isfuggire la Scena con il colorito primo, o per meglio con la prima macchia, od abbuazzatura, che vogliamo chiamarla; ma se non saranno intendenti di tal professione, doverà l'Architetto ordinare, che le parti più vicine si abbozzino di colori scuri; Di poi nelle più lontane si vadano sempre tuttavia raddolcendo, come si disse quando si favellò del colorire del Cielo nel medesimo Cap. 5. Si doverà parimente avere in

---

<sup>387</sup> N. SABBATINI, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri. Nicola Sabbattini da pesaro. Architetto del Serenissimo Duca Francesco Maria Feltrio della Rovere Ultimo Signore di Pesaro. Ristampata di nuovo coll'aggiunta del Secondo Libro*, Ravenna, Per Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali, 1638.

<sup>388</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>389</sup> A. PERRINI (a cura di), *Nicola Sabbattini. Scene e macchine teatrali della commedia dell'arte e della scenotecnica barocca con i disegni originali*, Roma, E & A. editori associati, 1989, p. V.

<sup>390</sup> N. SABBATINI, *Pratica di fabricar scene* cit., p. 2.

<sup>391</sup> Per un'analisi delle diverse competenze e dei ruoli affidati agli artisti e agli artigiani coinvolti nella costruzione delle scenografie teatrali si veda il recente libro di Elena Tamburini, la quale ricostruisce il *modus operandi* dell'*équipes* berniniane a partire dalla lettura dei conti di spesa, cfr. E. TAMBURINI, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 79-114.

considerazione di non far colorire tutte le Case di una medesima tinta, poiché riuscirebbero cosa troppo assettata, ma se sarà possibile si pingano in modo, che siano tutte l'una differente dall'altra. La prospettiva di mezzo poi deve essere di colorito più dolce dell'ultime Case, e nella fine doverà riuscire quasi sfumata, avvertendo quando se le darà compimento, di non far disegnare nel mezzo di essa (come molti fanno) a dirittura delle prime Case [...] si doverà pertanto più tosto fingere qualche Edificio nell'ultima linea dell'ultime Case, ovvero lasciarvi l'Aere, acciò che la vista libera, e spedita senza impedimento alcuno ne vada, che così apparirà più gustosa all'occhio, e di maggior vaghezza<sup>392</sup>.

Le indicazioni sull'uso corretto della prospettiva colorata proseguono anche nel “Secondo Libro”, pagine in cui viene spiegato come mutare le scene mediante macchine teatrali. Insieme agli espedienti meccanici, gli accorgimenti sull'uso del colore e sulla tecnica dello sfumato servono al pittore per far “a poco a poco annuvolare il Cielo”<sup>393</sup>, per “fare apparire l'Iride”<sup>394</sup>, o ancora per “far nascere l'Aurora”<sup>395</sup>. Tutti questi fenomeni costituiscono l'oggetto principale dell'indagine scientifica di Matteo Zaccolini che, nel primo volume del suo trattato, si occupa proprio di analizzare “ogni esperienza che intorno // [202<sup>v</sup>] al colore accade”<sup>396</sup>. Ciò che accomuna queste ricerche è la profonda sensibilità verso le infinite apparenze della natura: le “tramutazioni” del colore indicate sommariamente da Sabbatini per descrivere, ad esempio, l'“Aurora colorita nel suo sorgere di azzurro e bianco, seguendo di rancio, e poi di rosso e nel fine d'azzurro sfumato [...]”<sup>397</sup>, verranno esaminate analiticamente da Zaccolini, il quale, dopo aver ordinato l'apparire dei colori, spiega come questa successione possa essere alterata dagli “accidenti” atmosferici o meteorologici. Questo perchè “le nube che di già habbiamo detto | esser bianche appariscono con una infinità di colori, come si | vede nell'aurora la cui varietà e vaghezza non ha pari | et anche nell'occidente mentre il sole si asconde”<sup>398</sup>. È evidente infatti che

in | ogni punto e momento del tempo per la continua aurora o | per il continuo tramontar del Sole, l'aere e le nube pos-|sono apparire di color rosso, parimente l'aere può dimostrarsi | rossa, mentre il vapore se ne sta sparso fra di lei con tal leg-|gerezza che i raggi non siano del tutto impediti, essendo che // [84<sup>v</sup>] con il temprarsi fra di lei col sparso vapore cagionando il color ros-|so, pare che l'aere sia infocato. Inoltre per le sudette ra-|gioni, anche il Sole per la folta nebbia appare che sia rosso | e l'istesso appare anche sul mattino, mentre lo vediamo nell' | orizzonte, e così la sera essendo che in quest'hore lo riguar-|diamo per l'aere basso ingrossato a guisa di nebbia<sup>399</sup>.

---

<sup>392</sup> N. SABBATINI, *Pratica di fabricar scene* cit., pp. 20-21.

<sup>393</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>394</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>395</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>396</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 202<sup>r</sup>-202<sup>v</sup>.

<sup>397</sup> N. SABBATINI, *Pratica di fabricar scene* cit., p. 161.

<sup>398</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 73<sup>r</sup>.

<sup>399</sup> *Ivi*, c. 84<sup>r</sup>-84<sup>v</sup>.

Ed è proprio spiegando come anche nella scena teatrale si “possa annuvolare parte del Cielo incominciando con una picciola Nuvola quale divenga sempre maggiore, mutandosi continuamente di colore”<sup>400</sup> che Nicola Sabbatini accenna all’importanza che la teorica del colore assume nella rappresentazione dei fatti di natura. Per dipingere le tele montate sui cilindri che, ruotando, simulano l’annuvolamento del cielo,

il Pittore dovrà havere dello studiato, come si suol dir poiché non solo dovrà in una parte colorirli, che s’unischino alla parte del Cielo già fatta, ma dall’altra parte fingere le nuvole [...] e si muti continuamente di colore, conforme al naturale<sup>401</sup>.

Da qui possiamo ritornare alla questione posta in partenza. Agli artisti “intendenti di Prospettiva” e, specialmente a chi dimostra di “havere dello studiato”<sup>402</sup>, viene attribuita la capacità di saper ritrarre con quelli che Daniele Barbaro chiamava i “debiti colori” gli effetti atmosferici e le apparenze ottiche che tanto fanno della natura materia indeterminata. Una questione che anche Matteo Zaccolini sente di non poter trascurare nel suo *Trattato di Prospettiva*: di fatto, queste considerazioni anticipano la finalità pratica del *De Colori*, libro scritto per esercitare le “osservationi nelle cose naturali circa all’obbietto colorato”<sup>403</sup> e per insegnare a ritrarre le sue infinite apparenze:

E così il pittore con l’osservatione di questa | pittura che fa la natura potrà farsi dotto nella cognitione- | ne delle cose naturali in quanto appartiene alla professione | sua circa al colore, perché altro fa il color reale, altra | cosa è l’apparente et altro quello dell’acqua, benché sempre | pare che accada con le medesime regole, e perciò mentre sarà | per tal cognitione copioso e fattosi dotto, tanto maggiormente | farà l’opera sua perfetta<sup>404</sup>.

Così come la prospettiva lineare si riferisce a formule matematiche e all’applicazione della geometria descrittiva, anche la prospettiva del colore deve trovare solido fondamento nelle leggi della ottica e nello studio delle scienze naturali. A partire da tali premesse, Zaccolini elaborerà una sorta di esercizio teorico per studiare la mutevolezza dei colori in natura, “acciò, con tal varietà il senso del vedere possa apprendere | maggior diletto di vaghezza con la cui vista si potrà com- // [192r]dere come che la natura mai si stanca nella varietà e | generatione dei colori”<sup>405</sup>.

Le scenografie teatrali, come le grandi impalcature dell’architettura effimera, diventano un laboratorio nuovo di ricerca, un nuovo spazio per il dialogo tra i teorici della scienza prospettica e

---

<sup>400</sup> N. SABBATINI, *Pratica di fabricar scene* cit., p. 133.

<sup>401</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>402</sup> *Ibidem*.

<sup>403</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 184r.

<sup>404</sup> *Ivi*, c. 68v.

<sup>405</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., cc. 191v-192r.

gli apparatori della “scatola ottica” ricreata dal palco<sup>406</sup>. Suggestionati dalle nuove indagini prospettiche, gli artisti vengono chiamati a riprodurre tra “mimesi e artificio” lo spazio dell’illusione, superando non solo le pesanti strutture fisse del teatro antico ma infrangendo anche “l’impianto stabile e tridimensionale del palco serliano”<sup>407</sup>. Serve allora la pittura dei “perspettivi” a far innalzare case e palazzi, a tracciare strade nella lontananza, a percorrere paesaggi e giardini entro lo spazio bidimensionale dei teleri. Le competenze richieste agli ingegneri, ma soprattutto ai pittori impegnati nel ricreare l’illusione dello spazio, vengono sottolineate anche dall’autore fiorentino del *Corago o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*<sup>408</sup>: in questo trattato di scenografia teatrale della prima metà del Seicento, tra i problemi relativi alla scenografia teatrale, si esamina nello specifico “se il palco e le scene si devono delineare e fabricare rilevate a massiccio da soli architetti e muratori o pure se devono essere composte da legnaioli e descritte in prospettiva dai pittori”<sup>409</sup>. Tenendo conto del ruolo complesso rivestito dal corago nel sovrintendere le feste, gli spettacoli e, in questo caso specifico, la messa in scena dell’opera drammatica, viene sottolineata la necessaria esperienza nell’“architettura, inventando e descrivendo quei palazzi, tempî, anticaglie, teatri o case che faranno di mestiere”<sup>410</sup> e nella “pittura con la prospettiva, mettendo le scene e prosceni in quella situazione, fuga e concorso de linee che sarà più a proposito”<sup>411</sup>. Emerge così l’importanza della “pittura prospettivale” e, insieme a questa, l’abilità nel colorare “le cose quali mostrano d’essere molto lontane”<sup>412</sup>, perché non solo si dimostrano “più piccole, ma meno illuminate, anzi negrette”<sup>413</sup>. I nuovi espedienti pittorici usati nel “teatro moderno” sostituiscono progressivamente la presenza “reale e massiccia” degli oggetti portati in scena nel “teatro antico”,

così vediamo che potendosi formare la scena boscareccia con vere selve et alboretti, nulladimeno i più periti di questa arte hanno eletto di porvi le pitture di alberi e sterpi di valli e di colline, parendogli che portando un albero per rappresentare un albero fosse imitazione priva d’ingegno e d’artificio<sup>414</sup>.

---

<sup>406</sup> Per alcuni approfondimenti sulle arti in scena tra Cinque e Seicento, cfr. S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo* cit., p. 234.

<sup>407</sup> *Ivi*, p. 235.

<sup>408</sup> *Il Corago, o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, (XVII sec.), ed. a cura di P. FABBRI A. POMPILIO, Firenze, L. S. Olschki, 1983.

<sup>409</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>410</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>411</sup> *Ibidem*

<sup>412</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>413</sup> *Ibidem*.

<sup>414</sup> *Ivi*, p. 30.

Gli “avvertimenti” continuano nel capitolo V, nella sezione dedicata alla “descrizione delle scene in quanto si appartiene alla pittura”<sup>415</sup>, pagine in cui si raccomanda al pittore prospettico di considerare la giusta collocazione dei teleri rispetto al punto di vista e l’incidenza della luce.

Le scenografie finte nei teleri teatrali così come quelle ricreate sul grande palcoscenico urbano della città in festa, diventano quindi momento di esercizio tecnico e prova d’inventiva per quei pittori che, come Zaccolini, giunsero all’arte della quadratura esercitandosi nelle decorazioni effimere. Restano fondamentali le lezioni teoriche affrontate insieme a Scipione Chiaramonti, il matematico che si occupò non solo di risolvere i problemi della messa in prospettiva delle scene, ma anche di fornire procedimenti pratici per facilitare la costruzione di prospettive su superfici cilindriche, argomento che interessava sempre di più l’attività dei frescanti e quadraturisti dell’epoca. In questo contesto si riconosce il “valore culturale, proprio di un sapientissimo insegnamento circa i modi di fare architettura”<sup>416</sup> anche di chi, come Matteo Zaccolini, è rimasto per lungo tempo ai margini della storia. Eppure, ancora nell’Ottocento, la storiografia cesenate e bolognese celebra il nome di quel “quel pittore d’architettura, d’ornato, prospettivo, pittore figurista, matematico, scrittore di belle arti, Cesenate bravissimo...”<sup>417</sup> che diede lustro alla patria natale e ne onorò l’appartenenza.

### 3.2.1. *Nell’orizzonte della lontananza*

“Io sto volentieri alquanto più lontano,  
per veder meglio che bello effetto faccia quella prospettiva”  
(LEONE DE’ SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, 1565 ca.)

Uno degli aspetti più interessanti della “teorica del colore” formulata da Zaccolini è il modo in cui egli descrive la trasmutazione apparente dei colori per insegnare ad accrescere l’impressione della distanza. A questo riguardo conviene ritornare sulla questione aperta nel 1977 da Gabriello

---

<sup>415</sup> *Ivi*, pp. 37-40.

<sup>416</sup> E. FILIPPI, *L’arte della Prospettiva. L’opera e l’insegnamento di Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena in Piemonte*, Firenze, Leo S. Olschki, 2002, p. XXI.

<sup>417</sup> G. GIORDANI, *Memorie manoscritte intorno alle vite ed alle opere de’ pittori scultori architetti di Cesena. Raccolte da Gaetano Giordani nell’anno 1829*, ms. della Biblioteca dell’Archiginnasio, Bologna, pp. 119-132. Il presente passo è stato trascritto da Adriana Faedi nella scheda in cui vengono citati i manoscritti cesenati e bolognesi che ricordano il nome e l’opera di Matteo Zaccolini (l’autrice riporta in modo errato la data di nascita del pittore). cfr. A. FAEDI, *Fonti per una storia della pittura cesenate del Seicento: dai manoscritti della Biblioteca Malatestiana*, in M. CELLINI (a cura di), *Storie Barocche* cit., pp. 354-355.

Milantoni<sup>418</sup>, il quale, esaminando le specificità e le potenzialità artistiche degli spettacoli teatrali messi in scena a Cesena nei primi anni del Seicento, non poteva fare a meno di considerare le soluzioni proposte intorno al 1614 da Scipione Chiaramonti nel suo trattato *Delle scene e Teatri*. Milantoni si sofferma in particolare sulla la messa a punto di dispositivi e di procedimenti scenografici che consentivano di estendere l'impressione di profondità della veduta<sup>419</sup>. Ed è proprio nella pagina in cui Chiaramonti invita gli scenografi a porre “più basso del mezzo dell'altezza delle Prospettive”<sup>420</sup>, in pratica ad “abbassare il punto di fuga sul fondale”<sup>421</sup>, che lo studioso trova un riferimento implicito alle questioni affrontate anche dai pittori che, in quegli stessi anni, andavano specializzandosi nella pittura di paesaggi, sfondi e lontananze.

Le discussioni sulla messa in prospettiva dei fondali animarono certamente anche le lezioni di matematica e di geometria tenute nel *Lyceum* Chiaramonti. Sotto la sua disciplina si formarono scenografi ma anche valenti prospettici come Matteo Zaccolini, il pittore che consacrò il suo successo nella realizzazione di sfondi e di “diversi adornamenti e prospettive”<sup>422</sup> che, come ricorda Giovanni Baglione, “dalla vista sfuggono, e conducono l'occhio in bella distanza, con grand'arte formati”<sup>423</sup>.

Già nella sua *Nova Prattica di Perspettiva* Scipione Chiaramonti aveva avuto modo di raccomandare ai suoi allievi di prestare particolare attenzione nel momento in cui fissano nella tavola o nella parete il punto di vista,

dalla q(u)ale diversità di siti nasce gran diversità nelle prospettive p(er)chè | così il punto del concorso e particolar(m)en)te il chiamato comunemem(en)te orizzonte grande-|mente varia. Ora è libero il pittore, o disegnatore nel collocare l'occhio do-|ve le aggrada ma poi io giudico che nelle tavole e disegni im(m)obili si immagini posto l'occhio | dove comunemente stanno i risguardanti a vedere, pe(r)ché così la prospettiva acco-|modrà meglio all'occhio che altrove ponendolo<sup>424</sup>.

Sappiamo infatti come la disposizione della linea dell'orizzonte nella prospettiva di paese abbia indicato, in realtà, l'immagine e la misura che l'uomo ha di se stesso in rapporto allo spazio e, più in generale, in rapporto alla natura.

Le indicazioni e gli avvertimenti del dotto precettore circa il posizionamento della linea dell'orizzonte diventano ancor più significative se si considera quanto afferma Giulio Mancini

---

<sup>418</sup> G. MILANTONI, *Spettacoli, feste e teatri* cit., p. 177.

<sup>419</sup> Si vedano F. MAROTTI, *Lo spazio scenico* cit., pp. 51-56; A. ATTISANI, *Breve storia del teatro* cit., p. 98.

<sup>420</sup> S. CHIARAMONTI, *Delle Scene e Teatri* cit., p. 3.

<sup>421</sup> G. MILANTONI, *Spettacoli, feste e teatri* cit., p. 176.

<sup>422</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., p. 317.

<sup>423</sup> *Ibidem*.

<sup>424</sup> S. CHIARAMONTI, *La Nova Prattica di Perspettiva* cit., c. XIIIr.

nelle sue *Considerazioni sulla pittura* (1614-1621)<sup>425</sup>, opera scritta solo qualche anno dopo i trattatati di Chiaromonte. Nella stessa pagina in cui Mancini si accinge a descrivere i celebri paesaggi di Paul Bril troviamo un riferimento esplicito all'effetto prospettico che il circolo dell'orizzonte conferisce all'impressione della lontananza e, più in generale, all'immagine della natura. Il trattatista spiega infatti come il paesaggista fiammingo

con la longhezza del star in Italia, vedendo le cose dei Carracci et del Cavalier Giuseppe, ha nelle figure fatto assai paesaggio et nel paesaggio lasciato quello stento fiammingo, accostandosi più al vero, né facendo l'horizzonte così alto com'usan i fiamminghi, che così poi il lor paesaggio son più tosto una maestà scenica che un prospetto di paese<sup>426</sup>.

Evidenziando i risultati dell'indagine paesistica condotta da Bril, Mancini intende dimostrare come l'altezza del punto di vista incida in modo significativo sulla percezione del paesaggio rappresentato: la tendenza a tracciare "l'horizzonte così alto", derivata dalla cultura figurativa cinquecentesca, venne rivista dal noto paesaggista che, abbassando con maggior naturalezza il circolo dell'orizzonte, trasformò l'immagine di quella che dava l'impressione di essere una "maestà scenica" in un vero e proprio "prospetto di paese", concedendo così allo sguardo dell'osservatore di entrare nella profondità di un paesaggio dipinto "a livello d'uomo"<sup>427</sup>.

Dopo queste considerazioni, conviene tornare al capitolo in cui Mancini si riferisce all'esecuzione pratica del dipingere paesi, brano in cui vi è un richiamo esplicito alla pittura dei fondali teatrali e, insieme a questo, alcuni preziosi dettagli sulle competenze prospettiche che questi paesi e boscarecce richiedono. Com'è noto, Mancini definisce il soggetto paesaggistico differenziando il "paese semplice" dal "paese composto" in base al grado di difficoltà tecnico-esecutiva che questo genere di "cose imitate"<sup>428</sup> richiede: egli incomincia dal "paese semplice senz'arbori o altra cosa animata"<sup>429</sup> che diventa immagine dell'atto creativo del mondo. Vi è poi un "secondo modo" di comporre questo paesaggio semplice e lo indica citando come esempio "il paese arboreo senza figure, come alle volte si dipingono boschi per le favole boscarecce, quale si potrebbe ridurre anco alla prospettiva"<sup>430</sup>. Come si può osservare, la via più semplice che Giulio Mancini trova per definire quest'ultimo modo di dipingere paesi è quella di far riferimento alle scenografie teatrali: dietro questo accostamento, derivato comunque sia da un tentativo di semplificazione, si intravedono le reciproche influenze tra le immagini dipinte nelle scene teatrali, "prima e più

---

<sup>425</sup> G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura* cit.

<sup>426</sup> *Ivi*, p. 260.

<sup>427</sup> G. MILANTONI, *Spettacoli, feste e teatri* cit., p. 177.

<sup>428</sup> G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura* cit., p. 112.

<sup>429</sup> *Ibidem*.

<sup>430</sup> *Ivi*, p. 113.

elementare forma di pittura di paesaggio”<sup>431</sup>, e l'emergente genere pittorico. Due ambiti diversi che, richiedendo le stesse competenze pittoriche, costituirono un terreno comune di sperimentazione soprattutto per quei pittori che vennero coinvolti nella decorazione delle scenografie teatrali in quanto esperti prospettici e decoratori di architetture effimere. Gli studiosi che in questi anni si sono dedicati alla pittura di paesaggio sottolineano come lo stesso termine “boscareccia”, utilizzato nei trattati di scenografia, nei libretti e nelle relazioni degli spettacoli teatrali, compare con significativa frequenza anche nei documenti inventariali dei primi anni del Seicento per indicare gli arazzi a soggetto paesistico<sup>432</sup>, ma anche per registrare i pagamenti relativi alla decorazione degli apparati teatrali che, molto spesso, veniva affidata ad artisti fiamminghi, certamente i più rinomati in questo ambito<sup>433</sup>.

Tra le considerazioni di Giulio Mancini sul “dipingere paesi”, il riferimento diretto agli apparati scenografici diventa l'occasione più adatta per tornare a parlare dei “requisiti”<sup>434</sup> che, anche secondo lui, erano necessari “per costituir in essere un paese perfetto”<sup>435</sup>. Ai pittori è richiesta una certa padronanza nell'accordare i principi della prospettiva lineare con quelli della prospettiva colorata nella scansione modulata dei tre piani che misurano la lontananza: la “parte vicina”, quella in cui dove lo sguardo “prende diletto”<sup>436</sup> scrutando con attenzione i dettagli del paese, è seguita “dal mezzo tempo”<sup>437</sup>, lo spazio dove “piglia recreazione l'occhio”<sup>438</sup> che non viene offuscato dalla “vahemenza del colore, poiché per la lontananza viene abbagliato dalla vehemenza d'attione”<sup>439</sup>. Sempre in questo sito, il senso si diletta nel vedere “le cose grandi” rappresentate però “in quantità piccola e di color rifratto”<sup>440</sup>. Il termine della veduta finisce invece nella terza parte, ovvero nel “dal lontano” dove la vista chiusa dalla linea dell'orizzonte “finisce la sua attione a grado a grado”<sup>441</sup>. Da qui si riapre il problema della visione e, soprattutto, del colorito. Nel concludere questa sezione dedicata al dipingere paesi, Mancini torna a citare il “paesaggio

---

<sup>431</sup> F. CAPPELLETTI, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma, 1580-1630*, Roma, U. Bozzi, 2006, p. 178.

<sup>432</sup> *Ivi*, pp. 177-178. Come segnala Pascal-François Bertrand, il termine “boscareccia” compare anche negli inventari della Famiglia Barberini per descrivere i grandi arazzi a soggetto paesistico (P.F. BERTRAND, *Les tapisseries des Barberini et la décoration d'intérieur dans la Rome baroque*, Belgium, Brepols, 2005, p. 143): per citare un esempio, nell'inventario “della guardarobba” di Matteo Barberini, stilato il 17 novembre 1610, si legge: “Nove pezzi di tappezzeria di Parigi ordinaria, rappresentante Caccie, *Boschereccie* con figure mezzane alta almi diciasette incirca et di torno canne quindici” (*Ivi*, p. 193).

<sup>433</sup> F. CAPPELLETTI, *Paul Bril e la pittura* cit., p. 178.

<sup>434</sup> G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura* cit., p. 114.

<sup>435</sup> *Ibidem*.

<sup>436</sup> *Ibidem*.

<sup>437</sup> *Ibidem*.

<sup>438</sup> *Ibidem*.

<sup>439</sup> *Ibidem*.

<sup>440</sup> *Ibidem*.

<sup>441</sup> *Ivi*, p. 115.

arboreo”, la tipologia utilizzata, come già precisato, anche nell’ambito teatrale. È questa l’occasione più adatta per avvertire i pittori che

questo del paese al quale si reduce la scena et in particolare la boscareccia, del quale vi è sol quella parte del paese che è il presso con un po’ di mezzo tempo, per maestà della quale si danno regole di matematica e prospettiva fondate nella visione et suo modo per regole di linee et angoli [...] Solo in esse, oltre a queste regole, vi si considera il colore e il suo modo di colorirlo, quel più o men acceso et abbagliato secondo che sarà la parte scenica più o men vicina, che così dovrà essere più o meno abbagliato<sup>442</sup>.

Ritornando al caso di Zaccolini, possiamo dire che sia lui che gli altri allievi diventati famosi nell’allestimento delle rappresentazioni teatrali acquisirono proprio quelle “regole della matematica e della prospettiva fondate nella visione”<sup>443</sup> da Scipione Chiaramonti. L’accademia nata sotto il nome di Chiaramonti diede avvio ad un’interessantissima riflessione sulla costruzione prospettica dello spazio che contribuì ad indirizzare le ricerche sul colore di Matteo Zaccolini e quelle applicate alla scenografia teatrale da Vincenzo Masini e Silla Visdomini. Non è una coincidenza se, tra i nomi di coloro che presero lezioni di matematica e di disegno troviamo allora un quadraturista e due scenografi, tre artisti che esordirono nel contesto della feste effimera. Nella riconosciuta passione del popolo cesenate per gli spettacoli “teatrali e prototeatrali”<sup>444</sup> ritroviamo nel contempo ragione del successo degli allievi che impararono dal dotto precettore Chiaramonti a sfruttare il potere visivo dell’immagine dipinta sullo sfondo delle grandi quinte teatrali e delle lontananze proiettate “di sotto in su” nei grandi soffitti e nelle volte.

Matteo Zaccolini sapeva bene come l’immagine di uno sfondo celeste o di un paesaggio dipinto nella “maggior distanza” rafforzasse l’impressione di spazialità, aspetto che imponeva inevitabilmente un’indagine attenta degli effetti cromatici. Se l’immagine dello sfondo rimanda ai problemi più complessi della visione, comprendiamo anche la ragione per cui i siti che percorrono illusionisticamente la distanza costituivano il banco di prova di intendenti pittori di prospettiva che, come il nostro cesenate, consacrarono il loro successo impostando quadrature e completando gli sfondi alle storie. Facendosi strada in questo ambito, Zaccolini portò avanti gli studi di prospettiva con la sicurezza di poter così “praticare la scien-|za pittorica”<sup>445</sup>.

In conclusione, le raccomandazioni che avrebbero dovuto osservare i pittori nel restituire le qualità ottiche del “colorito” nella lontananza, spiegano la ragione per cui il più intendente tra i discepoli di Scipione Chiaramonti dedicò gran parte delle sue ricerche allo studio della teorica *De*

---

<sup>442</sup> *Ibidem*.

<sup>443</sup> *Ibidem*.

<sup>444</sup> G. BOLOGNA MAZZOTTI, *Teatro, musica, letteratura d’occasione*, in M. CELLINI (a cura di), *Storie Barocche* cit, pp. 242-248.

<sup>445</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 41r.

*Colori*, investendo gran parte del suo tempo, nonché “molte fatiche”<sup>446</sup> nel tentativo di comprendere e spiegare la “natura della | visione e del colore”<sup>447</sup>. I motivi che condussero Zaccolini allo studio della definizione della profondità prospettica rispondono così alle questioni che, fra Cinque e Seicento, animarono quello che è stato meglio definito come il “dibattito non ufficiale sul dipingere dal naturale”<sup>448</sup>.

---

<sup>446</sup> *Ivi*, c. 2v.

<sup>447</sup> *Ivi*, c. 141r.

<sup>448</sup> F. CAPPELLETTI, *Dal gabinetto di meraviglie al sistema decorativo, passando per il mercato. I pittori nordici e la pittura di paesaggio nella prima metà del Seicento*, in L. TREZZANI (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Milano, Electa, 2004, pp. 199-211.

#### 4. *Un prospettico a Roma. Per il “maggior bisogno della pittura p(er) la teorica del colore”*

[...] nostre regole, le quali hanno a servire  
per gente che principiano la professione pittorica,  
acciò conoscendo la forza della generatione delli colori  
possino con qualche fondamento colorire e ridurre  
a perfetione le loro opere  
(MATTEO ZACCOLINI, *De Colori*, c. 65r)

##### 4.1. *Da Cesena a Roma*

Il 5 dicembre 1598 “partì il Papa da Cesena”<sup>449</sup> per proseguire la strada del ritorno verso Roma. Il saluto di Clemente VIII segnava la chiusura del cantiere fastoso ed effimero presso il quale Matteo Zaccolini insieme a molti pittori, decoratori e scultori cesenati aveva fatto il suo debutto. Consumata in breve tempo la trionfale occasione, non restava che saldare gli ultimi pagamenti per opere in gran parte già disfatte. Dalla lettura della *Spese Straordinarie* si può desumere che il pittore rimase a Cesena fino al dicembre del 1598. Il suo nome scompare definitivamente dalle pagine degli Stati delle Anime di Cesena per essere poi ritrovato nei registri parrocchiali romani almeno dal 1600, quando all’età di circa ventisei anni intraprese il viaggio verso Roma sull’orma dei numerosi colleghi bolognesi ed emiliani<sup>450</sup>: i primi riferimenti che ricordano il romagnolo in quella che diverrà la sua “patria di adozione” sono stati rintracciati quasi accidentalmente nella ricostruita biografia di un altro artista, lo scultore vicentino Camillo Mariani (1567-1611)<sup>451</sup>: le prime tracce utili per documentare la presenza di Matteo Zaccolini a Roma si credevano ormai perse, finché le intricate frequentazioni con lo scultore vicentino restituirono un prezioso tassello al ritratto di un artista e teorico d’arte rimasto per secoli nell’ombra dei grandi nomi.

---

<sup>449</sup> BCM, ms. 164.32 G, *Annali della Città di Cesena* cit., (anno 1598), cc. n.n.

<sup>450</sup> Per una verifica delle presenze dei pittori bolognesi ed emiliani nei registri degli Stati delle Anime della città di Roma si veda R. VODRET (a cura di), *Alla ricerca di “Ghiongrat”* cit., in particolare pp. 24-25, pp. 150-151 e pp. 155-156. A questo proposito si segnala anche il saggio di R. MORSELLI, *Bologna “nuova dilettevole Atene”. Considerazioni sui pittori bolognesi attivi a Roma tra il 1600 e il 1630*, in R. VODRET (a cura di), *Roma al tempo di Caravaggio (1600-1630)*, Milano, Skira, 2012, vol. I, pp. 251-271, in particolare p. 263.

<sup>451</sup> M. T. DE LOTTO, *Per una biografia di Camillo Mariani* cit., pp. 152-165; EAD., *Camillo Mariani*, in «Saggi e memorie di storia dell’arte», XXXII, 2008, pp. 21-223, in particolare p. 25 nota 60.

Sappiamo infatti che, a partire dalla primavera del 1601, Matteo Zaccolini era residente nella parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, nel rione Campo Marzio<sup>452</sup> (**Fig. 27**): qui, “nella strada Paulina per man destra dal principio della n(ost)ra parrocchia”<sup>453</sup> condividevano l’abitazione “m.ro Dom.ico Camillo Mariano scultore vicentino, Matheo Zoccolino, pittore, ms. Vincenzo Bat.oiio pittore”<sup>454</sup>. Oltre al cesenate, l’abitazione dello scultore offrì quindi ospitalità ad un altro pittore romagnolo, il riminese Vincenzo Battaglini<sup>455</sup>. Questi migranti del nord si “accomodarono”, nel senso più stretto del termine, in casa dell’artista vicentino. Cosa che invece non capitò all’allievo veneziano Carlo Saraceni poiché, sebbene le fonti ricordino quando intorno al 1598<sup>456</sup> si trasferì a Roma sotto la guida di Camillo Mariani, il suo nome non compare tra gli ospiti della sua casa<sup>457</sup>. Ad ogni modo nella trama di quest’ordito si accavallano nomi, si intessono incontri, frequentazioni e legami nati da interessi comuni che, in questo specifico caso, avvicinano i due giovani conoscenti del Mariani: ciò che accomuna le ricerche di Matteo Zaccolini a quelle di Carlo Saraceni è proprio l’attrazione per i valori cromatici, atmosferici e luministici del paesaggio. Il loro presunto legame può assumere una particolare rilevanza, visto che fu proprio il cesenate a sperimentare un metodo per riprodurre le apparenze cromatiche della natura, affrontando nello specifico il problema della resa atmosferica della lontananza, questione centrale dell’indagine paesistica saraceniiana<sup>458</sup>.

---

<sup>452</sup> P. HOFFMAN (a cura di), *Guide Rionali di Roma. Rione IV, Campo Marzio, Parte Prima*, Roma, Fratelli Palombi, 1981, pp. 14-16.

<sup>453</sup> ASVR, *Sant'Andrea delle Fratte, Stati delle Anime*, vol. 34 (1600-1601), c. 76r. Scorrendo le liste degli abitanti della stessa parrocchia registrati tra il 1600 e il 1601 si rintracciano altri cesenati, come “GiovanBatta da Cesena” (c. 56v) e “A man destra rivolta per la istessa strada paulina nella Piazza della Trinità nel Palazzo di Ambrosio il S. Conte Giuseppe da Cesena” (c. 77r).

<sup>454</sup> ASVR, *Sant'Andrea delle Fratte, Stati delle Anime*, vol. 34 (1600-1601), c. 76r (già pubblicato in M. T. DE LOTTO, *Per una biografia di Camillo Mariani* cit., p. 160 Appendice doc. 3). Per una verifica della presenza dei pittori citati nei registri degli Stati delle Anime romani si veda R. VODRET (a cura di), *Alla ricerca di “Ghiongrat”* cit.: Camillo Mariani p. 165 e scheda nr. 329 a p. 252, Vincenzo Battaglini p. 155 e scheda nr. 2145 a p. 521, Matteo Zaccolini scheda nr. 1587 a p. 435.

<sup>455</sup> *Ibidem*, p. 155 e scheda nr. 2145 a p. 521.

<sup>456</sup> V. MARTINELLI, *Le date di nascita e dell'arrivo a Roma di Carlo Saraceni, pittore veneziano*, in «Studi Romani», VII, 1959, pp. 679-684. Le date di nascita (1579 ca.) e del trasferimento a Roma (1598-1599 ca.) di Carlo Saraceni vennero verificate da Maria Giulia Aurigemma che integrò le notizie già note con alcuni documenti inediti rintracciati nei registri degli Stati delle Anime della parrocchia di S. Marcuola a Venezia, cfr. M. G. AURIGEMMA, *Carlo Saraceni, un Veneziano a Roma*, in G. CAPITELLI, C. VOLPI (a cura di), *Caravaggio e il Caravaggismo dal corso di storia dell'arte moderna I tenuto da Silvia Danesi Squarzina*, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'Arte, 1995, pp. 117-138. Per un profilo biografico più aggiornato si rimanda al catalogo della prima mostra monografica dedicata a Carlo Saraceni lo scorso 2013, cfr. EAD. (a cura di), *Carlo Saraceni 1579 - 1620. Un veneziano tra Roma e l'Europa*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 29 novembre 2013 - 2 marzo 2014), Roma, De Luca, 2013.

<sup>457</sup> M. T. DE LOTTO, *Per una biografia di Camillo Mariani* cit., p. 155; R. VODRET (a cura di), *Alla ricerca di “Ghiongrat”* cit., scheda nr. 356 alle pp. 255-256.

<sup>458</sup> L’ipotesi del legame tra Matteo Zaccolini e Carlo Saraceni, suggerita dai documentati contatti con Camillo Mariani, è stata discussa da chi scrive nella tesi di laurea specialistica dedicata all’indagine paesistica saraceniiana, cfr. F. GUIDOLIN, *La natura e il suo linguaggio: viaggio pittorico attraverso i paesaggi di Carlo Saraceni*, Tesi di Laurea Specialistica, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, relatore prof.ssa

Camillo Mariani potrebbe aver giocato un fondamentale nella carriera artistica di Zaccolini e non si esclude che sia stato proprio lui a introdurre il prospettico nel panorama artistico capitolino. Maria Teresa De Lotto non ha mancato di notare la vicinanza dei cantieri in cui questi due artisti si trovarono a lavorare negli anni della loro residenza a Sant'Andrea delle Fratte<sup>459</sup>: nel 1601, quando ancora lo scultore completava le statue in stucco per la chiesa di San Bernardo alle Terme, Matteo Zaccolini era impegnato a dipingere gli ornamenti nella chiesa situata proprio lì di fronte, quella intitolata a Santa Susanna. A questo punto tornano utili alcuni dati emersi nel corso di un'attenta verifica degli Stati delle Anime della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte: anche se nel 1599<sup>460</sup> il cesenate non compare ancora in casa del Mariani, nei registri del 1600 nei pressi della "Strada di S.to Andrea sino alla fine della strada felice"<sup>461</sup> viene registrato un "Mattheo Pittore M.o"<sup>462</sup>, molto probabilmente identificabile con il nostro Matteo Zaccolini dal momento che, in quegli anni, l'unico pittore residente in quella zona a chiamarsi così era proprio lui<sup>463</sup>.



Figura 27: Giovanni Maggio, *Veduta di Roma 1625*, particolare, incisione.

Martina Frank, Anno Accademico 2008/2009. I risultati di tale ricerca sono stati discussi nella relazione presentata al Convegno Internazionale di Studi *La storia Dell'Arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi* (Venezia, Ateneo Veneto, 5-6 novembre 2012), F. GUIDOLIN, *La diligenza prospettica degli scorci dipinti da "Carlo Venetiano". Suggestioni e conferme nella letteratura artistica del Seicento*, in X. BARRAL I ALTET, M. GOTTARDI (a cura di), *La storia Dell'Arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, in «Ateneo Veneto», CC, 2013, pp. 321-331. La proposta di accostare questi nomi per valutare le possibili suggestioni delle teorie di Zaccolini sulle ricerche condotte contemporaneamente da Saraceni nell'ambito del dipingere paesi è stata avanzata anche da Maria Giulia Aurigemma nel saggio che introduce il recente catalogo della mostra, cfr. M. G. AURIGEMMA, *I nuovi orizzonti di Carlo Saraceni*, in EAD. (a cura di), *Carlo Saraceni 1579 - 1620. Un veneziano tra Roma e l'Europa, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 29 novembre 2013 - 2 marzo 2014)*, Roma, De Luca, 2013, pp. 1-29 in particolare pp. 3-4.

<sup>459</sup> M. T. DE LOTTO, *Per una biografia di Camillo Mariani* cit., p. 156.

<sup>460</sup> ASVR, *Sant'Andrea delle Fratte, Stati delle Anime*, vol. 33 (1598-1599). La mancanza di registri che vanno dal 1602 al 1606 non consente di verificare la presenza del pittore in casa di Camillo Mariani dopo il 1601. Sulla consistenza dei registri parrocchiali di Sant'Andrea delle Fratte e per una precisazione sulle annate mancanti si veda R. VODRET (a cura di), *Alla ricerca di "Ghiongrat"* cit., p. 537.

<sup>461</sup> ASVR, *Sant'Andrea delle Fratte, Stati delle Anime*, vol. 34 (1600-1601), c. 1r.

<sup>462</sup> *Ivi*, c. 3v: "C. Mattheo Pittore M.o".

<sup>463</sup> La verifica incrociata delle citazioni è stata effettuata partendo dall'"Elenco cronologico degli artisti nominati nei registri parrocchiali" pubblicato in R. VODRET (a cura di), *Alla ricerca di "Ghiongrat"* cit., pp. 542-543.

#### 4.2. *Un prospettico per Baldassarre Croce. Dagli ornamenti alle prospettive nelle storie di Santa Susanna*

perciò non è maraviglia se non potiamo affissar lo sguar- | do  
nelli riflessi dell'oro, nelle cui parte si vede la sua bellezza,  
essendo che il lume che batte in queste parti reflexe è molto gagliardo  
e potente per essere l'oro liscio e pulito piglia il color dell'oro  
e così tanto per così dire di tal colore illumina  
(MATTEO ZACCOLINI, *De Colori*, c. 139v)

Non è ancora certa la modalità con cui Matteo Zaccolini entrò in contatto con la committenza romana. Sicuramente il cantiere effimero cesenate si presentò come l'occasione giusta per dare prova di sé, il banco di prova per poter varcare, anche professionalmente, i confini della provincia e raggiungere quel “cantiere aperto”<sup>464</sup> che era Roma nel Giubileo del 1600.

Considerando l'indagine condotta da Raffaella Morselli sul rapporto tra flussi migratori degli artisti felsinei e il potere pontificio nelle legazioni<sup>465</sup>, possiamo sostenere che sia stato proprio il passaggio a Cesena di papa Clemente VIII e del suo corteo a concedere qualche opportunità agli artisti più promettenti. Sulla scia di tali avvenimenti si inserisce il nome di Matteo Zaccolini che, grazie ai contatti di Francesco Masini o forse per volontà di qualche eminente cardinale attratto dall'abilità del suo pennello, fu segnalato a Roma per poi essere inserito nella squadra di Baldassarre Croce, il pittore bolognese al quale venne commissionata la decorazione della navata della chiesa di Santa Susanna, il prestigioso cantiere inaugurato da Sisto V e ripreso sotto il pontificato di Clemente VIII<sup>466</sup>. Fondata nel IV secolo, la chiesa<sup>467</sup> fu soggetta ad un articolato progetto di rifacimento promosso dalla sorella di Sisto V, Camilla Peretti, e coordinato dal cardinale Girolamo Rusticucci<sup>468</sup>, allora vicario generale per la diocesi di Roma. Per volontà della donna, nel 1586 la chiesa venne assegnata alle monache Cistercensi, le quali affidarono

---

<sup>464</sup> G. ROMANO (a cura di), *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, Torino, Fondazione CRT, 1999, p. 21: “I due Giubilei straordinari indetti da Sisto V nel 1585 e nel 1590 e l'anno santo, proclamato dal suo successore Clemente VIII ad apertura del secolo, provocarono infatti una gigantesca mobilitazione popolare verso la città capitolina, tanto da mutarne profondamente l'aspetto urbanistico e da accelerarne il processo di rinnovamento e abbellimento artistico. Va da sé che le possibilità di impiego per i pittori di stanza nella capitale erano molteplici. Si calcola che per il Giubileo del 1600 affluirono nella città santa un milione duecentomila pellegrini. Roma era un cantiere aperto.”

<sup>465</sup> R. MORSELLI, *Bologna “nuova dilettevole Atene”* cit., pp. 251-271.

<sup>466</sup> Per una sintesi completa sull'argomento si veda H. HIBBARD, *Carlo Maderno* cit., pp. 24-31.

<sup>467</sup> B. M. APOLLONJ GHETTI, *Santa Susanna*, Roma, Marietti edizioni, 1965; A. M. AFFANNI, M. COGOTTI, R. VODRET, *Santa Susanna e San Bernardo alle Terme*, Roma, F.lli Palombi, 1993, pp. 13-57.

<sup>468</sup> Sul cardinale Girolamo Rusticucci e sul suo ruolo di committente si vedano in particolare S. BELLAVIA, *Il cardinale Girolamo Rusticucci e le sue committenze marchigiane*, in «Storia dell'Arte», 106, 2003, pp. 25-43; CECILIA PRETE, *Il cardinale Rusticucci e le arti: episodi di committenza tra Roma e le Marche alla fine del Cinquecento*, in «Notizie da Palazzo Albani. Rivista annuale di Storia e Teoria delle Arti», XXX-XXXI, 2001-2002, pp. 153-165.

all'architetto Francesco da Volterra il progetto per un nuovo convento contiguo alla chiesa. Nell'anno 1589 Girolamo Rusticucci, titolare della chiesa dal 1570, chiese il permesso a Sisto V di trasferire la parrocchia di San Sebastianello a Santa Susanna, riflettendo sulla possibilità di avviare un complesso rinnovamento architettonico dell'antico edificio<sup>469</sup>. Il restauro, iniziato nel 1593, venne quindi affidato a Domenico Fontana e a Carlo Maderno, anche se quest'ultimo viene considerato "l'unico responsabile del progetto"<sup>470</sup>. La riedificazione implicò la rivisitazione della pianta e della struttura architettonica della chiesa: all'originaria impostazione a tre navate si preferì la pianta a croce latina, ad un'unica navata, con le cappelle laterali che conducono al presbiterio. Dell'originario impianto medievale rimasero solamente due dei quattro archi trasversali che lasciavano più spazio all'aula centrale, ampliata e rivestita da un soffitto a cassettoni, commissionato nel 1593 allo stesso Maderno<sup>471</sup>. Ovviamente, alla complessa impresa di restauro architettonico seguì anche il rifacimento della decorazione pittorica affidata, come di consuetudine, ad una composita squadra di artisti pronti ad affiancarsi, almeno dal 1595, nelle loro specializzazioni. Come anticipato, la pala d'altare venne dipinta da Tommaso Laureti, il prospettico incrociato a Cesena negli anni della progettazione della fonte Masini<sup>472</sup>. Il ciclo degli affreschi venne eseguito invece da Cesare Nebbia, Paris Nogari e Baldassarre Croce, quest'ultimo affiancato dal prospettico cesenate<sup>473</sup>.

---

<sup>469</sup> Sul progetto di restauro dell'antica chiesa e sugli interventi architettonici realizzati tra XVI e XVII secolo si vedano in particolare H. HIBBARD, *Carlo Maderno* cit., pp. 52-57 e pp. 121-130; M. C. ABROMSON, *Painting in Rome during the Papacy of Clement VIII (1592-1605). A documented Study*, New York-London, Garland, 1981, pp. 135-141; S. MACIOCE, *Undique Splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, Roma, De Luca, 1990, pp. 144-146; A. M. AFFANNI, M. COGOTTI, R. VODRET, *Santa Susanna* cit., pp. 13-57.

<sup>470</sup> H. HIBBARD, *Carlo Maderno* cit., p. 52.

<sup>471</sup> *Ibidem*.

<sup>472</sup> Vedi cap. 2.4.1.

<sup>473</sup> Sulla decorazione pittorica della chiesa si vedano A. ZUCCARI, "Rhetorica christiana" e pittura: il cardinal Rusticucci e gli interventi di Cesare Nebbia, Tommaso Laureti e Baldassarre Croce nel presbiterio di S. Susanna, in «Storia dell'Arte», 107, 2004, pp. 37-80; P. M. JONES, *The triumph of chastity* cit., pp. 21-38.



Figura 28: Roma, chiesa di Santa Susanna.

L'impresa più impegnativa toccò proprio a Baldassarre Croce (1558-1628)<sup>474</sup>, pittore della “virtuosa città di Bologna”<sup>475</sup>. Dopo aver completato la pittura della parete sinistra del presbiterio tra il 1595 e il 1596<sup>476</sup>, il cardinale Rusticucci si rivolse nuovamente a lui per la decorazione delle della navata<sup>477</sup> (**Fig. 28**), un progetto così impegnativo da acconsentire “il d(ett)o m(esser) Baldassarre dell'altrui aiuto”<sup>478</sup>: il 26 giugno 1598 il bolognese firmò il contratto per la pittura a

---

<sup>474</sup> Per quanto riguarda Baldassarre Croce si veda L. POSSANZINI, *ad vocem* “Croce Baldassarre”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, vol. XXXI, pp. 176-181. Per un primo catalogo delle opere a lui attribuite si veda la tesi di H. STEINEMANN, *Baldassarre Croce, ein Maler der katholischen Reform*, Magisterarbeit, vorgelegt von Holger Steinemann bei Prof. Dr. Herwarth Röttgen, Universität Stuttgart, Institut für Kunstgeschichte, 1996.

<sup>475</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., pp. 297-299.

<sup>476</sup> A. ZUCCARI, *Rhetorica christiana*” cit., p. 38 in particolare nota 15. Per quanto riguarda la decorazione della cripta, Zuccari attribuisce con una certa sicurezza a Baldassarre Croce la pittura della volta del ciborio e la pala, mentre esclude che lo stesso artista possa aver realizzato le prospettive che impreziosiscono l'ambiente, cfr. *Ivi*, pp. 38-39, in particolare nota 9.

<sup>477</sup> Per una lettura iconografica del ciclo dipinto da Baldassarre Croce nella navata e per alcune precisazioni sull'organizzazione e sulla conduzione dei lavori da lui diretti si vedano i contributi di E. PRIEDL, *La pittura architettonica: da portatore di immagine a portatore di significato. Baldassarre Croce nella chiesa di Santa Susanna*, in M. G. BONELLI, L. P. BONELLI (a cura di), *La Sala Regia: Viterbo*, Atti della Giornata di studio, *Un recupero cinquecentesco: la Sala Regia del Palazzo dei Priori di Viterbo* (Viterbo 2000), Viterbo, Sette città, 2001, pp. 109-123; EAD., *Santa Susanna's arazzi finti. The textile medium and Roman Counter-Reformation Ideology*, in T. WEDDIGEN (ed.), *Unfolding the textile medium in early Modern Art and Literature*, Emsdetten, Edition Imorde, 2011, pp. 107-120.

<sup>478</sup> ASR, *Notai del Tribunale dell'A.C.*, vol. 6245, *notaio D. Ricci*, c. 62v. Il presente contratto, firmato da Baldassarre Croce il 26 giugno 1598, è stato ritrovato da Howard Hibbard che ricostruì la vicenda architettonica e decorativa

fresco “coll’Istoria di Santa Susanna del Testamento Vecchio compartita in sei quadri con i loro ornamenti”<sup>479</sup> e la perduta “istoria di Daniele nel lago de’ leoni di pittura a olio”<sup>480</sup>. Così, alla presenza di Angelo Frumenti, il ministro nominato dal cardinale per coordinare il progetto decorativo, il titolare dell’impresa prometteva di seguire nella redazione a fresco i disegni da lui già consegnati,

cioè un grande per i due terzi dell’opera, un piccolo p(er) una sola Istoria delle sei, et un altro in forma di modine dalla Cornice in giro di quadri della sudetta Istoria, a proportione del qual modine s’haveranno da regolare i membri di tutti gli’adornamenti espressi nelli due primo, e secondo disegni sudetti<sup>481</sup>.

La ricerca dei progetti grafici venne intrapresa da Janis Bell<sup>482</sup>, la studiosa che intorno agli anni Ottanta avviò le prime fruttuose indagini su Matteo Zaccolini: di questi “3 pezzi di disegni fatti da lui”<sup>483</sup>, in un foglio della Devonshire Collection di Chatsworth<sup>484</sup> (**Fig. 29**) venne identificato il modello degli ornamenti e delle cornici prospettiche (**Fig. 30**), mentre nel bozzetto conservato presso il Metropolitan *Museum of Art* di New York<sup>485</sup> (**Fig. 31**) venne riconosciuta una delle sei scene rappresentata qui in scala ridotta, ovvero il “Ringraziamento di Susanna” (**Fig. 32**). A questi solo recentemente si sono aggiunti due disegni dell’Hessisches Landesmuseum di Darmstadt (**Figg. 33-34**), tradizionalmente assegnati a Giovanni Alberti ma riportati ragionevolmente sotto il nome di Baldassarre Croce da Elisabeth Priedl<sup>486</sup> che li ha riconosciuti come varianti grafiche del sontuoso apparato prospettico dipinto sulle pareti della navata.

---

della chiesa di Santa Susanna, cfr. H. HIBBARD, *Carlo Maderno* cit., p. 127. Per una trascrizione integrale del contratto (parzialmente trascritto da M. C. ABROMSON, *Painting in Rome* cit., pp. 355-356) si veda Appendice documentaria 9 I

<sup>479</sup> ASR, *Notai del Tribunale dell’A.C.*, vol. 6245, notaio D. Ricci, c. 62r.

<sup>480</sup> *Ivi*, c. 63v.

<sup>481</sup> *Ivi*, c. 62r.

<sup>482</sup> J. BELL, *The life and works* cit., pp. 234-235.

<sup>483</sup> ASR, *Notai del Tribunale dell’A.C.*, vol. 6245, notaio D. Ricci, c. 62v.

<sup>484</sup> Baldassarre Croce, *Studio per cornice prospettica*, Penna e inchiostro marrone, 358 x 245 mm, Inv. 1063, Chatsworth, Devonshire Collection, pubblicato in M. JAFFÉ, *The Devonshire collection of Italian drawings*, London, Phaidon, 1994, vol. 4, cat. 182 pp. 68-69.

<sup>485</sup> Baldassarre Croce, *Ringraziamento di Susanna*, Gessetto nero, acquerellato marrone, biacca, 322 x 251 mm, Inv. 803413, New York, The Metropolitan Museum of Art, pubblicato in J. BEAN (ed.), *15th and 16th Century Italian drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1982, cat. 61 p. 72.

<sup>486</sup> Baldassarre Croce, *Disegno per una cornice della navata di Santa Susanna*, 1598, penna e inchiostro marrone con acquerellature marroni, lumeggiato di bianco, 257 x 417 mm, Inv. AE 1302, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum; Baldassarre Croce, *Disegno per una cornice della navata di Santa Susanna*, 1598, penna e inchiostro marrone su tracce di gessetto nero, antica montatura, 255 x 323 mm, Inv. AE 1303, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Entrambi i disegni sono stati segnalati e pubblicati in E. PRIEDL, *Santa Susanna’s arazzi finti* cit., fig. 4 p. 112 e fig. 5 p. 113.

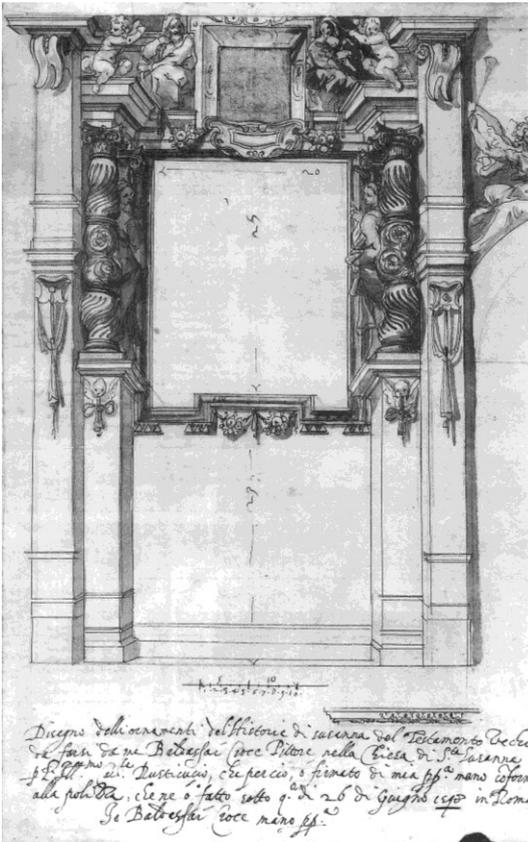


Figura 29: Baldassarre Croce, *Studio per cornice prospettica*, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 1063.



Figura 30: Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Susanna e i Vecchioni*, Roma, chiesa di Santa Susanna.



Figura 31: Baldassarre Croce, *Ringraziamento di Susanna*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 803413.



Figura 32: Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Ringraziamento di Susanna*, Roma, chiesa di Santa Susanna.

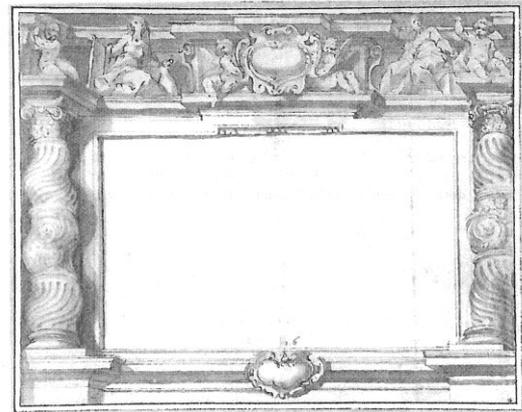
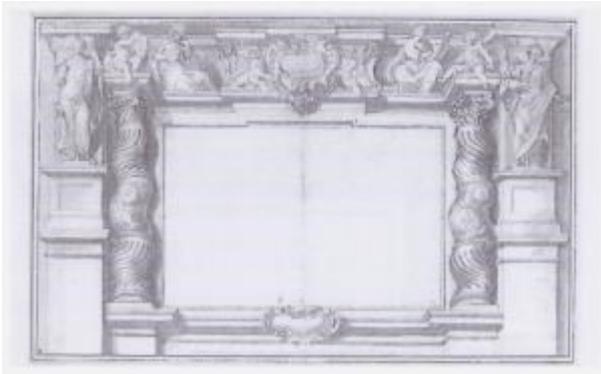


Figura 33: Baldassarre Croce, *Studio per cornice*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. AE 1302.

Figura 34: Baldassarre Croce, *Studio per cornice*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. AE 1303.

Il contratto del 1598 e i disegni ritrovati confermano il ruolo di Baldassarre Croce, titolare di un'impresa seguita e diretta personalmente in ogni sua fase, da quella progettuale a quella esecutiva. Oltre a quello di Baldassarre Croce, infatti, nessun altro nome viene citato. Solamente nel momento in cui il cardinal Rusticucci descrive gli ornamenti prospettici da fare attorno alle storie, si accenna alla possibilità di reclutare collaboratori esperti in questo ambito<sup>487</sup>. All'impianto prospettico era attribuita una certa rilevanza infatti, quando nel contratto si fa riferimento alla decorazione della finta cornice, il committente raccomanda esplicitamente che questa

sia fatta da farsi da huomo da bene, et d'honorato pittore: facendo gl'ornamenti di stucchi finti talmente imitati, c'habbiano da comparire, come se fossero stucchi reali, lasciandoli tutti d'oro a mordente, et alcuni membri messi tutti a oro lineati, et ombreggiati sopra, et in modo arricchito che p(er) il meno sia stimato l'oro di tutta l'opera, et manifattura dell'istesso oro in metterlo p(er) la quantità di 300 s(cu)di<sup>488</sup>.

Per quanto riguarda invece la pittura delle storie, queste dovevano essere dipinte da Croce e “colorite co(n) gran maestria e vaghezza”<sup>489</sup> tanto da risultare in “concordanza insieme non solo in se medesima l'Istoria, ma anco in compagnia degl'ornamenti loro”<sup>490</sup>. E sempre a proposito degli ornamenti, termine usato per definire il complesso sistema architettonico<sup>491</sup> dipinto in piano ma apparso in terza dimensione, Rusticucci precisa che “se pur si volesse il d(ett)o m(esser) Baldassarre dell'altrui aiuto p(er) poterli far bene e speditamente nel tempo assignatoli s'habbi da valere d'huomini dell'arte sua non inferiori a lui in quel genere di pittura”<sup>492</sup>.

<sup>487</sup> ASR, *Notai del Tribunale dell'A.C.*, vol. 6245, notaio D. Ricci, c. 62v.

<sup>488</sup> *Ibidem*.

<sup>489</sup> *Ibidem*.

<sup>490</sup> *Ibidem*.

<sup>491</sup> E. PRIEDI, *La pittura architettonica* cit., p. 115.

<sup>492</sup> ASR, *Notai del Tribunale dell'A.C.*, vol. 6245, notaio D. Ricci, c. 62v.

L'identità di questi collaboratori sarebbe rimasta sconosciuta, se non fosse stato Giovanni Baglione a legare indissolubilmente il nome di Matteo Zaccolini alla vicenda decorativa della chiesa che di lui conserva

nel dintorno, sopra i muri da Baldassar Croce Bolognese coloriti, tutti gli adornamenti, e i gran colonnati a vite, che fregiano la storia, che nel Vecchio Testamento leggesi dell'accusata, ma innocente Susanna, et anche le prospettive di quelle storie, opera con maniera gagliarda d'honorata fatica, a fresco felicemente distinta<sup>493</sup>.

Dalla lettura di questa preziosa testimonianza seguirono gli sforzi di Janis Bell che cercò di trovare fondamento documentario a quella che sembra essere la prima commissione di Zaccolini nel palcoscenico romano<sup>494</sup>. Le aspettative furono presto deluse, poiché come già detto, del cesenate non v'è traccia alcuna, quantomeno sulla carta. I raffronti con gli interventi strutturali e architettonici schematizzati precedentemente da Hibbard<sup>495</sup> le permettevano però di avanzare nuove ipotesi sul presunto rapporto di collaborazione tra Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini.

A distanza di circa vent'anni, le ricerche di Janis Bell vennero riprese e approfondite da Elisabeth Priedl<sup>496</sup>, la quale riesaminò i documenti per valutare le condizioni e i termini di lavoro prestabiliti: avendo a disposizione quattro mesi per affrescare le tre facciate, Baldassarre Croce si impegnava a completare la decorazione della navata nei termini programmati, lasciando per ultima la pittura della controfacciata “se sarà all'ora finita la facciata di scarpello”<sup>497</sup>. Stando quindi alla pianificazione del lavoro, l'impresa di Baldassarre Croce si sarebbe dovuta chiudere “in spatio d'un anno da incominciarsi adì p(rim)o di luglio prossimo futuro”<sup>498</sup>, ovvero il primo luglio del 1598.

L'uso del condizionale nella formula contrattuale non è casuale poiché, come ha evidenziato lo stesso Hibbard, il progetto pittorico rimaneva in ogni caso vincolato al completamento della facciata. Nell'eventualità di probabili ritardi, Croce avrebbe dovuto interrompere la decorazione e

---

<sup>493</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., p. 316. Anche nella biografia dedicata a Baldassarre Croce Baglione sottolinea l'importanza del ruolo svolto dal collaboratore Matteo Zaccolini in questa impresa. Nella “Vita di Baldassar Croce pittore” si legge: “Dipinse per il Cardinal Girolamo Rusticucci, Vicario del Papa, la Chiesa di S. Susanna a Termini, e vi fece la Storia di Santa Susanna dal Testamento Vecchio, con figuroni tutta in fresco, con buona maniera terminata; ma i colonnati, le prospettive e gli ornamenti tocchi d'oro sono di Mattheo Zaccolini da Cesena”(G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., p. 298).

<sup>494</sup> L'attribuzione di Giovanni Baglione venne ripetuta non solo nelle pagine che la letteratura artistica dedicò a Matteo Zaccolini e a Baldassarre Croce (ad esempio C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice, Vite de' pittori bolognesi alla maestà christianissima di Luigi XIV re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso consagrada dal co. Carlo Cesare Malvasia fra Gelati l'Ascoso. Divisa in duoi tomi*, Bologna, Per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, tomo primo, p. 529) ma anche nelle pagine dedicate alla Chiesa di Santa Susanna, come attesta la guida di F. TITI, *Studio di pittura, scoltura e architettura, nelle chiese di Roma*, Roma, per il Mancini, 1674, p. 336.

<sup>495</sup> H. HIBBARD, *Carlo Maderno* cit., p. 127.

<sup>496</sup> E. PRIEDL, *La pittura architettonica* cit., pp. 109-123.

<sup>497</sup> ASR, *Notai del Tribunale dell'A.C.*, vol. 6245, *notaio D. Ricci*, c. 63r.

<sup>498</sup> *Ibidem*.

attendere il “detto lavoro di scarpello”<sup>499</sup>. Ed è quello che in realtà accadde, causando un notevole rallentamento rispetto alla tempistiche stabilite per la decorazione dell’aula. Non sappiamo di preciso quando, ma dopo qualche mese dall’avvio dei lavori o al massimo nel tempo in cui Baldassarre Croce attese l’ornamento esterno della facciata, giunse a Roma il prospettico Zaccolini, ancora in tempo per essere assunto come collaboratore.

Ed è proprio a causa dei ritardi nel completamento dei lavori affidati agli scalpellini che il 30 settembre 1600 il Cardinale Girolamo Rusticucci fu costretto a redigere un secondo contratto ad integrazione del primo<sup>500</sup>. Un documento essenziale per tentare di dare spessore all’incarico di Zaccolini quale prospettico decoratore di un’opera, comunque sia, già cominciata.

Nel contratto viene precisato lo stato di avanzamento dei lavori condotti da Baldassarre Croce il quale “si trova già egli d’haver dipinto in gran parte, cioè le due facciate laterali”<sup>501</sup>. Tra le righe, il cardinale dichiara totalmente soddisfatte le aspettative rispetto alla pittura degli “ornamenti” che tanto aveva raccomandato nel primo contratto. Per tale ragione egli decise di premiare il titolare dell’impresa aggiungendo al compenso inizialmente pattuito ben 200 scudi. Ancora una volta l’interesse del committente cade *in primis* sulle cornici decorative lasciate, a quanto pare, alla mano del non più anonimo collaboratore: d’altro canto Giovanni Baglione appare così sicuro da voler precisare che in quest’opera di Baldassarre Croce “i colonnati, le prospettive, e gli ornamenti tocchi d’oro sono di Matteo Zaccolini da Cesena”<sup>502</sup>.

È nella ricostruita vicenda decorativa della navata che una considerazione critica sull’intervento del prospettico cesenate nell’impaginazione dell’architettura dipinta riacquista il suo valore. Pur riconoscendo la paternità dell’opera a Baldassarre Croce, i disegni ritrovati costituiscono comunque le basi più concrete per ipotizzare il ruolo del giovane collaboratore. Come ha suggerito Janis Bell e, in studi successivi, Elisabeth Priedl, il foglio londinese firmato da Croce corrisponde senza ogni ombra di dubbio al disegno depositato in sede contrattuale, ma non è certo quello definitivo, visto che l’orchestrazione delle cornici venne ridiscussa e meglio risolta in fase esecutiva, probabilmente insieme al collaboratore quadraturista.

Le domande lasciate aperte da Janis Bell circa il presunto intervento del prospettico cesenate continuano a lasciare nel dubbio anche Elisabeth Priedl, a causa della mancanza di valide prove.

---

<sup>499</sup> *Ibidem*.

<sup>500</sup> ASR, Notai A. C., b. 4069, *notaio Marefuscus Petrus Antonius*, c. 995r-995v. Anche il secondo contratto, stipulato tra il Cardinale Rusticucci e Baldassarre Croce il 30 settembre 1600, è stato ritrovato da H. HIBBARD, *Carlo Maderno* cit., p. 127, e parzialmente trascritto da M. C. ABROMSON, *Painting in Rome* cit., p. 356. Più recentemente Silvia Bellavia ha pubblicato la trascrizione del documento (S. BELLAVIA, *Il cardinale Girolamo Rusticucci* cit., p. 36). Contratto nuovamente trascritto in Appendice documentaria 9 II.

<sup>501</sup> ASR, Notai A. C., b. 4069, *notaio Marefuscus Petrus Antonius*, c. 995r.

<sup>502</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de’ pittori* cit., p. 198.

Quest'ultima ritiene che, in questo caso, Giovanni Baglione abbia comunque sia sovrastimato il ruolo Zaccolini che arrivò a Roma solamente tra il 1599 e il 1600, quando l'opera era già stata cominciata. A questo proposito la studiosa torna a ricordare che nel marzo del 1599 era stato fissato il completamento degli affreschi delle pareti laterali<sup>503</sup>. Considerando quindi lo scarto temporale tra la data di inizio dei lavori e quella ancora incerta dell'arrivo a Roma di Zaccolini, si preferì limitare il suo intervento, dal momento che subentrò in un secondo momento, quantomeno per completare i compartimenti.

Pur mantenendo la prudenza dovuta, credo che si possa comunque ipotizzare che Baldassarre Croce si sia avvalso del giovane prospettico proprio per perfezionare i dettagli della sua opera, ovvero per “rittocarla a secco con colori buoni e fini”<sup>504</sup>, imitando con questi gli effetti cromatici e luminosi dei pregiati materiali dipinti. Il prospettico venne forse interpellato per risolvere alcuni problemi connessi alla costruzione prospettica delle cornici e alla resa delle impressioni cromatiche che caratterizzano tutta l'opera. Anche se Zaccolini subentrò in fase già avanzata dei lavori, si tratta di un incarico di grande responsabilità, per il quale era richiesta specifica competenza tecnica, nonché padronanza pratica nell'uso del colore in una quadratura “che dilata illusionisticamente la navata della piccola chiesa in una serie di scene rurali”<sup>505</sup>.

Al di là di ogni comprensibile dubbio, che tuttavia non può essere risolto vista la mancanza di riferimenti documentari, gli studi di ottica e di prospettiva avviati da Matteo Zaccolini attestano la sua competenza in questo campo, consegnando tutt'al più la chiave di lettura per comprendere il senso della notizia tramandataci da Giovanni Baglione.

Il discorso non può che partire dall'esame dei disegni, imprescindibili supporti per il lavoro richiesto al prospettico decoratore. Come si può notare, l'impianto ornamentale progettato da Croce subì numerose modifiche in sede progettuale, come mostrano le differenze tra il modello preparatorio, allegato al primo contratto, e l'opera finita (**Figg. 35-36**). Le variazioni mostrano, d'altra parte, di quanto l'affresco superi per complessità prospettico-spaziale il bozzetto del 1598, fatto sicuramente prima di qualsiasi consulto con il giovane intendente di prospettiva. Invece di fissare le scene entro una rigida cornice, si preferì raccontare la vita di Santa Susanna su morbidi arazzi dai lembi ripiegati (**Fig. 37**), accorgimento utilizzato per amplificare ulteriormente gli

---

<sup>503</sup> E. PRIEDL, *Santa Susanna's arazzi finti* cit., p. 110.

<sup>504</sup> ASR, *Notai del Tribunale dell'A.C.*, vol. 6245, *notaio D. Ricci*, c. 62v.

<sup>505</sup> H. HIBBARD, *Carlo Maderno* cit., p. 53.

effetti tridimensionali, abbattendo in un piccolo angolo di stoffa la maestosa pesantezza delle pareti<sup>506</sup>.

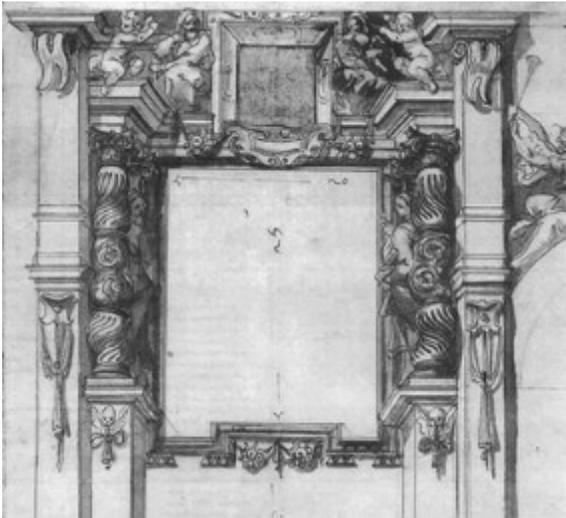


Figura 35: Baldassarre Croce, *Studio per cornice prospettica*, particolare, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 1063.



Figura 36: Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Susanna e i Vecchioni*, particolare, Roma, chiesa di Santa Susanna.



Figura 37: Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Susanna e i Vecchioni*, particolare del finto arazzo, Roma, Santa Susanna.

<sup>506</sup> U. REINHARDT, *La Tapisserie feinte. Un genre de décoration du maniérisme romain au XVI<sup>e</sup> siècle*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXXXIV, vol. II, 1974, pp. 285-296; H. STEINEMANN, *Baldassarre Croce cit.*, p. 7 nota 24.

A Matteo Zaccolini non si può certo attribuire l'invenzione degli ornamenti prospettici, ma la sua competenza prospettica, acquisita nel *Lyceum* del matematico Chiaramonti e consolidata sotto l'aspetto pratico nel cantiere effimero cesenate, permise forse a Baldassarre Croce di perfezionare la sua opera almeno in fase esecutiva. Guidato forse dall'occhio esperto e dalla mano dotata di questo giovane collaboratore, il pittore bolognese può riproporre l'espedito illusionistico usato circa dieci anni prima (1588) a Viterbo, nella Sala Regia del Palazzo dei Priori<sup>507</sup>. Gli arazzi finti come supporti nelle pareti della chiesa romana hanno il loro più diretto precedente nella decorazione illusionistica viterbese<sup>508</sup>. Vorrei far notare, però, che anche in quell'occasione Baldassarre Croce si era fatto aiutare da ben tre specialisti in "questo genere di cose", Tarquinio Ligustri, Ludovico Nucci e Licinio Vecchi<sup>509</sup>. Di questi sarà utile tenere a mente il nome del prospettico viterbese Tarquinio Ligustri (Viterbo 1564-1621 ca.)<sup>510</sup>, poiché sia lui che Matteo Zaccolini verranno scelti, seppur in circostanze diverse, da Cristoforo Roncalli per via delle loro competenze quadraturistiche<sup>511</sup>. Tutto ciò induce a pensare che Baldassarre Croce, dovendo realizzare un apparato decorativo particolarmente complesso dal punto di vista dell'impaginazione architettonico-illusionistica, avesse fatto nuovamente ricorso all'abilità prospettica di un valente collaboratore per sfondare scenograficamente lo spazio del supporto narrativo tra architetture in prospettiva e sfondi lontani. Ricordiamo infatti che, solo qualche anno prima, Matteo Zaccolini, dimostrandosi preparato nella risoluzione di problemi legati alla proiezione prospettica, debuttò nel cantiere effimero cesenate dove, tra modanature architettoniche, adornamenti, stucchi dipinti e ancora fregi e prospettive, mostrò una certa dimestichezza nel ricreare le "apparenze diverse dei colori"<sup>512</sup> e nel controllare gli inganni di luce

---

<sup>507</sup> Per quanto riguarda gli affreschi dipinti da Baldassarre Croce nella Sala Regia del Palazzo dei Priori a Viterbo si veda H. STEINEMANN, *Baldassarre Croce* cit., pp. 62-69. Per una lettura critica dell'opera si rimanda a M. G. BONELLI, L. P. BONELLI (a cura di), *La Sala Regia: Viterbo* cit., pp. 49-67.

<sup>508</sup> E. PRIEDL, *La pittura architettonica* cit., pp. 109-110.

<sup>509</sup> Sui documentati rapporti tra Baldassarre Croce, "pittore principale", e i collaboratori si veda A. CAROSI, *Note sul palazzo comunale di Viterbo. Gli artisti e le iscrizioni della Cappella, della Sala della Madonna, della Sala Regia e della Sala del Consiglio*, Viterbo, Assessorato alla Cultura, 1988, p. 13 e pp. 40-50.

<sup>510</sup> Sulla formazione e sulle opere attribuite a Tarquinio Ligustri si veda E. BENTIVOGLIO, *Documenti per l'arte e la storia socioeconomia nei secoli XV-XIX di Viterbo e Provincia. Tarquinio Ligustri "Architetto"*, in «Biblioteca e Società», V, 1983, p. 36; F. NICOLAI, *Percorso di Tarquinio Ligustri pittore viterbese*, in «Studi Romani», XLIX, 2001, pp. 376-390; M. B. GUERRIERI BORSOI, *Palazzo Besso. La dimora dai Rustici ai Paravicini e gli affreschi di Tarquinio Ligustri*, Roma, ed. Colombo, 2000; L. SICKEL, *Un affresco inedito di Tarquinio Ligustri. La "Prospettiva" nella Galleria del Palazzo Massimo alle Colonne*, in «Bollettino d'Arte», 120, 2002, pp. 93-98; F. NICOLAI, *Novità su Tarquinio Ligustri*, in «Bollettino d'Arte», 140, 2007, pp. 80-95.

<sup>511</sup> F. CAPPELLETTI, *Il fregio a paesi: dai palazzo* cit., p. 237. Sul ruolo dei pittori specialisti in prospettive e paesaggi che, come nel caso di Tarquinio Ligustri, venivano chiamati ad affiancare i pittori "figura" nei grandi progetti decorativi si vedano EAD., *Pittura di paesaggio* cit., pp. 313-325; EAD., *Ancora su Paul Bril intorno al 1600. Qualche osservazione sul paesaggio con storie sacre, la tradizione degli eremiti e un nuovo committente*, in EAD. (a cura di), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, Roma, Gangemi editore, 2003, pp. 9-20.

<sup>512</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 1r (BELL, p. 287).

nello spazio dell'illusione. Baldassarre Croce sapeva forse di poter contare sul giovane prospettico per fingere lo spessore e la consistenza materica del finto arazzo, supporto su cui andavano applicati, volendo usare le sue stesse parole di Zaccolini,

quegli ottimi e massimi principij di Prospettiva, i quali così | al vivo fanno rappresentare gl'obbietti quando che, da dotta mano, ven- | gono messi in atto pratico che ogni occhio per perspicace che sia et ogni sen- | timento vicino viene ingannato, credendosi quello che è finto sia realmente | corpo rilevato e quello che è di lontano, pare che si faccia propinquo et | il vicino attendendo alla sfuggita, appare di essere nelle più lontane | parte del paese<sup>513</sup>.

Prendendo spunto dalla pittura murale romana, Baldassarre Croce si ispirò agli arazzi più pregiati “intessuti” da Raffaello nella Sala di Costantino in Vaticano per costruire, forse con l'aiuto del valente prospettico, una complessa impaginazione architettonica che, per quanto illusiva, riuscisse a soddisfare l'auspicata “concordanza” tra scene e ornamenti. La soluzione adottata non può che richiamare alla memoria il consiglio che Sebastiano Serlio, a suo tempo, diede a coloro che

si vorranno compiacer della vaghezza de i colori, per mai rompere o guastare l'opera [...]: si potranno finger alcuni panni attaccati al muro, come cosa mobile: et in quelli dipingere ciò che piace; perché così facendo, non romperà l'ordine, et fingerà il vero, servando il decoro<sup>514</sup>.

Nel *trompe-l'œil* gli elementi architettonici e strutturali dell'aula vengono “illusionisticamente ricomposti” per dare profondità e tridimensionalità allo spazio, lasciato come scenografia alla storia.

La seconda importante modifica su cui hanno insistito gli studiosi riguarda la configurazione dei pilastri reali e quelli dipinti, elementi connotanti della struttura architettonica illusionistica. Il primo disegno della cornice prospettica fatto da Croce nel 1598 (**Fig. 29**) dimostra che originariamente i quattro pilastri “reali” corrispondenti ai contrafforti dell'aula seguivano tutta l'altezza della parete. Solo successivamente si decise di abbassarli e di aggiungere sulla loro sommità le statue in stucco dei profeti (**Fig. 38**): in questo modo veniva lasciata al pittore nuova superficie da affrescare, un “piano di mediazione fra pittura e l'architettura”<sup>515</sup>. Come per i finti arazzi, questa modifica venne apportata dopo la prima stipula del primo contratto. Se osserviamo il disegno del soffitto ligneo firmato da Carlo Maderno il 30 agosto 1596 notiamo che, ancora a questa data, venivano calcolati i pilastri segnati, come si può vedere, dalle

---

<sup>513</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 1r

<sup>514</sup> S. SERLIO, *I sette libri dell'Architettura*, (Venezia 1584), Ristampa anastatica, Arnaldo Forni editore, Sala Bolognese, 1978, vol. I, p. 191.

<sup>515</sup> E. PRIEDI, *La pittura architettonica* cit., p. 120.

riseghe ad essi corrisposti<sup>516</sup>. Secondo Elisabeth Priedl, quindi, la scelta di abbassare i pilastri non sarebbe stata presa da Maderno, bensì da Baldassarre Croce per il quale era necessario limitare il carattere architettonico in favore della pittura che poteva così conquistare anche il piano occupato dal pilastro: alle spalle delle statue in stucco dei quattro profeti c'era ancora lo posto per fingere un panno tenuto stretto dai putti seduti nei cornicioni e costretti a sporgersi pericolosamente in avanti. Negli spazi vuoti, creati illusionisticamente tra i piani della finta architettura, pendono invece pesanti festoni di fiori e frutti che superano il mero decorativismo per ritrovare una loro funzione nel contesto prospettico-spaziale (**Fig. 39**).



Figura 38: Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Putti reggi-drappe*, particolare, Roma, chiesa Santa Susanna.



Figura 39: Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Festoni*, particolare, Roma, chiesa Santa Susanna.

In sostanza, alla data di sottoscrizione del primo contratto, Croce consegnava sul tavolo di confronto una prima proposta progettuale, alla quale seguirono ulteriori studi e modelli. Confrontando allora il disegno di Chatsworth con quelli conservati ad Darmstadt è possibile ripercorrere il processo di ideazione della cornice con gli adornamenti. Rispetto al primo progetto del 1598, nei fogli conservati all'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt Baldassarre Croce mostra l'effetto ottenuto tagliando i pilastri e abbozzandovi sopra grandi statue femminili,

---

<sup>516</sup> *Ivi*, p. 119.

sostituite poi dalle statue in stucco del Valsoldo<sup>517</sup>. Anche in queste due versioni però, non v'è traccia dei finti arazzi e le storie rimangono ancora fissate entro rigide cornici. Dei tre modelli grafici resta, per così dire, "intatta" l'idea delle colonne tortili, disegnate dietro l'ombra dei pilastri e arricchite nel loro andamento sinuoso da tralci di vite e scanalature dorate<sup>518</sup>. Nel movimento delle loro linee si compie l'inganno per cui lo spazio dipinto e quello architettonico si confondono e ancora confondono. Al prospettico dunque il compito di restituire la consistenza o meglio, la presenza ingombrante delle colonne che, seppur dipinte, fanno ripiegare i bordi dell'arazzo, lasciando dietro di sé il segno della propria ombra. Ed è proprio l'abilità nel ricreare gli effetti illusionistici che permette al pittore di trovare lo spazio per fingere le statue allegoriche, messe in rilievo dai "tocchi d'oro"<sup>519</sup> (**Fig. 41**), a quanto pare lasciati dal pennello di Matteo Zaccolini. Dalle corpose ombre delle colonne dei disegni di Darmstadt (**Figg. 40-41**) nasce forse l'idea delle sculture dorate, un'elegante soluzione per accentuare la profondità del piano. Seguendo i profili chiaroscurati nei preziosi riflessi, fatti con la pretesa d'essere "talmente imitati c'habbiano da comparire, come se se fossero stucchi reali"<sup>520</sup>, si avvertono le finalità pratiche della ricerca intrapresa da un pittore profondamente attratto dal potere della luce e dagli effetti ottici che essa genera sulle superfici riflettenti. Come già accennato, la buona riuscita degli ornamenti rifiniti a secco sorprese perfino l'esigente Cardinale Rusticucci che desiderò premiare il titolare dell'opera per aver

anco eceduto in meglio ne i membri che doverano essere meno d'oro lineato, et ombregiato havendoli arricchiti d'oro assai più di quello ch'era obbligato p(er) più honorevolezza dell'opera p(er) più riputazione di lui medesimo e principalmente p(er) tanto meglio servire S.S. Ill(ustrissi)ma<sup>521</sup>.

In queste parole si potrebbe avvertire lo sforzo con cui Zaccolini indaga la dimensione illusionistica dello spazio architettonico, rispondendo così alle questioni teoriche discusse pochi anni prima nel *Lyceum* Chiaramonti. A lui potrebbe quindi essere stato affidato il compito di profilare e inquadrare i piani dell'illusione uno sopra l'altro, ritmando tra luci e ombre il movimento che, come diceva Federico Zeri,

---

<sup>517</sup> Per un confronto tra progetto grafico e versione finale dell'opera si veda nello specifico E. PRIEDI, *Santa Susanna's arazzi finti* cit., pp. 107-120.

<sup>518</sup> Secondo Silvia Danesi Squarzina l'impaginazione illusionistica della navata di Santa Susanna può essere considerata un interessante precedente per le prospettive dipinte nella Galleria Giustiniani, inquadrata anch'essa dalle preziose colonne tortili, cfr. Silvia Danesi Squarzina (a cura di), *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Giustiniani, 26 gennaio-15 maggio 2001 - Berlino, Altes Museum, 15 giugno-9 settembre 2001), Milano, Electa, 2001, pp. 18-21.

<sup>519</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., p. 298

<sup>520</sup> ASR, *Notai del Tribunale dell'A.C.*, vol. 6245, *notaio D. Ricci*, c. 62v.

<sup>521</sup> ASR, *Notai A. C.*, b. 4069, *notaio Marefusus Petrus Antonius*, c. 995r.

reca per altro in embrione i termini di una nuova spazialità, che oltre ad annullare, come a Caprarola, l'esatta delimitazione dell'ambiente, trasmette all'atmosfera una incessante vibrazione per una serie di interrompimenti, di spezzature e di accidentalità delle pareti<sup>522</sup>.

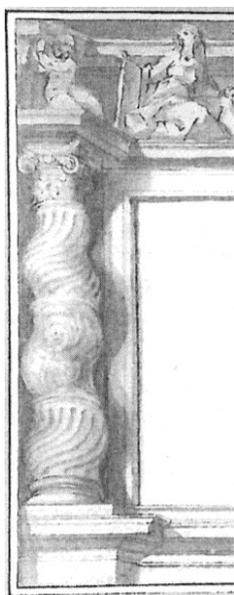


Figura 40: Baldassarre Croce, *Studio per cornice*, particolare colonna tortile, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. AE 1303.



Figura 41: Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Susanna e i Vecchioni*, particolare colonna tortile dipinta, Roma, chiesa di Santa Susanna.

Dal sistema colonnare alle finte statue dorate, dai finti arazzi fino agli sfondi lontani, tutto concorre a produrre l'illusoria profondità "dell'Istoria", che ha inizio nel giardino e prosegue nelle ambientazioni architettoniche dipinte in prospettiva come quinte teatrali. Visto che Giovanni Baglione sostiene che il cesenate mise mano anche alle "prospettive di quelle istorie"<sup>523</sup>, si potrebbe pensare che sia stato proprio lui a ritoccare gli sfondi architettonici e paesaggistici con colori a secco. Pur rimanendo nei limiti ancora incerti di tale attribuzione, si intravede una certa rispondenza tra le ricerche di ottica che da sempre interessarono il prospettico cesenate e quella fascinazione per gli effetti luministici riconosciuta da Alessandro Zuccari negli interventi di Baldassarre Croce "al culmine della sua carriera"<sup>524</sup>. Non appare superfluo, allora, rivolgere lo sguardo fin nelle lontananze della storia, le immagini più studiate da Zaccolini per coinvolgere lo sguardo dell'osservatore.

La storia ha inizio nell'istante in cui Susanna venne sorpresa alle spalle dai vecchioni che, incapaci di frenare "l'ardente passione"<sup>525</sup>, la seguirono fin nei pressi della fontana sulla quale

<sup>522</sup> F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo* di Scipione da Gaeta, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2001, p. 73.

<sup>523</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., p. 316.

<sup>524</sup> A. ZUCCARI, *Rhetorica christiana* cit., p. 48.

<sup>525</sup> Dn. 13: 8

sedeva rinfrescando le sue membra (**Fig. 36**). Come già notava Pamela Jones<sup>526</sup>, rispetto alla scena raccontata in primo piano, i restanti due terzi della composizione sono occupati da una profondissima veduta sul giardino in cui si intravede il palazzo del ricco Ioakim. Oltrepassati i gradini della terrazza nascosta tra le piante, lo sguardo è condotto attraverso le balaustrate di marmo che, insieme agli elementi arborei, servono al pittore per collegare lo spazio della storia a quello del giardino e, quindi, per scandire prospetticamente la distanza fin sotto al rigoglioso pergolato: i grandi alberi citati dal profeta Daniele per “indagare la verità”<sup>527</sup> deposta dai Vecchioni sono messi ora come cornice, mentre la siepe, fiorita ai lati del cancelletto fatto chiudere dalle anelle, profila lo spazio più lontano, affacciato sul rigoglioso pergolato sorretto da cariatidi. Da questo loggiato il pittore apre un passaggio che sfonda illusionisticamente il dipinto nella profondità di un porticato la cui direzione coincide con il punto di fuga (**Fig. 42**). L’orchestrazione dell’architettura dipinta e la declinazione delle quinte arboree nella visuale prospettica centrale ricorda l’impostazione di alcune scenografie teatrali, a cominciare da una scena abbozzata dal giovane Guercino, del quale peraltro si conoscono

alcuni disegni di sua [mano], balli, feste, e sposalizi costumati nella sua Rocca di Cento, imitando l’idea, il portamento e le sembianze di quei rustici, e di quelle foretane del Paese, li quali, per verità, erano curiosi, e bene formati<sup>528</sup>.

Tra questi, il disegno del British Museum<sup>529</sup> (**Fig. 43**) è forse il più famoso studio legato alle rappresentazioni teatrali allestite a Cento, “de quali era Capo il Sigr. Cavaliere Gio. Francesco Barbieri, che al presente sotto il Cielo Italiano colla vivacità de’ colori anima esquisitamente le tele, mercando in un medesimo tempo lode a se stesso, e grido alla Patria”<sup>530</sup>.

---

<sup>526</sup> P. M. JONES, *The triumph of chastity* cit., pp. 32-33.

<sup>527</sup> Dn. 13:54-59. Per indagare la verità e provare l’innocenza della casta Susanna, Daniele interrogò separatamente gli anziani e chiese loro: “Ora dunque, se tu hai visto costei, di’: sotto quale albero tu li hai visti stare insieme? Rispose: Sotto un lentisco. [...] Allontanato questo, fece venire l’altro e gli disse: [...] Dimmi dunque, sotto quale albero li hai trovati insieme? Rispose: Sotto un leccio”.

<sup>528</sup> G. B. PASSERI, *Vite de’ Pittori Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, in Roma presso Gregorio Settari, MDCCLXXII, p. 347.

<sup>529</sup> Guercino, *Scena teatrale all’aperto*, disegno a penna e acquerello, 360 x 465 mm, Londra, The British Museum, pubblicato a colori in N. TURNER, C. PLAZZOTTA, *Drawings by Guercino from British Collections, with an appendix describing the drawings by Guercino, his School and his followers in the British Museum*, London, British Museum Press in association with Leonardo-De Luca Editori, 1991, cat. 186, tav. 26. p. 205.

<sup>530</sup> Il passo, tratto dalle cronache centesi, è stato citato per la prima volta da Denis Mahon per descrivere il disegno riferibile al periodo giovanile del Guercino, ovvero prima del suo arrivo a Roma nel 1621, cfr. D. MAHON (a cura di), *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666), Catalogo critico dei disegni*, Catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell’Archiginnasio, 1 settembre-18 novembre 1968), Bologna, Edizioni Alfa, cat. 213 p. 204. Per quanto riguarda il coinvolgimento di Guercino nelle imprese teatrali e la presunta derivazione degli sfondi da lui dipinti negli affreschi di Casa Pannini dalle scenografie teatrali centesi si veda l’interessante libro di P. BAGNI, *Guercino a Cento. Le decorazioni di casa Pannini*, Bologna, Nuova Alfa, 1984, in particolare p. 23.



Figura 42: Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Susanna e i vecchioni*, particolare del giardino, Roma, chiesa di Santa Susanna.



Figura 43: Guercino, *Disegno di scena teatrale all'aperto*, Londra, The British Museum.

Della rappresentazione teatrale non resta che questa immagine ripresa alle spalle degli spettatori nell'attesa di assistere alla scena aperta sul giardino con pergolato, una visuale che tanto ricorda l'immagine del giardino in cui Baldassarre Croce ritrae Santa Susanna. Come nello sfondo per la messa in scena del teatro centese, i confini di questo giardino, recinto a sua volta dal loggiato, vengono superati lasciando intravedere una maestosa cupola e, ancora più distanti, le cime svettanti dei pioppi mossi dalla leggera brezza (**Fig. 43**).

L'articolazione di tali elementi sullo sfondo della scena gioca un ruolo fondamentale nella percezione virtuale della distanza poiché, come spiegherà lo stesso Zaccolini,

li piani nella pittura pareranno assai maggiori ornati che lisci e puliti, e volerli dimostrar maggiori si debbono interrompere con ornati edifizij di buona maniera d'architettura di Giardini, di Alberi con correnti d'Acqua, di peschieri, di fiumi, di laghi, di boschi, di spatij piani, e montuosi, di colline, di Montagne, e d'ogn'altra cosa simile, come Casteli, Città, Torre, e fortezze, et altri cose simili fin' al pari dell'orizzonte, conforme al decoro delle cose che ivi si haveranno da fare in Pittura [...], per li quali la vista mossa da tal varietà d'obbietti di diversi colori di lumi e d'ombre intrattenendosi e pascendosi il senso del vedere sopra del piano fin'al pari dell'orizzonte si dimostrerà maggiore per li copiosi movimenti di quello che sarà estendendosi quasi all'infinito<sup>531</sup>.

Se quindi è vero ciò che scrisse Giovanni Baglione, l'intervento di un collaboratore particolarmente affascinato dagli effetti ottici della distanza potrebbe aver influenzato le scelte che portarono Baldassarre Croce a perfezionare l'impaginazione degli ornamenti e a ricreare la dimensione illusiva dello spazio attraverso i riflessi della luce e del colore. L'attenzione non può che ricadere su quel raggio di sole che, passando attraverso il loggiato, illumina diagonalmente la

<sup>531</sup> BLF, ms. Ashb. 12122, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., cc. 140v-140r (BELL, pp. 562-363).

facciata del palazzo di Ioakim e gli alberi lì appresso, tanto che il bianco del marmo e il verde delle fronde paiono assorbire il colore aurato del sole estivo (Fig. 44).



Figura 44: Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Susanna e i vecchioni*, particolare del giardino, Roma, chiesa di Santa Susanna.

Questi inganni di luce verranno tradotti a parole da Matteo Zaccolini, al fine di allenare l'occhio del pittore nell'osservazione delle impressioni cromatiche. In una delle pagine del suo *De Colori* egli descrive ciò che il nostro occhio percepisce quando, ad esempio, i colori vengono mischiati nei riflessi e riportati sulle superfici di un loggiato che tanto ricorda quello affacciato nel giardino dipinto alle spalle della santa:

negli | edifitij dove il volto delle loggie sono illuminate per la | riflessione del Sole che illuminando la verdura del dirimpetto | giardino arreca nella bianchezza della della loggia le spetie del | color verde, ma nell'istesso tempo arrecandogli anche la spetie del | color del muttonato o pavimento, che è rosso imprime anche questa spetie nel riflesso della volta, meschiandosi la spetie ros-|sa e verde insieme cagionando un color livido dell'ombra | della carne<sup>532</sup>.

La sensazione luminosa è colta e registrata di volta in volta dal prospettico durante l'osservazione della natura

benché | si faccia in un subito, et il più delle volte in instanti sensibile | secondo gl'istanti dello spargimento dei raggi del lume e così | si tramutano et appariscono in varie e diverse maniere, poiché q(u)ello | che adesso è rosso da là a poco si dimostra turchino e quello che | poco fa pareva essere verde subito si tramuta et apparisce in // [11r] giallo e talhora di giallo si scambia in verde, o in altro e così in tal manie-|ra dimostrandosi la natura la varietà delli colori, hora in un modo et | hora in un altro, l'animo dal senso visibile resta attonito, confuso et mara-|vigliato<sup>533</sup>.

Dallo spazio aperto e luminoso si passa al secondo compartimento, quello con l'*Accusa di Susanna* (Fig. 45): un interno solenne che tanto richiama il progetto di Bramante reinterpretato da

<sup>532</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 152v.

<sup>533</sup> *Ini*, cc. 10v-11r.

Raffaello nella *Scuola di Atene*. Finita la prima parete, Baldassarre Croce procede con la decorazione della facciata contrapposta, alternando ancora una volta scenari paesaggistici e architettonici: lo spazio aperto sovrastato dall'alta collina in lontananza costituisce lo sfondo ideale per ambientare la *Lapidazione dei Vecchioni* (**Fig. 46**), mentre le architetture prospettiche inquadrano il finale con il *Ringraziamento di Susanna* (**Fig. 32**), ritratto anche nel piccolo bozzetto di New York. Rispetto al disegno, resta pressoché invariata l'immagine scorciata del tempio in cui Susanna e i suoi parenti accorsero per ringraziare il giorno in cui “fu salvato il sangue innocente”<sup>534</sup>. Cambia invece la fisionomia dello sfondo, non più chiuso con l'immagine della facciata della chiesa, come si vede nel bozzetto, ma adattato per accogliere il Tempietto di San Pietro in Montorio del Bramante<sup>535</sup>.

Per ultimi andavano dipinti gli episodi della controfacciata, affrescata nel 1600, anno in cui Zaccolini risulta già residente nella parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte. Ciò significa che il pittore era ancora in tempo per riportare le prospettive e per ornare scenograficamente le storie oggi parzialmente oscurate dall'organo. Come si legge nel secondo contratto, ai lati del perduto dipinto ad olio, trovava posto l'episodio *dell'Ispirazione di Daniele* attraverso Dio e quello relativo all'*Interrogatorio dei Vecchioni* (**Figg. 47-48**). Anche in questo caso le volte e gli archi dei palazzi dipinti in prospettiva dominano la scena dall'alto, profilando porticati che sfondano illusionisticamente la parete fino a far intravedere lontani squarci di cielo. La lontananza diluisce i colori dell'architettura così da rendere quasi percepibile la vaporosità dell'atmosfera nello sfondo. La tridimensionalità, effetto essenziale per la resa illusoria delle forme, si conquista mediante l'uso sapiente del disegno e del colore, aspetti questi che obbligarono il pittore specialista in sfondi e lontananze a proseguire le ricerche avviate a Cesena, affiancando alla pratica artistica un'attenta riflessione teorica. Gli espedienti illusionistici risolti, molto probabilmente, in questa sua prima commissione romana, potrebbero averlo spinto a riflettere sulla necessità della “Teorica del Colore”. Del resto, è proprio mediante l'uso sapiente delle cromie che Matteo Zaccolini preserva e rafforza l'illusione, affrontando quella

parte apparente dal colore della | quale si genera la pittura perché, alla fine, la pittura che sarà fatta | dal pittore non è altro che imitazione della pittura che gli sarà po-|sta avanti dall'istessa natura, essendo che da ogni obbietto colo-|rato q(uest)a da lei vien dipinta secondo le distanze, nelle quali egli | sono posti lontani o vicini all'occhio, essendo che con tal gradatio-|ne i con i delle spetie visibili con la rarefattione si sogliono

---

<sup>534</sup> Da. 13: 62

<sup>535</sup> P. M. JONES, *The triumph of chastity* cit., pp. 36-37.

rendere | più languidi e con tal debolezza temprandosi, la natura dipinge la sua Pittura che ha da essere vivo  
esemplare del pittore<sup>536</sup>.

Il compito di “lineare” e “ombreggiare” nei riflessi d’oro l’architettura finta come quella reale, con tutto ciò che questo poteva significare nella modulazione percettiva dello spazio, ci dà forse l’idea delle suggestioni che stimolarono le ricerche di Matteo Zaccolini nel campo dell’ottica. Nel raggio riflesso in primissimo piano o nella sfuocata immagine della lontananza emerge la presenza instabile e indeterminata del colore che il prospettico tentò di ricomporre nelle pagine del suo trattato, lasciandoci con ciò intuire tutta la sua esperienza nel mantenere in un’illusione continua l’equilibrio tra spazi interni ed esterni.



Figura 45: Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *L'Accusa di Susanna*, Roma, chiesa di Santa Susanna.



Figura 46: Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Lapidazione dei Vecchioni*, Roma, chiesa di Santa Susanna.

---

<sup>536</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 9v (BELL, p. 300).



Figura 47: Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Ispirazione di Daniele*, Roma, chiesa di Santa Susanna.



Figura 48: Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Interrogatorio dei Vecchioni*, Roma, chiesa di Santa Susanna.

#### 4.3. “I colori per le distanze”. Dall’alto della volta di S. Silvestro al Quirinale

Gli oggetti colorati ci insegnano in qual modo noi altri Pittori dobbiamo colorire i corpi di molta altezza, essendo posti nel da lontano.  
(MATTEO ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore*, c. 118r)

Per quanto il nome di Matteo Zaccolini sia rimasto nel “retroscena” della storia decorativa della chiesa di Santa Susanna, il suo intervento dovette essere stato tutt’altro che marginale, sicuramente sufficiente a dimostrare le competenze che gli permisero di ottenere un prestigioso incarico nel vicino cantiere teatino di Monte Cavallo. Matteo Zaccolini venne infatti scelto per portare avanti l’opera lasciata incompleta da due dei più affermati protagonisti della storia del quadraturismo, i fratelli Giovanni e Cherubino Alberti. Una nuova sfida per il cesenate che, dopo aver riportato le prospettive sulle pareti della chiesa di Santa Susanna, si trovò a dover risolvere il problema di come sfondare la volta del coro della chiesa teatina di San Silvestro al Quirinale,

“chiesa benché non molto grande, ma bella et benissimo tenuta, similmente il luogo molto delizioso, et degno de’ Religiosi”<sup>537</sup>.

In effetti, la difficoltà più grande era quella di proseguire l’ardita impresa, mantenendo intatta l’unità compositivo-spaziale del coro affrescato inizialmente da Cherubino e da Giovanni Alberti<sup>538</sup>. Al termine della decorazione della prima campata, i lavori vennero interrotti a causa della morte improvvisa di quest’ultimo che “s’infermò, per dipingere a fresco nelle volte, poiché tant’umido gli s’era ristretto nella testa, che gravemente l’abbattè, e il mise in fondo di letto, e molti mesi dimorovvi; ed ultimamente nel 1601 alli 10 d’agosto vi morì ...”<sup>539</sup>.

I fratelli Alberti iniziarono a lavorare nel cantiere di San Silvestro al Quirinale dopo il 1598, quando completarono la decorazione della *Sala Clementina* in Vaticano, una volta aerea che scopre tutta la modernità della loro interpretazione spaziale, introducendo quel modo nuovo di alleggerire il reticolo architettonico in un unico sfondato prospettico da cui si dischiude lo scorcio a cielo aperto<sup>540</sup>. Ed è proprio la profonda conoscenza della disciplina prospettica che consentì loro di preservare il controllo delle direzionalità che strutturano lo schema pittorico<sup>541</sup>. Un’attenzione simile del contesto visivo è espressa, sia pure con esiti diversi, nella volta di San Silvestro al Quirinale, quella cioè “sopra l’altar maggiore, che è la prima, dove nel mezzo mirasi uno sfondato con alcuni puttini sopra certe mensole, che scortano, opera molto bella”<sup>542</sup>. Dalle precise indicazioni fornite da Giovanni Baglione la critica contemporanea ha cercato di ripercorre le tappe della vicenda decorativa, tentando di distinguere la mano e, di conseguenza, il ruolo dei

---

<sup>537</sup> P. M. FELINI, *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell’alma città di Roma*, Roma, Brizi, 1610, p. 183.

<sup>538</sup> I fratelli Cherubino (1553-1615) e Giovanni (1558-1601) Alberti, originari “della città di Borgo San Sepolcro”, si trasferirono a Roma tra il 1566 e il 1568. Legati alla cultura prospettica umbro-toscana e alla scuola quadraturistica bolognese, lavorarono ai più importanti progetti decorativi promossi negli anni dei pontificati di Gregorio XIII, di Sisto V e di Clemente VIII. Sull’attività dei fratelli Alberti e, in particolare, sul loro intervento in San Silvestro al Quirinale si vedano M. V. BRUGNOLI, *Un palazzo romano del tardo 500 e l’opera di Giovanni e Cherubino Alberti a Roma*, in «Bollettino d’Arte», XLV, 1960, pp. 223-246; I. MUSSA, *L’architettura illusionistica nelle decorazioni romane. Il “quadraturismo” dalla scuola di Raffaello alla metà del ‘600*, in «Capitolium», VIII-XI (agosto-settembre 1969), pp. 41-88. Oltre a ripercorrere la storia delle imprese decorative commissionate ai fratelli Alberti durante il pontificato di Clemente VIII, Morton C. Abromson segnala per la prima volta i contratti sottoscritti dai padri teatini a seguito della morte di Giovanni per il completamento della pittura del coro (M. C. ABROMSON, *Clement VIII’s patronage of the brothers Alberti*, in «The Art Bulletin», 60, 1978, pp. 531-547, in particolare p. 533 nota 21; ID., *Painting in Rome during the papacy of Clement VIII (1592 - 1605). A documented chronology*, in «Commentari», I-IV, 1978, pp. 195-197).

<sup>539</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de’ pittori* cit., pp. 70-71 (“Vita di Gio. Alberti dal Borgo, pittore”).

<sup>540</sup> E. FUMAGALLI, *Il Seicento. Roma e Lazio*, in M. GORI (a cura di), *Pittura murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, Torino, Gruppo Bancario San Paolo IMI, 1998, vol. III, pp. 22-33; K. HERRMANN-FIORE, *La salle Clémentine au Palais apostolique du Vatican*, in J.-M. OLIVESI (a cura di), *Les cioux en gloire. Paradis en trompe-l’œil pour la Rome baroque. Bozzetti, modelli, ricordi et memorie*, Exposition (Musée Fesch-Ville D’Ajaccio 17 Mai – 30 Septembre 2002, Corsica, Ajaccio, 2002, p. 111

<sup>541</sup> L. DE CARLO, L. CARLEVARIS, D. DI MARZIO, *La sala Clementina in Vaticano tra manierismo e barocco*, in F. FARNETTI, D. LENZI (a cura di), *L’architettura dell’inganno*. cit., pp. 133-148.

<sup>542</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de’ pittori* cit., pp. 70-71.

due pittori. Mentre Cherubino Alberti dipinse le figure degli angeli portacandelabri<sup>543</sup>, Giovanni si occupò di realizzare la decorazione illusionistica della prima volta. Tra i disegni preparatori finora noti, Franzsepp Würtenberger<sup>544</sup> fu il primo ad identificare l'abbozzo della prospettiva della prima campata (**Fig. 49**), ideata, come suggerisce l'iscrizione, da "Cherubino Alberti dal Borgo S. Sep.o"<sup>545</sup>, ma "sensibilmente migliorata"<sup>546</sup>, per usare un'espressione di Kristina Herrmann-Fiore, dal fratello in sede esecutiva. L'impostazione prospettica scelta per aprire il soffitto verso lo spazio ultraterreno consiste in un'articolata intelaiatura architettonica costruita attorno ad un oculo circolare sorretto simmetricamente da due vele spalancate lateralmente sopra le finestre aperte sul cielo. Eppure la profondità illusiva di questo sfondato non è così eccessiva vista nitidezza dell'immagine non ancora sfocata dalla lontananza. Solamente i colori perdono la loro consistenza, tuttavia nessuno di essi raggiunge i toni azzurrini della distanza. La naturale degradazione delle tinte sembra essere ostacolata e interrotta, nello stesso istante, dalla forza della luce divina che neutralizza i contrasti, impregnando con la stessa intensità gli effetti della prospettiva aerea di bianco e di giallo. L'atmosfera è infatti penetrata da una luce diffusa che illumina omogeneamente gli angeli musicanti, visti di sotto in su, mentre danzano in bilico tra i pilastri della balaustra. Sopra di loro, la forza della luce divina apre uno spiracolo tra le velate nubi e la Colomba dello Spirito Santo discende seguendo il raggio convogliato prospetticamente nella ghirlanda sollevata a ritmo nel celeste girotondo (**Fig. 50**).

---

<sup>543</sup> Per un'analisi dei disegni riconducibili alle figure degli angeli dipinti da Cherubino e da Giovanni Alberti nella chiesa teatina si veda K. HERRMANN-FIORE, *Disegni degli Alberti. Il volume 2503 del Gabinetto nazionale delle stampe*, Roma, De Luca Editore, 1983, pp. 93-96.

<sup>544</sup> F. WÜRTEMBERGER, *Die Manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», IV, 1940, pp. 111-113 e fig. 56.

<sup>545</sup> Cherubino Alberti, *Studio parziale della decorazione della prima campata della volta del coro della Chiesa di San Silvestro al Quirinale*, penna, acquerello marrone, carta bianca filigranata scurita. Sul recto in basso al centro compare la scritta autografa "Di Cherubino Alberti dal Borgo S. Sep.o", 202 x 337 mm, inv. 973 E, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, pubblicato in A. PETRIOLI TOFANI (a cura di), *Inventario 2. Disegni esposti. Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*, Leo S. Olschki editore, Firenze, 1986, pp. 413-414.

<sup>546</sup> K. HERRMANN-FIORE, *Disegni degli Alberti cit.*, p. 96.



Figura 49: Cherubino Alberti, *Studio parziale della decorazione della prima campata della volta del coro della chiesa di San Silvestro al Quirinale*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 973.



Figura 50: Giovanni e Cherubino Alberti, *Affreschi del coro, particolare dello sfondato*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, volta della prima campata.

Dietro l'invenzione prospettica sospesa a metà nella prima campata, si spiega la necessità di reclutare un intendente di prospettiva, un pittore che fosse all'altezza di chi lo aveva preceduto, in grado cioè di sostenere l'immagine del cielo, fatto apparire tra le aperture architettoniche che recidono ogni limite alla lontananza. Rispetto alle sommarie indicazioni fornite da Giovanni Baglione circa l'intervento di Zaccolini a Santa Susanna, la descrizione del lavoro svolto presso la chiesa di San Silvestro al Quirinale risulta molto più precisa e dettagliata. Il biografo specifica infatti che il prospettico cesenate

nella parete del Choro, ove da quelli Religiosi si cantano gli Officij Divini, su la volta, esquisitamente ha dipinti gli adornamenti, e le prospettive intorno alle figure fatte di mano di Gioseppe Agello da Sorriento, allievo del Cavalier Chritofano Roncalli delle Pomarancie<sup>547</sup>.

Qualche anno prima Giulio Mancini aveva già sottolineato l'abilità e l'eccezionale impegno di un artista che "spinto dal furor naturale pittoresco et in particolare nella prospettiva fa cose meravigliose anchorchè da esso sien fatte per scherzo et in un subito. Come si vede nella chiesa di S. Silvestro"<sup>548</sup>. Queste brevi testimonianze sono sufficienti per considerare l'importanza di un incarico che, in questo caso, non poteva essere omesso nella formula contrattuale: l'attribuzione a

<sup>547</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., p. 316.

<sup>548</sup> G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura* cit., vol. I, p. 263.

Zaccolini della quadratura illusionistica che completa il soffitto del coro è stata convalidata dai documenti segnalati nel 1978 da Morton C. Abromson<sup>549</sup> e in seguito analizzati da Janis Bell nella sua tesi di dottorato<sup>550</sup>. Più recentemente la rilettura di queste carte ha consegnato importanti novità grazie agli studi condotti da Elisabetta Giffi<sup>551</sup> la quale, dopo aver ripercorso la vicenda decorativa della sulla base di un attento esame delle disposizioni contrattuali, ha valutato la competenza prospettica di Matteo Zaccolini, le cui ricerche sulla luce e sul colore influenzarono non poco gli artisti con cui era entrato in contatto.

Ad affidare un nuovo lavoro all'allievo di Scipione Chiaramonti fu il pittore sorrentino Giuseppe Agellio<sup>552</sup> quando, col consenso di Cristoforo Roncalli<sup>553</sup>, suo maestro nonché garante dell'impresa teatina, lo scelse come quadraturista: "Sia noto e manifesto a chi legerà", recita il contratto del 30 luglio 1602<sup>554</sup>,

come ms. Matteo Zocolino da Cesena piglia da ms. Giuseppe Aiello da Sorrento pittore a fare li ornamenti di stucchi finti al opera che deto ms. Giosepe fa a S(an)to Silvestro di Monte Cavallo conforme al disegno fatto

---

<sup>549</sup> M. C. ABROMSON, *Painting in Rome during the papacy of Clement VIII (1592 - 1605). A documented chronology*, in «Commentari», I-IV, 1978, 195-197; ID. *Clement VIII's patronage* cit., p. 533 nota 21. Il primo contratto stipulato tra i padri teatini e Giuseppe Agellio è datato 19 marzo 1602: ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant'Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 37 "Chiesa, Arredi Sacri, Libri" (anni 1559-1864), cc. 180-181. A questo segue un secondo accordo, firmato il 2 luglio dello stesso anno da Giuseppe Agellio e da Matteo Zaccolini: ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant'Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 37 "Chiesa, Arredi Sacri, Libri" (anni 1559-1864), c. 78r-79v. Si veda Appendice documentaria 10 I-II.

<sup>550</sup> J. BELL, *Color and Theory in Seicento Art* cit., vol. I, pp. 17-22; EAD., *The life and works* cit., pp. 239-240.

<sup>551</sup> E. GIFFI, *Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolini* cit.; EAD., *Precisazioni e aggiunte sul Roncalli* cit.

<sup>552</sup> Su Giuseppe Agellio, pittore nato a Sorrento nel 1570 circa (*ad vocem* "Agellio Giuseppe" in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, vol. I, p. 384), si segnala il contributo di C. LEGRAND, *Un dessin de Giuseppe Agellio récément identifié*, in «Revue du Louvre. La Revue Des Musée de France», vol. 5/6, 1994 (décembre), pp. 55-58. Per quanto riguarda le opere che i padri teatini commissionarono a Giuseppe Agellio, oltre ai già citati saggi di Elisabetta Giffi si veda il più recente contributo di S. DE MIERI, *Gli affreschi absidali: una proposta per il sorrentino Giuseppe Agellio, "allievo del Cavalier Cristofano Roncalli dalla Pomarancio"*, in A. SCHIATTARELLA (a cura di), *La basilica di Sant'Antonino in Sorrento. Il restauro del transetto e dell'abside*, Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici Artistici ed Etnoantropologici per Napoli e Provincia, Castellammare di Stabia, Nicola Longobardi Editore, 2012, pp. 25-35.

<sup>553</sup> Sulla vita e sulle opere di Cristoforo Roncalli (1552-1553ca.-1626) si vedano W. C. KIRWIN, *Christofano Roncalli (1551/2-1626), an exponent of the proto-baroque: his activity through 1605*, Ph. D. Dissertation, Stanford University, 1972, Published on demand by University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, 1989; I. CHIAPPINI DI SORIO, *Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio*, Bergamo, Banca Popolare di Bergamo, 1975; W. C. KIRWIN, *The life and drawing style of Cristofano Roncalli*, in «Paragone», 335, 1978 (Gennaio), pp. 18-62. Per alcune precisazioni sul ruolo di Cristoforo Roncalli nell'impresa di San Silvestro e al Quirinale rimangono fondamentali i già citati contributi di Elisabetta Giffi. Della stessa autrice si segnala inoltre il saggio pubblicato in occasione della mostra sui disegni di Roncalli per la cupola della Basilica di Loreto, cfr. E. GIFFI, *La cupola di Cristoforo Roncalli, il Pomarancio 1609-1615*, in M. L. POLICETTI (a cura di), *Ianna Coeli. Disegni di Cristoforo Roncalli e Cesare Maccari per la cupola della Basilica di Loreto*, Catalogo della mostra (Roma, Complesso Monumentale di S. Michele a Ripa, 8 Dicembre 2001-20 Gennaio 2002), Roma, Artemide Edizioni, 2001, pp. 22-67.

<sup>554</sup> ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant'Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 37 "Chiesa, Arredi Sacri, Libri" (anni 1559-1864), cc. 180-181. Il contratto è stato trascritto per la prima volta da J. Bell (J. BELL, *Color and Theory in Seicento Art* cit., vol. II, pp. 604-605, Appendix A 6) e parzialmente trascritto in nota da E. GIFFI, *Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolini* cit., p. 108 nota 25. Per una lettura integrale del documento si veda Appendice documentaria 10 II.

da deto ms. Mateo mostrato al sig(no)re Cristoforo Roncalli dalle Pomarance et al D. R(everendo) Biagio Laicho di S(an)to Silvestro per prezzo di scudi cento quaranta di moneta conforme alli capitoli infrascritti<sup>555</sup>.

Da precisare che l'intervento di Matteo Zaccolini, su cui fra l'altro ha insistito Elisabetta Giffi, venne concordato dopo la prima "Conventione fatta fra li p(a)dri di S. Silvestro e ms. Gioseffo Agellio"<sup>556</sup> stipulata 19 marzo del 1602<sup>557</sup>. Solo recentemente sono stati ipotizzati anche i nomi dei presunti finanziatori dell'impresa, ritratti probabilmente tra i personaggi che attorniano *San Silvestro nella grotta di Soratte* nella lunetta del coro<sup>558</sup>. Si suppone infatti che gli affreschi del presbiterio siano stati finanziati dal devoto prelado senese Marcantonio Florenzi, già titolare della cappella dedicata alla Madonna della Catena che aveva fatto affrescare intorno al 1581 da Cesare Nebbia<sup>559</sup>. Ma oltre alla decorazione della sua cappella, sappiamo che dal 1585 il prelado sostenne le spese per la fabbricazione del soffitto ligneo che impreziosisce la navata centrale della chiesa teatina. Marcantonio Florenzi morì nel 1600, ovvero quando Giovanni e Cherubino Alberti stavano ancora completando la decorazione della prima campata del coro. Nonostante ciò, il fratello Pietro Giovanni Florenzi continuò a finanziare l'impresa portata avanti da Giuseppe Agellio che lo ritrasse sullo sfondo della lunetta<sup>560</sup>.

Stando al primo contratto del 19 marzo 1602, Giuseppe Agellio si impegnava innanzitutto a completare la pittura del coro, rispettando quei disegni che lui stesso dichiarerà di aver ricevuto dai padri. Uno di questi fogli "contiene un Dio P(ad)re con angeli in un ovato in mezo con altri partimenti e puttini con quattro evangelisti a quattro peducci"<sup>561</sup>, mentre il secondo è descritto come "un S. Silvestro al nicchio del frontespizio di detto coro secondo le invenzioni fatte tra noi"<sup>562</sup>.

Decretato ciò, non rimaneva che affidarsi alla competenza di un intendente di prospettiva per mantenere intatto l'equilibrio prospettico già impostato dagli Alberti: un'impresa complessa, insomma, per la quale era necessario programmare, già in sede contrattuale, tutte le fasi di lavoro.

---

<sup>555</sup> *Ibidem*.

<sup>556</sup> ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant'Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 37 "Chiesa, Arredi Sacri, Libri" (anni 1559-1864), c. 78v.

<sup>557</sup> *Ivi*, c. 78r.

<sup>558</sup> F. CUGI, *San Silvestro al Quirinale. Le cappelle perdute e qualche ipotesi sulle pitture del coro*, in «Bollettino d'arte», 97, 2012, pp. 135-144.

<sup>559</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>560</sup> *Ibidem*. L'identificazione di Pietro Giovanni Florenzi tra i personaggi dipinti nella lunetta del coro di San Silvestro è stata proposta da Francesca Cugi sulla base delle stringenti somiglianze con un ritratto dello stesso conservato presso Santa Maria della Consolazione. Molto probabilmente tra i personaggi ritratti accanto a San Silvestro è raffigurato anche il fratello Marcantonio Florenzi, ipotesi che non può essere confermata dal momento che, come lamenta la stessa studiosa, di lui non si conosce alcun ritratto.

<sup>561</sup> ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant'Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 37 "Chiesa, Arredi Sacri, Libri" (anni 1559-1864), c. 78r.

<sup>562</sup> *Ibidem*.

Tale esigenza la permesso di precisare ulteriormente il contributo di Matteo Zaccolini ad un'opera fatta a più mani, alcune più abili e sicure, altre sicuramente meno dotate.

Come ha ipotizzato Elisabetta Giffi, il legame diretto tra Roncalli e i fratelli Alberti, avvalorato peraltro da una loro precedente collaborazione, potrebbe giustificare la scelta di Cherubino di “consegnare” l'ultimazione dei lavori al collega Cristoforo<sup>563</sup>, un pittore che certamente godeva della loro stima. Quindi, per via delle numerose nonché prestigiose commissioni prese in incarico tra il 1599 e il 1605, Roncalli si vide costretto a reclutare diversi collaboratori, i quali gli permisero condurre contemporaneamente più lavori nei diversi cantieri romani<sup>564</sup>. A questo proposito vorrei far notare che appena prima di iniziare i lavori a San Silvestro al Quirinale, ovvero tra il gennaio e il maggio del 1600, Cristoforo Roncalli girò il compenso ricevuto dal cardinale Girolamo Mattei per pagare “li giovani – tra cui Giuseppe Agellio – che hanno depinto la stanza della cappella”<sup>565</sup> e “nella volta del stantino attaccato alla Cappella”<sup>566</sup> del Palazzo Mattei -Caetani. Ma riesaminando attentamente anche i pagamenti versati nell'autunno dello stesso anno dal fratello Asdrubale, ci accorgiamo che, mentre a “Giuseppe d'aiello da Sorrento” Roncalli aveva affidato la pittura delle *Storie di Maria* nei quattro nicchi della cappella, le prospettive vennero lasciate alla mano del già citato Tarquino Ligustri<sup>567</sup>, per le quali “era tenuto a farne più schizzi di disegno”<sup>568</sup>. Non è forse un caso se, a distanza di nemmeno un anno, Giuseppe Agellio scelse di affidare la costruzione illusionistica della volta teatina ad un altro specialista in prospettive, tale Zoccolino, che, come Tarquinio Ligustri, esordì fingendo i morbidi arazzi come supporto alle pitture di Baldassarre Croce.

---

<sup>563</sup> L'ipotesi avanzata da Elisabetta Giffi per spiegare il passaggio dell'incarico della commissione teatina (E. GIFFI, *Precisazioni e aggiunte sul Roncalli* cit., p. 46) è stata suggerita dai noti legami tra i fratelli Alberti e Cristoforo Roncalli che, come aveva già dimostrato William Chandler Kirwin (W. C. KIRWIN, *The life and drawing style* cit., pp. 18-62), risalgono al 1591.

<sup>564</sup> I. CHIAPPINI DI SORIO, *Cristoforo Roncalli* cit., pp. 7-8.

<sup>565</sup> Per la lettura dei pagamenti intestati a Cristoforo Roncalli e versati a sua volta ai collaboratori si veda L. TESTA, *Il cardinale Girolamo: la decorazione del salone* cit., p. 17 in particolare note 39 e 40. Sulle opere commissionate dal cardinale Girolamo Mattei si veda inoltre P. TOSINI, *La decorazione tra Cinque e Seicento al tempo dei Mattei*, in L. FIORANI (a cura di), *Palazzo Caetani. Storia, arte e cultura*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2007, pp. 166-169.

<sup>566</sup> *Ibidem*.

<sup>567</sup> I. CHIAPPINI DI SORIO, *Cristoforo Roncalli* cit., p. 8. Sui documentati rapporti di collaborazione tra Baldassarre Croce e il prospettico Ligustri si rimanda al capitolo 4.2 della presente tesi, in particolare nota 512.

<sup>568</sup> I pagamenti (già pubblicati in G. PANOFSKY-SOERGEL, *Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XI, 1967/1968, p. 167 e seguenti) sono stati oggetto delle approfondite ricerche di Francesca Cappelletti, a cui spetta il merito di aver districato i complessi rapporti tra i pittori coinvolti nella decorazione di Palazzo Mattei-Caetani, cfr. F. CAPPELLETTI, *La committenza di Asdrubale Mattei e la creazione della Galleria nel Palazzo Mattei di Giove a Roma*, in «Storia dell'Arte», 76, 1992, pp. 257-295, in particolare p. 259; EAD., *La committenza di Asdrubale Mattei e la creazione della Galleria nel Palazzo Mattei di Giove*, in F. CAPPELLETTI, L. TESTA (a cura di), *Il trattenimento di virtuosi* cit., p. 57; EAD., *Paul Bril intorno al 1600* cit., in particolare pp. 240-241.

Nel contesto dei progetti portati avanti dalla “grande” squadra di Cristoforo Roncalli, si inserisce anche l’impresa di San Silvestro al Quirinale, per la quale si è cercato di dipanare con maggiore chiarezza la questione attributiva, visto che il contratto firmato *in primis* dal pittore sorrentino non sembrava e non sembra ancora sufficiente per attribuirgli l’assoluta paternità del progetto decorativo: la perplessità nel “legare gli affreschi alla labile figura di artista di Giuseppe Agellio”<sup>569</sup> era già stata espressa dagli studiosi che riconobbero in alcuni studi preparatori per gli affreschi di San Silvestro il *ductus* grafico roncalliano<sup>570</sup>: il primo bozzetto venne identificato da Röttgen, il quale rintracciò all’Albertina di Vienna (**Fig. 51**)<sup>571</sup> il disegno della lunetta che Agellio stesso confessò di aver ricevuto dai padri (“S. Silvestro al nicchio del frontespizio di detto coro”<sup>572</sup>) del quale peraltro, si conservano altre due versioni, avvicinate solo in tempi più recenti al collaboratore sorrentino: la prima proviene da una collezione privata belga<sup>573</sup> (**Fig. 52**), mentre la seconda è oggi conservata al Museo di Rouen<sup>574</sup> (**Fig. 53**).



**Figura 51:** Cristoforo Roncalli, *San Silvestro nella grotta del Soratte sorpreso dagli inviati di Costantino*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 670.

<sup>569</sup> E. GIFFI, *Precisazioni e aggiunte sul Roncalli cit.*, p. 102.

<sup>570</sup> Per una sintesi dell’intricata vicenda attributiva dei disegni preparatori della volta di San Silvestro al Quirinale si veda *Ivi*, p. 57 in particolare nota 3.

<sup>571</sup> Sanguigna e carboncino, 196 x 308 mm, Inv. 670 pubblicato in A. STIX, FRÖHLICH-BUM (Hrsg.), *Die Zeichnungen der Toskanischen, Umbrischen und Römischen Schulen*, in A. STIX (Hrsg.), *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina*, Wien, Schroll, vol. VI, 1932, cat. 320 p. 39. Il disegno è pubblicato con attribuzione a Giuseppe Agellio in V. BIRKE, J. KERTÉZ, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina. Band I, Inventar 1-1200*, Wien-Koln-Weimar, Bohlau, 1992, vol. I, pp. 360-361. Tra i fogli dell’Albertina si conserva uno studio di *Tre uomini con mantello* (Inv. 547) attribuito anch’esso a Giuseppe Agellio (*Ivi*, pp. 300-301).

<sup>572</sup> ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant’Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 37 “Chiesa, Arredi Sacri, Libri” (anni 1559-1864), c. 78r. Si veda Appendice documentaria 10 I.

<sup>573</sup> Sanguigna e carboncino, 268 x 397 mm. Il disegno passò all’asta il 7 dicembre 1978 presso la sede londinese di Sotheby’s con attribuzione a Cristoforo Roncalli, (cfr. *Catalogue of Fine Old Master Drawing*, Sotheby’s, London, 7th December 1978, lot 45 “Design for a lunette: heremit Saint with other figures in a cave”, p. 16). Nel 1983 il bozzetto venne invece attribuito a Giuseppe Agellio da Guy Grieten, cfr. R. A. D’HULST (éd.), *Dessins du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle dans les collections privées de Belgique*, Catalogue de l’exposition (Bruxelles 27 octobre - 21 décembre 1983), Société Générale de Banque, Bruxelles, 198, cat. 66 pp. 148-149.

<sup>574</sup> Sanguigna su carta bianca, 260 x 341 mm, Inv. 975.4.5658 pubblicato con attribuzione a Giuseppe Agellio da D. BAKHUÿS (a cura di), *I grandi disegni italiani delle collezioni pubbliche di Rouen*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, cat. 22 p. 114 e pp. 52-53.



Figura 52: Giuseppe Agellio (?), *San Silvestro nella grotta del Soratte sorpreso dagli inviati di Costantino* (da *Catalogue of Fine Old Master Drawing*, Sotheby's, London, 7th December 1978, lot 45, p. 99).



Figura 53: Giuseppe Agellio, *San Silvestro scoperto nella caverna del Monte Soratte dagli inviati di Costantino*, Rouen, The Musée des Beaux-Arts de Rouen, Inv. 975.4.5658.

Ma tra i disegni giunti sino a noi quello forse più interessante è il modello quadrettato (**Fig. 54**) per la composizione dell'oculo con *Dio Padre in gloria tra gli angeli* (**Fig. 55**) che sovrasta dall'alto la volta sorretta dalla robusta intelaiatura dipinta da Zaccolini. Questo anonimo foglio del Louvre venne identificato nel 1994 da Chaterine Legrand<sup>575</sup>, la quale lo attribuì a Giuseppe Agellio<sup>576</sup>. Restano invece sotto il nome del Roncalli i disegni ritrovati recentemente da Elisabetta Giffi<sup>577</sup> presso le collezioni del National Museum of American Art di Washington (**Fig.56**) e del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi (**Fig. 58**): il primo si riferisce allo studio di uno degli

---

<sup>575</sup> Sanguigna e carboncino, 427 x 326 mm, Inv. 13857, Cabinet des Dessins del Louvre, Parigi (segnalata e pubblicata da C. LEGRAND, *Un dessin de Giuseppe Agellio* cit., pp. 55-58)

<sup>576</sup> Oltre al foglio del Louvre, Catherine Legrand (C. LEGRAND, *Un dessin de Giuseppe Agellio* cit., p. 58) segnala la presenza di due disegni con iscrizione "G. Agellio" presso le collezioni dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen: il primo raffigura *Apollo in guardia al suo pascolo* mentre nel secondo foglio si riconosce la figura di *Narciso* e, accanto a questo, uno *studio di cane* ritratto in tre pose differenti. I due disegni a soggetto pastorale sono stati pubblicati con attribuzione al pittore sorrentino da M. NEWCOME-SCHLEIER, *Genoese drawings, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 2004, p. 15, C. FISCHER, J. MEYER, *Neapolitan drawings, Italian Drawings in the Departement of Prints and Drawings, Copenhagen*, Statens Museum for Kunst, 2006, cat. 6- 7 pp. 50-51. <http://search.smk.dk/Kunstner.asp?ObjectId=8713>

<sup>577</sup> E. GIFFI, *Precisazioni e aggiunte sul Roncalli* cit., pp. 46-47.

angeli che si sporge dalla nuvola per cospargere i petali (**Fig. 57**), mentre il secondo mostra la figura di San Matteo seduto in uno dei pilastri che sostengono la pesante volta (**Fig. 59**).



Figura 54: Giuseppe Agellio, *Studio per l'oculo centrale con Dio Padre in gloria con angeli musicanti*, Parigi, Cabinet des Dessins del Louvre, Inv. 13857.



Figura 55: Cristoforo Roncalli, Giuseppe Agellio, Matteo Zaccolini, *Dio Padre in gloria con angeli musicanti*, particolare, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, oculo centrale della volta, seconda campata del coro.

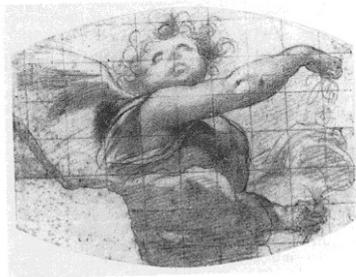


Figura 56: Cristoforo Roncalli, *Angelo tra le nubi*, Washington D.C., National Museum of American Art.



Figura 57: Cristoforo Roncalli, Giuseppe Agellio, Matteo Zaccolini, *Angelo*, particolare, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, volta della seconda campata del coro.



Figura 58: Cristoforo Roncalli, *San Matteo*, Firenze, Archivio Fotografico del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi.



Figura 59: Cristoforo Roncalli, Giuseppe Agellio, Matteo Zaccolini, *San Matteo*, particolare, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, volta del coro.

Al di là delle oscillazioni attributive, fomentate dalle indagini che negli anni hanno acceso nuova luce sulla figura di Giuseppe Agellio, la critica contemporanea è unanime nel considerare questo gruppo di disegni come il risultato di un laborioso studio che, tra proposte e convalide, segnò la fase progettuale dell'intervento. Eppure, in tutto questo ragionare, non è mai stato proposto il nome del Zaccolini. Una cosa strana se si considera che gli “ornamenti di stucchi finti”<sup>578</sup> che rivestono la volta vennero realizzati

conforme al disegno fatto da detto ms. Mateo mostrato al sig(n)ore Cristoforo Roncalli dalle Pomarance et al D. Padre Biagio laicho di S(an)to Silvestro per prezzo di scudi cento quaranta di moneta conforme alli capitoli infrascritti<sup>579</sup>.

Tale clausola, espressa con sollecitudine nelle prime righe che introducono il contratto, è sufficiente per dimostrare il ruolo cruciale del prospettico nella progettazione grafica dello sfondato. A questo proposito risulta significativo rileggere ciò che scrisse Janis Bell nel primo articolo dedicato a Zaccolini nel 1985: è evidente che si potrebbe sapere qualcosa di più sull'invenzione e sulla progettazione di questo sfondato, “but since neither Zaccolini’s nor Roncalli’s drawing is known – affermava la studiosa riferendosi ovviamente ai disegni di prospettiva della volta teatina – it is not possible to distinguish their respective shares in the design with any certainty”<sup>580</sup>. Ricordiamo che in quegli anni non era ancora noto il modello preparatorio dell’oculo visto di sotto in su, disegno a cui sicuramente la stessa studiosa avrebbe fatto ricorso per valutare le soluzioni proposte dal prospettico cesenate. Perciò, nonostante Bell

<sup>578</sup> ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant’Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 37 “Chiesa, Arredi Sacri, Libri” (anni 1559-1864), c. 180.

<sup>579</sup> *Ibidem*.

<sup>580</sup> J. BELL, *The life and works* cit., p. 238.

avesse già intuito l'importanza dell'incarico affidato a Zaccolini, quando Chaterine Legrand<sup>581</sup> identificò nel foglio del Louvre lo studio preparatorio per l'oculo non tenne conto delle disposizioni contrattuali e lo attribuì a Giuseppe Agellio, il pittore a cui è stata persino messa in discussione la sua autonomia nel dipingere le figure<sup>582</sup>. Difficile allora immaginare che egli abbia disegnato la parte più complessa, prospetticamente parlando, della volta: per rendersene conto basterà osservare come il modello quadrettato sia servito per risolvere il problema della messa in prospettiva delle vertiginose pose degli angeli che si perdono nella lontananza. Non si può quindi escludere aprioristicamente un'attribuzione a Matteo Zaccolini, anche perché alcune autorevoli fonti ricordano tra le sue varie opere alcuni “disegni e modelli”<sup>583</sup>. Ma anche questa è un'ipotesi che attende di essere confermata visto che nessuno di questi fogli è stato finora rintracciato. Tali considerazioni permettono comunque di rafforzare le tesi di Elisabetta Giffi, la prima a tenere conto di quanto gli accorgimenti impiegati da Zaccolini per recuperare “i modesti mezzi di Agellio”<sup>584</sup> abbiano attirato l'attenzione di Cristoforo Roncalli, incuriosito dall'abilità con cui il collaboratore cesenate faceva sciogliere linee e colori nella lontananza.

Essendo quindi l'impalcatura architettonica a legare le figure nello spazio dell'illusione, era necessario coordinare con estrema attenzione ogni intervento, dalla progettazione grafica fino alla fase esecutiva. E sarà proprio Giuseppe Agellio a dettare le tempistiche e ad organizzare le giornate di lavoro con la facoltà, almeno sulla carta, di “fare aggiungere o levare quello che a lui parrà nonostante il disegno fatto da ms. Matteo mostrato al sig(n)ore Cristoforo et al padre biagio”<sup>585</sup>. Se consideriamo le precedenti commissioni, la responsabilità che Roncalli affida a Giuseppe Agellio, giovane pittore considerato “suo creato”<sup>586</sup>, risulta piuttosto impegnativa, sicuramente al di sopra delle sue capacità. Il che ha suscitato il sospetto che fosse stato in realtà il suo stesso cognome a garantirgli la titolarità dell'impresa e i successivi incarichi nei cantieri teatini di Napoli<sup>587</sup>: si presume, infatti, che “Gioseffo Agellio Napolitano” fosse parente del conterraneo

---

<sup>581</sup> C. LEGRAND, *Un dessin de Giuseppe Agellio* cit., pp. 55-58.

<sup>582</sup> GIFFI, *Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolini* cit., pp. 103-104.

<sup>583</sup> Nel scrivere la biografia di Matteo Zaccolini, Cassiano dal Pozzo riferisce di aver ripreso le informazioni da una “succinta nota” scritta a quanto pare dallo stesso prospettico in cui “fa racconto d'haver particolarment(e) in Napoli servito di disegni e di modelli in più Chiese”: Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel *ms. Montpellier H. 267*, già pubblicata in C. PEDRETTI *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 43.

<sup>584</sup> E. GIFFI, *Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolini* cit., p. 104.

<sup>585</sup> ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant'Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 37 “Chiesa, Arredi Sacri, Libri” (anni 1559-1864), cc. 180-180.

<sup>586</sup> Queste parole sono tratte da una nota di pagamento del 1600 in cui Asdrubale Mattei ricorda che fu proprio Cristoforo Roncalli a fargli conoscere Giuseppe Agellio, poiché “questo giovane Giusef. Me l'ha dato lui, et è suo creato” (già pubblicato in G. PANOFKY-SOERGEL, *Zur Geschichte des Palazzo Mattei* cit., doc. X a p. 172).

<sup>587</sup> L'ipotesi avanzata da Elisabetta Giffi (E. GIFFI, *Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolini* cit., p. 104) spiegherebbe quindi il motivo per cui, intorno al 1618-1621, i padri teatini affidarono sempre a Giuseppe Agellio l'incarico di decorare la

padre Antonio Agellio da Sorrento (1532-1608)<sup>588</sup>, teatino particolarmente influente sia all'interno dell'ordine che presso la corte pontificia. Tra l'altro la prima "Conventione" (19 marzo 1602) venne sottoscritta anche "messer Bartolomeo Agellio", zio del giovane pittore che si presenta come suo garante.

Nonostante il rapporto di subordinazione del quadraturista rispetto al pittore sorrentino, gli obblighi sottoscritti da Matteo Zaccolini rivelano tutta l'importanza del suo intervento: commissionando il disegno degli ornamenti per un prezzo di centoquaranta scudi, Giuseppe Agellio attribuisce al fidato collaboratore l'invenzione dell'impaginazione prospettica della volta. A questo punto, poco importa sapere se il suo progetto venne corretto dal supervisore Roncalli, chiamato a intervenire, solo all'occorrenza, nella fase di progettazione grafica e sotto il severo controllo iconografico del padre teatino Biagio Betti, che di arte, come vedremo più avanti, se ne intendeva molto<sup>589</sup>. Alla luce di ciò, conviene puntare l'attenzione sul carattere innovativo della costruzione prospettica dipinta e, a quanto pare, progettata da Matteo Zaccolini. Avendo già dimostrato una certa padronanza nell'accordare i principi della prospettiva lineare con quelli della prospettiva colorata, l'esperto quadraturista riesce ad interpretare l'effetto della lontananza ricreato dai fratelli Alberti nella prima volta, riproponendo un secondo oculo ritagliato però in una forma ellittica (**Fig. 60**). La struttura architettonica messa come sostegno dello sfondato è scandita da un robusto sistema di cornici e vele mediante le quali Giuseppe Agellio, sempre e comunque sotto la supervisione del maestro "delle Pomarance", trova lo spazio per ritrarre le figure morbidamente appannate nella densità atmosferica sapientemente dosata in base al grado della distanza. Gli "ornamenti di stucchi finti" corrispondono quindi all'articolato impianto di aperture prospettiche che, nell'inganno tra pieni e vuoti, caratterizzano la seconda campata della volta (**Fig. 61**).

---

sacrestia della chiesa dei Santi Apostoli a Napoli e, a quanto pare, anche la chiesa di Sant'Antonino a Sorrento, città natale del pittore. Per una discussione più specifica si rimanda al capitolo 5.1.

<sup>588</sup> Nel 1557 Padre Antonio Agellio da Sorrento fu ordinato sacerdote presso la chiesa di San Paolo Maggiore a Napoli. Per un profilo biografico del celebre biblista teatino si vedano A. F. VEZZOSI C. R., *I scrittori de' Cberici Regolari*, vol. I, pp. 5-24; E. D'AFFLITTO, *Memorie degli scrittori del Regno di Napoli raccolte e distese da Eustachio D'Afflitto domenicano, custode del Museo e della Galleria de' quadri che sono nel R. Palazzo di Capodimonte*, In Napoli, nella Stamperia Simoniana, MDCCLXXXII, tomo I, p. 133.

<sup>589</sup> Stando alla lettura dei contratti, il programma iconografico sembra essere stato elaborato dall'erudito nonché esperto pittore teatino Biagio Betti, di cui parleremo più approfonditamente nel prossimo capitolo (in particolare si veda nota 657). Per un'analisi del programma iconografico degli affreschi del coro si veda il più recente contributo di F. CUGI, *San Silvestro al Quirinale* cit., in particolare pp. 140-141.



Figura 60: *Affreschi del coro*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, prima e seconda campata (prima del restauro).



Figura 61: Cristoforo Roncalli, Giuseppe Agellio, Matteo Zaccolini, *Volta del coro*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, seconda campata (dopo il restauro).

Dai finti pilastri su cui siedono gli evangelisti dipartono le vele che incorniciano le aperture ultraterrene. A queste si aggiungono nuove aperture, dipinte per far entrare la luce vellutata che illumina lo spazio intimo e raccolto dove avviene il miracolo eucaristico. La complessa trama di nervature e cornicioni comporta, per prima cosa, un virtuale innalzamento del soffitto, decorato per convogliare lo sguardo dell'osservatore al di là della "sfera terrestre". Zaccolini tenta di varcare il limite imposto dalla volta, abbattendo ancor più di quanto avevano fatto gli Alberti, gli spazi chiusi dell'architettura per mostrare il colore azzurrino del cielo. Lungo la parete di destra, due finte vetrate piombate mostrano i riflessi della luce che, oltre a far brillare i colori dello stemma teatino, calibrano l'illuminazione nel contesto spaziale. L'intervento del prospettico decoratore si riconosce ancora negli adornamenti, dai *cartouches* plasticamente fissati tra le intelaiature, ai finti festoni di frutta scolpiti nella pietra come i volti dei putti messi come cornice dello sfondato centrale e che tanto somigliano a quelli abbondantemente dorati nella trama degli arazzi di Santa Susanna. Sua forse l'idea di proteggere il "nicchio del frontespizio" con una conchiglia, legata ai costoloni della volta da nastri dorati che sorreggono anche due angeli dipinti a monocromo. Zaccolini completa così la decorazione della volta, fatta per essere ammirata stando a debita distanza, come si comprende osservando dalla navata l'effetto degli oculi centrali. Gli sfondati sono costruiti secondo un punto di vista decentrato che accentua notevolmente l'illusoria profondità delle aperture progettate tenendo conto della visuale del fedele, a cui non è concesso di oltrepassare la zona del coro<sup>590</sup>. Rimanendo allora nella navata, si scorge prima l'elegante balaustra su cui danzano gli angeli descritti con nitidezza ottica dagli Alberti e, dopo questa, il massiccio cornicione finto da Zaccolini per indicare il confine della leggibilità ottica delle figure, limite oltre al quale l'immagine di *Dio Padre in Gloria con Angeli* è ormai assorbita e quasi completamente sciolta nella vaporosità atmosferica della lontananza.

A dirci qualcosa di più sulla qualità ottica che preserva l'illusione del cielo in lontananza sono i risultati emersi durante il restauro condotto nel 1998-1999 e resi noti da Maria Grazia Bernardini<sup>591</sup>. Sotto pesanti strati di polveri e vecchie ridipinture settecentesche sono riaffiorate le peculiarità tecnico-esecutive dei quadraturisti che dipinsero le due campate della volta. La raffinata e precisa tecnica con cui i fratelli Alberti fissavano nell'intonaco la "cristallinità dei colori e la limpidezza del disegno"<sup>592</sup> si contrappone alla "pastosità della pennellata e la ricchezza della

---

<sup>590</sup> A. MAZZONI, *Quadraturismo: costruzione dello spazio prospettico. Analisi tipologica, geometrica, di relazione*, in AA. VV., *La costruzione dell'architettura illusoria*, Roma, Angelini editore, 1999, pp. 207-209. pp. 207-209.

<sup>591</sup> M. G. BERNARDINI, *San Silvestro al Quirinale, la decorazione pittorica del coro*, in A. NEGRO (a cura di), *Restauri d'arte e Giubileo*, Napoli, Electa, pp. 100-105.

<sup>592</sup> *Ivi*, p. 105.

gamma cromatica<sup>593</sup> della tavolozza scientificamente studiata da Zaccolini. A differenza di quest'ultimo, però, gli Alberti mostrano tutta la loro esperienza nell'organizzare e seguire le giornate di lavoro, segnando con mano sicura e leggera i contorni del cartone. Ma continuando a osservare i colori, spicca ancora per originalità la tecnica con cui il prospettico cesenate descrive le ombre colorate a secco mediante una fitta trama di puntini o linee. Tale tecnica sembra essere il risultato pratico delle ricerche sul colore e sulla luce portate avanti da Zaccolini, già noto per quella sua capacità di simulare i fenomeni luminosi e atmosferici che continuamente alterano la percezione dei colori. Ciò che più attira il suo sguardo è il modo in cui i colori delle immagini viste, o meglio, confuse nelle lontananza vengono recepiti dall'occhio. Per lui, l'esercizio migliore resta comunque l'osservazione della natura da cui impara a codificare i gradi di suscettibilità del colore a seconda della

mutatione o alterazione del // [176r] mezzo per il quale si vede l'obbietto, talhora per la distanza et altre | volte per il lume secondo che egli è più vicino o più denso o raro | nel da lontano, altre volte poi da questi si dimostra altri colori | nei riflessi generati dalle spetie, che sono riportate dalla luce | et altre volte in tutti gl'elementi particolarmente dimostra in loro | la varietà di somma vaghezza nella diversità dei colori infi- | niti cagionandoli in alcuni realmente, et in altri apparentemente | altre volte per il paragone dei colori posti a canto l'uno dell'altro | cagiona di nuovo colori apparenti e reali<sup>594</sup>.

Questa è soltanto una delle considerazioni che testimoniano la modernità delle soluzioni prospettiche applicate e suggerite da Matteo Zaccolini in qualità di consulente di prospettiva e di ottica. La sua partecipazione al cantiere teatino diventa così l'occasione per sperimentare, tra accorgimenti e cautele, la dimensione illusionistica del colore. Furono probabilmente le discussioni tra Cristoforo Roncalli e Giuseppe Agellio e padre Biagio Betti ad incoraggiare le ricerche scientifiche del prospettico, chiamato non solo per completare la quadratura della volta, ma anche per dare una risposta teorica e pratica ai problemi relativi alla percezione dei colori nello spazio dell'illusione. La possibilità allora di avvalersi della competenza prospettica di quello che era considerato il miglior allievo di Scipione Chiaramonti, nonché dotto studioso di scienze naturali, consentì di verificare l'applicabilità pratica dei principi ottici che regolano il processo di dissolvenza graduale di linee e colori nella profondità illusoria. Del resto, chi recentemente si è occupato dei cantieri legati al nome di Cristoforo Roncalli, ha riconosciuto proprio negli affreschi di San Silvestro al Quirinale un'inedita sensibilità atmosferica e luministica, giustificata, senza dubbio, dalla collaborazione con il teorico cesenate<sup>595</sup>. Non può essere stato che Zaccolini a

---

<sup>593</sup> *Ivi*, p. 100-105.

<sup>594</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 176r-176v.

<sup>595</sup> E. GIFFI, *Precisazioni e aggiunte sul Roncalli* cit., pp. 45-47.

suggerire come rendere la consistenza della lontananza percettibile dietro l'immagine di quegli angeli accomodati in pose azzardate sulle nuvole più alte, ovvero quelle intraviste dalle lunette poste sopra le finestre (**Figg. 62-64**). Basterà scorrere le pagine del suo trattato per capire come egli abbia tentato di risolvere il complesso rapporto tra leggibilità ottica e lontananza<sup>596</sup>, problema che si presenta quando, ad esempio, si vuole “fingere” una figura “affacciata a qualche finestra o dipinta in qualsivoglia parte de altezza”<sup>597</sup>. Per prima cosa, avverte il prospettico,

non haverà bisogna che il pittore vada chiribizzando col cervello di voler dare regola alla Natura che da se stessa dimostrerà tal diminuzione, in quanto alla forma della grandezza, ma in quanto all'apparenza del colore sarà necessario ricorrere alle nostre regole dell'apparenza dei colori per le distanze<sup>598</sup>.

Il pittore, spiega Zaccolini,

devrebbe finire così le figure vicine, come le lontane, eccetto il colore, ma solo con lineamenti o termini de lumi et ombre, perché se bene sarà così finita in ogni maniera dalla distanza debita proportionata a tal grandezza dove suol regolarsi il buon Prospettivo, tal figura apparirà di confusi termini, et abbozzata di macchie gagliarde<sup>599</sup>.

Nell'articolazione dello spazio dell'illusione il colore guadagna profondità e nel contempo perde saturazione, un processo visivo che, in questo caso, si accorda anche al movimento di discesa degli angeli, dall'indeterminatezza degli scorci lontani alla progressiva nitidezza con cui vengono mostrati quelli più vicini che cospargono nell'aria i petali (**Fig. 64**). Aumentando quindi la distanza rispetto al punto di vista, i colori dei loro incarnati e delle loro vesti si accostano progressivamente al turchino, il colore apparente della lontananza, sfumato in questo cielo dietro il pulviscolo di luce sacra.

---

<sup>596</sup> A. BUCCHERI, *L'architettura delle nuvole* cit., pp. 115-135.

<sup>597</sup> BLF, ms. Ashb. 12122, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 119v (BELL, p. 520).

<sup>598</sup> *Ibidem*.

<sup>599</sup> BLF, ms. Ashb. 12122, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 140r (BELL, p. 561).



Figura 62: Cristoforo Roncalli, Giuseppe Agellio, Matteo Zaccolini, *Decorazione della volta*, particolare, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, lato sinistro della seconda campata del coro.



Figura 63: Cristoforo Roncalli, Giuseppe Agellio, Matteo Zaccolini, *Decorazione della volta*, particolare, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, lato destro della seconda campata del coro.



Figura 64: Cristoforo Roncalli, Giuseppe Agellio, Matteo Zaccolini, *Decorazione della volta*, particolare, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, lato destro seconda campata del coro.

Ogni bagliore lascia però le proprie ombre, calcolate con cura e riportate dalla mano esperta del prospettico al fine di saldare l'architettura illusionistica al supporto murario della volta. Era

necessario far cadere le ombre degli angeli e degli Evangelisti fin sopra le intelaiature e i cornicioni poiché, come raccomandava Zaccolini nella sua *Prospettiva Lineale*,

dalla | debita distanza quest'ombre e sbattimenti fatti nei piani | o nei pianeti reali, saranno quelli che faranno ap-|parire la figura spiccata dalla tavola, ingannan-|do il senso del vedere quando che da dotta mano | vengano operate, essendo che nell'atto pratico talhora | ho stupito io di me stesso in considerar la forza di | q(uest)a regola havendo ella bisogno in oprarla di molta | discretione e giuditio oprandola a proposito luogo e | tempo, che altrimenti sarebbe inconveniente, e potresti | acquistar biasimo dove pretendi guadagnar honore<sup>600</sup>.

Se la definizione delle ombre rendono, per così dire, reali le figure degli Evangelisti e degli angeli celesti, la degradazione del colore nell'atmosfera celeste preserva l'illusione di profondità, legando la sfera trascendentale al mondo empirico dell'osservazione. Zaccolini si interessa alla questione della lontananza non solo sotto il profilo teorico, ma anche sotto l'aspetto pratico, dimostrando così di saper applicare con sicurezza e originalità gli accorgimenti prospettici che decorano la volta. Se nel *De Colori* vengono chiariti i problemi che lo stesso Zaccolini aveva tentato di risolvere in sede pratica, la lettura di questo scritto consente di circoscrivere con maggior precisione il suo contributo in quello che la storiografia barocca considera essere il suo capolavoro<sup>601</sup>. Vorrei concludere questo paragrafo ricordando il modo in cui François Raguenet descrisse l'incanto e l'inganno del suo sguardo di fronte alle prospettive dipinte “Par le Père Mathieu Zaccolino, Théatin, natif de Césène”:

Le Dôme peint en perspective dans la Voûte du Choeur de cette eglise est fait avec un tel artifice, que les yeux les plus fins y sont trompez, sans que le jugement puisse corriger l'erreur des yeux. On ne sauroit s'imaginer qu'il n'y ait point d'enfoncement dans la Voûte à l'endroit où est peint ce Dôme, et qui est néanmoins tuot plat et tout uni. On voit, auprès de ce Dôme, un petit Ange peint dans le Cintre qui

---

<sup>600</sup> Tratto dal cap. “Come si descriva la figura che apparisca di qua della tavola”: BLF, ms. Ashb. 1212<sup>3</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva Lineale*, c. 69v. Per alcuni approfondimenti circa le regole date da Matteo Zaccolini per la proiezione delle ombre e per alcune considerazioni sull'influenza delle sue teorie nella messa in prospettiva degli affreschi dipinti da Domenichino nel coro della chiesa di Sant'Andrea della Valle e nei pennacchi della cupola si vedano J. BELL, *Zaccolini's Unpublished Perspective Treatise* cit; A. COSTAMAGNA D. FERRARA, C. GRILLI (a cura di), *Sant'Andrea della Valle*, Milano, Skira 2003.

<sup>601</sup> Nella descrizione della chiesa di S. Silvestro a Monte Cavallo scritta da Filippo Titi nel 1674 si legge: “L'altra volta dalla parte del Choro, dove si cantano gl'officij, fu condotta con ornamenti, e prospettive del P. Matteo Zoccolino teatino da Cesena, e le figure le fece Gioseffe Agellio da Sorrento, opera esquisitamente condotta”. Lo stesso autore precisa che “l'ornamento nel muro con armi, figure et altri capricci a chiaro scuro è di nuovo del medesimo P. Zoccolino” (F. TITI, *Studio di pittura* cit., pp. 322-323). Anche André Félibien tornerà a parlare di questo sfondato illusionistico per lodare l'abilità tecnica del teatino che diede lezioni di ottica e di prospettiva a Domenichino e a Poussin: “Il me semble, interrompit Pymandre, que pour la Perspective on faisoit esat d'un Pere Théatin et que nous allames un jour en voiu de sa façon proche Montecavallo. Ce fut, repartis-je, à Saint Sylvestre que nous considerasmes ce que le Pere Matheo Zaccolini y a peint. L'on peut dire que ce Religieux est un de ceux qui a le mieux sù mettre en pratique toutes les regles de la Perspective, & qui dan toutes les choses qu'il a représentées en differens endroits, a donné des marques d'une grande étude & de beaucoup d'intelligence. L'estime que le Poussin en faisoit, lui doit tenir lieu d'un gran éloge. Il mourut en 1630” (A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies* cit., tome troisième, p. 329).

commence la Voûte du Choeur et jamais aucun Ouvrage peint n'a paru un aussi véritable rélieff que celui-là: Cet Ange semble être entièrement détaché de la Voute, et n'y tenir que par la tête; la Peinture ne sauroit pousser plus loin l'imposture!'; aussi n'y a-t-il jamais eû de Peintre qui ait mieux entendu la Perspective et la raisons del lumières et des ombres...<sup>602</sup>.

#### 4.4. *Matteo Zaccolini, fratello laico teatino*

La decorazione della volta di San Silvestro a Monte Cavallo assicurò la fama di questo “celebre matematico e prospettico pittore”<sup>603</sup> che consacrò il suo nome alla Religione dei Chierici Regolari Teatini. Il 23 febbraio 1603<sup>604</sup>, quindi a nemmeno un anno dalla sottoscrizione del contratto per la pittura della prospettive e gli ornamenti, Zaccolini cominciò il noviziato, dopo il quale, il 17 aprile 1605, “in S. Silvestro di Monte Cavallo, professò l'Instituto Teatino come fratello laico”<sup>605</sup>:

Io Matteo Zacolini della Città di Cesena hoggi fo p(ro)fessione avanti a N(ost)ro S(igno)re e prometto a Dio et alla Beata sempre Vergine Maria, et al Beato Pietro Ap(osto)lo et alla venerabile Congregatione de' Chierici Regolari at a voi m(anda)to R(everen)do Padre Preposito Generale et vostri succe(sso)ri che canonicamente seran(n)o eletti nel med(esim)o modo obbedienza et Reverenza debita secondo la Regola delli tre voti Povertà Castità et Obedienza del istessa congregatione de' Chierici Regolari hoggi 17 di Aprile 1605 nella med(esim)a Chiesa di San Silvestro di Monte Cavallo della Alma città di Roma.

Io Mateo sopradetto ho scritto la presente di mia propria mano et io stesso l'(h)o pronunciata<sup>606</sup>.

La notizia dell'ammissione all'ordine giunse presto a Cesena e, nello stesso anno, Caterina e Giulia Zaccolini ricevettero in donazione i poteri appartenuti al fratello “Qui nunc reperitur in Religione PP. Teatinorum in Civitate Roma”<sup>607</sup>.

---

<sup>602</sup> F. RAGUENET, *Des monuments de Rome* cit., pp. 190-191.

<sup>603</sup> G. P. BELLORI, *Nota delli musei* cit., pp. 113-114.

<sup>604</sup> AGT, ms. 148, F. DEL MONACO, *Elogia Theatinorum. Helencus Professorum Congregationis Cler(icorum) Regul(arium) cum aliquibus elogijs et Anotationibus. Autore D. Francesco M(aria) del Monaco, Cler(icus) Regularis Ab anno 1524, usque ad an(n)um 1619*, c. 278: “Mattheus Zaccholinus de Cesena anno(rum) ? ing(ressu)s est Romae S. Sil(vestr)i 1603 die 23 Feb(ruarius) Prep(osit)o G(ene)rali D. Jo(vanni) Sip(onti)no Hab(itus) ibid. 1604 19 Martij Profess(us) ibid. 1605 17 Apr(ilis) Prep(osito) G(ene)rali D. Heliseo Nardino”. La data dell'ingresso di Matteo Zaccolini nell'Ordine dei Chierici Regolari Teatini e quella della sua professione religiosa coincidono con i riferimenti cronologici ritrovati precedentemente da Janis Bell negli elenchi redatti da padre Valerio Pagano e conservati manoscritti nella Biblioteca Nazionale di Napoli: BNN, *Fondo San Martino*, ms. 675, *Catalogus Clericorum Regularium totius religionis annorum centuria prima*, (sec. XVII), c. 264, cfr. J. BELL, *The life and works* cit., p. 240 nota 39.

<sup>605</sup> *Nomi e cognomi de' Padri e Fratelli professi della Congregazione de' Chierici Regolari*, In Roma, per Gio. Giacomo Komarek Boemo alla Fontana di Trevi, MDCXCVIII, “Fratelli Laici”, p. 5: “Matteo Zoccolini da Cesena, in S. Silvestro di Roma, 17 aprile 1605”. La notizia è riportata anche in A. F. VEZZOSI C. R., *I scrittori de' Chierici regolari* cit., vol. II, p. 490.

<sup>606</sup> AGT, ms. 133, *Professioni dei P(ad)ri e Fratelli fatte in questa casa di S. Silvestro dal 1560 sino al 1614*, c. 142r. Una riproduzione fotografica della letta autografa di Zaccolini è disponibile in Appendice documentaria 11.

Una volta completata la decorazione della volta nel 1604<sup>608</sup>, il cesenate continuò a dedicarsi allo studio e alla pittura, seguendo in prima persona i progetti decorativi commissionati dal suo ordine, per il quale “s’applicò a operare pel servizio di diverse Chiese cose attenenti ad Architettura, havendo in essa mostrato di havere un buon gusto, come s’avesse nella pittura ordinaria, e Prospettiva [...]”<sup>609</sup>.

Per quanto riguarda i suoi dipinti, oggi perduti, rimane la notizia di due prospettive passate all’asta della collezione del Sir. Thomas Potter il 2 novembre 1818<sup>610</sup>: nel catalogo pubblicato da R. E. Mercier, a “Matteo Zaccolino” vengono attribuite due tavole raffiguranti “Interni di una Chiesa”. Come si legge nella didascalia del primo dipinto (“2 feet 6 inches, by 1 foot 10 inches”<sup>611</sup>) “the profound knowledge of Perspective which the Artist possessed is fully evinced in this Picture”<sup>612</sup>. Della stessa qualità anche la seconda opera (“2 feet 8 inches, by 2 feet”<sup>613</sup>), “executed with his usual skill in Perspective, and effect”<sup>614</sup>. Nel catalogo dell’asta dei quadri di Mr. James Bremner, tenuta a Manchester il 20 e il 21 giugno del 1827<sup>615</sup>, al pittore teatino viene riferito un terzo dipinto raffigurante la “Strage degli Innocenti”<sup>616</sup> (4 feet 6 inches x 6 feet 3 inches), “a spirited and genuine picture, of a very powerful effect”<sup>617</sup>.

Ad eccezione delle prospettive che decorano la volta del coro, degli altri affreschi da lui realizzati nella stessa chiesa e, soprattutto, nella casa di San Silvestro a Monte Cavallo rimane solamente un dettagliato elenco tramandatoci da Giovanni Baglione: un omaggio al pittore che “in questa

---

<sup>607</sup> ASCe, AN, b. 3658, *Atti di Alessandro Fioravanti*, cc. n.n. Per la trascrizione del documento si veda Appendice documentaria 8.

<sup>608</sup> La pulitura dell’affresco ha permesso ritrovare sulle pagine del libro collocato nell’angolo destro del frontespizio la data “1604”, anno che segna il completamento della pittura della volta, cfr. M. G. BERNARDINI, *San Silvestro al Quirinale* cit., fig. 6 p. 104.

<sup>609</sup> Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel *ms. Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 43).

<sup>610</sup> *A Catalogue of Paintings, The most extensive, and truly valuable ever disposed of in this City; the Property of the late Thomas Potter, Esq. Of Cavendish-Row, Dublin. Which will be Sold by Auction, at the Great Room, New Gardens, Rutland-Square, On Monday, the 2nd of November, 1818, by R. E. Mercier*, Dublin, Printed by John Jones, for R. E. Mercier, 1818, lotto 20 e lotto 174. L’asta a cui si fa riferimento è indicizzata nel *Getty Provenance Index*, Lot 0020 from Sale Catalog Br-1728 e Lot 0174 from Sale Catalog Br-1728.

<sup>611</sup> *A Catalogue of Paintings, The most extensive* cit., p. 3.

<sup>612</sup> *Ibidem*.

<sup>613</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>614</sup> *Ibidem*.

<sup>615</sup> *A Catalogue of the extensive and valuable collection of pictures, the genuine property of Mr James Bremner, which will be sold by auction, by Messrs. T. Winstanley & Son, of Liverpool, at the Large Room, in the Exchange, Manchester, on Wednesday the 20th, and Thursday the 21st June, 1827, Printed by W. Wales and Co., Liverpool, 1827.*

<sup>616</sup> *Ivi*, lotto 33. L’asta a cui si fa riferimento è indicizzata nel *Getty Provenance Index*, Lot 0033 from Sale Catalog Br-2996.

<sup>617</sup> *Ivi*, p. 6.

Religione essendosi ritirato, non mancò di dare il nome ad essa, e' l cuore a Dio; e furono in lui mirabili i fervori dello spirito e dell'opere<sup>618</sup>:

Nella stessa Chiesa, sopra il quadro de' loro Beati alla mano diritta, presso della Sagrestia, fece l'adornamento su'l muro con l'Arme, con figure, e con altri capricci di chiaro oscuro.

Nel primo cortile de gli Aranci, sono sue le due cartelle parimente di chiaro, e scuro, sopra le porte da' lati, sotto il portico di quel luogo.

Intorno alla porta del Refettorio di fuori, et anche di dentro fin nella volta ha opere di prospettive con colonnate, e con altre bizzerrerie ben espresse.

E nella parte di sopra, ove è il luogo del Capitolo, finse nella porta di dentro una stoja, due secchi, argani, corde, rovine di colonnati, parte di palco, che mostra lontananza, et altre bizzerrerie, opera a fresco egregiamente compita. Et in faccia, ove è il finestrone, sono di suo diversi adornamenti e prospettive, che dalla vista sfuggono, e conducono l'occhio in bella distanza, con grand'arte formati.

Egli medesimo, sopra le scansie della Libreria, che ricorrono d'intorno alle mura, formò un ordine di libri sì ben finto, che ingannano la vista, con belli rilievi di mensole, et ornamenti di palle, e di mascheroni diversi, in chiaro e scuro eccellentemente condotti.

Dipinse anche tal volta figure, et in mezo della scala, vicino al Choro egli colori la flagellazione di Christo, a terra maltrattato e presso è Giesù incoronato di spine in atto d'esser beffeggiato con diverse figure su'l muro, a fresco rappresentate.

E nella metà d'un'altra scala, che v'è alla Libreria, ha la storia dell'Ecce homo con diverse figure; et una esquisita prospettiva, a fresco terminata, del suo vi si vede<sup>619</sup>.

Lungo le pareti della scalinata che porta agli attuali alloggi del convento teatino restano, se così si può dire, i soli affreschi raffiguranti la *Flagellazione di Cristo* e *L'incoronazione di spine*, opere piuttosto scadenti e comunque difficili da leggere a causa delle pesanti ridipinture ad olio che hanno provocato un progressivo oscuramento del film pittorico<sup>620</sup>. Le restanti opere vennero in gran parte cancellate durante i lavori di ampliamento e di rifacimento del complesso architettonico che, nel corso dei secoli, subì notevoli trasformazioni<sup>621</sup>. Ma come possiamo immaginare, i danni più rilevanti si registrarono alla fine del XVIII secolo, quando i padri teatini furono costretti ad abbandonare la casa generalizia occupata dalle truppe francesi, con tutte le conseguenze che ne

---

<sup>618</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., p. 317.

<sup>619</sup> *Ibidem*.

<sup>620</sup> J. BELL, *The life and works* cit., p. 243.

<sup>621</sup> Per una ricostruzione storico-critica degli interventi di ristrutturazione e di ampliamento della chiesa e del convento di San Silvestro al Quirinale tra XVII e XIX secolo si vedano A. NEGRO, *Guide Rionali di Roma. Rione II-Trevi*. Parte Seconda, fasc. II, Roma, F.lli Palombi, 1985, pp. 14-50; B. TORRESI, *Interventi tardo-cinquecenteschi in S. Silvestro a Montecavallo*, in G. SPAGNESI (a cura di), *L'Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 24-26 marzo 1988), Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1989, vol. I, pp. 277-284; ID., *Un'architettura scomparsa del primo Cinquecento romano: la facciata di S. Silvestro al Quirinale*, in «Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro», XIV, 1994 (luglio-dicembre), pp. 167-180.

derivarono<sup>622</sup>. Iniziò così il tragico epilogo dell'insediamento dei teatini sul Monte Quirinale, provocato da una ferita così profonda che “sanguinò a lungo durante l'Ottocento”<sup>623</sup>, soprattutto dopo il 1870, quando il convento venne drasticamente requisito e convertito in sede della Direzione del Genio Militare<sup>624</sup>. Il colpo inflitto comportò gravi perdite e, con esse, anche il ricordo di quel confratello che per anni aveva contribuito ad innalzare lo splendore artistico di questi luoghi andò offuscandosi. A questo punto non resta che ricorrere alle fonti per ricostruire i luoghi che conservano la memoria di questo artista e delle sue opere. Conviene iniziare dalla relazione della “Casa di S. Silvestro di Monte Cavallo”, documento cronologicamente più vicino agli anni in cui Zaccolini vi risiedeva come fratello laico. Sappiamo infatti che, in quel tempo, il complesso era suddiviso in

un cortile quadrato e contiene due sagrestie col suo cimitero, una cappella segreta da celebrarvi, libreria, refettorio col suo atrio, un salone, due vestiari, 56 stanze, cucina, cantina, gallinara, et altre officine, con quattro pezzi di giardino<sup>625</sup>.

Se confrontiamo gli ambienti registrati nella presente relazione con quelli indicati da Baglione nella biografia di Zaccolini noteremo che al fratello laico era stata affidata non solo la decorazione degli interni più prestigiosi della casa, ma anche l'abbellimento del loggiato affacciato al celebre giardino di Monte Cavallo. Le peculiarità della sua arte sono state ben definite dal biografo romano, il quale sottolinea l'efficacia illusionistica e scenografica degli “adornamenti e prospettive, che dalla vista sfuggono, e conducono l'occhio in bella distanza, con grand'arte formati”<sup>626</sup>. Come ha spiegato Ricardo de Mambro Santos, Baglione esalta l'antico paradigma dell'inganno dell'occhio soffermandosi sulle architetture “ben espresse” e, soprattutto, sulle lontananze che con “esquisita prospettiva”<sup>627</sup> illudono la vista. Su questa pagina ricadde anche l'attenzione di Joseph Connors, il quale accostò queste descrizioni con alcuni progetti raccolti da Francesco Borromini nell'*Opus Architectonicum* relativi alla costruzione dell'Oratorio e della Casa dei Filippini<sup>628</sup>. Secondo lo studio, infatti, lo stesso Borromini potrebbe essersi ispirato alle invenzioni illusionistiche progettate e dipinte da Zaccolini per sfondare le pareti e i soffitti nel

---

<sup>622</sup> A. NEGRO, *Guide Rionali di Roma* cit., p. 22.

<sup>623</sup> B. MAS C.R., *I Teatini durante l'invasione napoleonica*, pubblicato in [www.teatini.it](http://www.teatini.it) <http://web.archive.org/web/20101213135310/http://www.teatini.it/> [consultato il 3 gennaio 2012].

<sup>624</sup> A. NEGRO, *Guide Rionali di Roma* cit., p. 22.

<sup>625</sup> *Relazione dello Stato della Religione de' Chierici Regolari Teatino fatta l'anno 1650* (già pubblicata nel fondamentale testo di M. CAMPANELLI (a cura di), *I Teatini*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1987, p. 103).

<sup>626</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., p. 317.

<sup>627</sup> R. DE MAMBRO SANTOS, *L'onorata fatica. I paradigmi della maniera nelle "Vite" di Giovanni Baglione*, in S. MACIOCE (a cura di), *Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo di artisti*, Lithos, Roma, 2002, p. 72.

<sup>628</sup> J. CONNORS, *Borromini e l'Oratorio Romano. Stile e società*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 341-343; ID. (a cura di), *Francesco Borromini. Opus architectonicum*, Milano, Edizioni il Polifilo, 1998, p. XXVII.

tentativo “d’ingannare come per quanto potei e seppi la vista”<sup>629</sup>: in effetti, il modo in cui Borromini descrive il progetto per la scaffalatura della libreria dei Filippini<sup>630</sup>, nella quale le legature dei volumi dovevano essere illusionisticamente confuse con quelle finte “con rilievo di legno coperto di carta pecora, così diligentemente che ogn’uno vi resta ingannato, e tal unione riempie veramente l’occhio delli riguardanti”<sup>631</sup> richiama l’effetto ricreato da Zaccolini nella vicina biblioteca di Monte Cavallo dove appunto “formò un ordine di libri sì ben finto, che ingannano la vista, con belli rilievi di mensolette, et ornamenti”<sup>632</sup>. Oltre alla libreria, i padri teatini affidarono a Zaccolini la decorazione del refettorio, affrescato con un finto colonnato che spalancava prospetticamente la nuova sala, costruita proprio nel 1600 grazie alla generosa donazione di una nobildonna palermitana.

Dopo aver attraversato la libreria e il refettorio, Giovanni Baglione obbliga il lettore ad uscire nel “primo cortile degli Aranci”, area coperta in tempi recenti dal corridoio che corre lungo il lato destro della chiesa. Il loggiato dava accesso al rigoglioso giardino un tempo di proprietà dei domenicani ma ceduto nel 1555 insieme alla chiesa e al convento a Papa Paolo IV Carafa, fondatore dell’Ordine Teatino. Per secoli il “bellissimo giardino il quale tutta Roma di vista signoreggia”<sup>633</sup> beneficiò di attenzioni e cure particolarissime, tanto che Sisto V

con la commodità dell’acque Felici, che la sua Santità haveva condotte a Roma, non solamente fece beneficio, e ornamento all’istessa Città, ma etiando al Giardin di San Silvestro, donandone a quei Padri una parte, a di 28 d’Aprile l’anno 1588 che fu il terzo del suo Pontificato, come appresso Papa Gregorio XIV amatissimo di questa Religione, per maggior comodo dell’istesso giardino, a imitation del suo Predecessore, con particolar liberalità, ne donò loro due altre once<sup>634</sup>.

Su questi terrazzamenti si estendevano i “giardini dilettevoli”<sup>635</sup>, suddivisi in cortili ed orti che abbondavano di agrumi e di fragole<sup>636</sup>. Come ricorda Lomazzo, per aprire nuovi scorci attraverso

---

<sup>629</sup> *Ivi*, cap. XXVI, c. 102v.

<sup>630</sup> ID., *Borromini e l’Oratorio Romano* cit., p. 341.

<sup>631</sup> ID. (a cura di), *Francesco Borromini* cit., cap. XXVIII, c. 111v.

<sup>632</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de’ pittori* cit., p. 317.

<sup>633</sup> È questo il ricordo di Gian Vincenzo Imperiale, il nobile genovese che nel 1609 visitò la Chiesa e il Convento dei Padri Teatini a Monte Cavallo lasciando una suggestiva descrizione di questi luoghi nel suo taccuino di viaggio: “Nella domenica, così pregato e ripregato dal Generale Teatino a desinare, nella loro chiesa di San Silvestro presso Monte Cavallo si condusse; e quei gentilissimi padri giusta loro possa procacciarono di onorarlo in tutte le guise che per loro fu possibile di fare. Dopo le tavole avendo in un loro bellissimo giardino, il quale tutta Roma di vista signoreggia, un pocolino soggiornato, poscia avviossi verso Monte Cavallo...” (i racconti dei viaggi di Gian Vincenzo Imperiale sono stati pubblicati da A. G. BARRILLI, *Viaggi di Gian Vincenzo Imperiale*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXIX, 1898, fasc. I, pp. 62-63).

<sup>634</sup> G. B. DEL TUFO, *Historia della Religione de’ Padri Cberici Regolari. In cui si contiene la fondazione e progresso di lei infino a quest’Anno MDCIX. Raccolta e posta in luce da Monsignor D. Gio. Battista del Tufo Vescovo dell’Acerra dell’istessa Religione*, In Roma Apresso Guglielmo Facciotto e Stefano Paolini, MDCIX, p. 53.

<sup>635</sup> S. PIALE, *La città di Roma ovvero succinta descrizione di questa superba città...Riveduta ed aumentata da Stefano Piale*, In Roma, nella Stamperia Cannetti, 1825-1826, tomo I, p. 109.

le mura che circondano i giardini e i cortili interni, al pittore era richiesto di “allungare i portici et le pareti del giardino, et oltre alle colonne negli intervalli, paesi così acco(m)pagnati, che paiano seguire il naturale, fingendovi alcune historie delle dette”<sup>637</sup>.

Ed è proprio sul porticato affacciato agli aranceti che Zaccolini dipinse diversi ornamenti in chiaroscuro, un modo forse per riprendere i colori dell'affresco più famoso del giardino, “il S. Bernardo di terretto bellissimo”<sup>638</sup>, commissionato nel lontano 1520 a Baldassarre Peruzzi dal domenicano Fra Mariano Fetti<sup>639</sup>. Come precisa Giovanni Baglione, questo perduto affresco venne fatto restaurare durante gli anni pontificato di Clemente VIII (1592-1605)<sup>640</sup>: nella scena con il santo in preghiera doveva predominare lo sfondo paesistico al punto da richiedere l'intervento di uno specialista come Paul Bril. Quest'ultimo, infatti,

dentro il Giardino de' Padri Theatini di Monte Cavallo, a man dritta in un canto rifece il paese nella storia di S. Bernardo, che richiedeva da Maria di sapere, in qual'ora fusse nata, da Baldassar Peruzzi da Siena, a fresco su'l muro di chiari, e scuro, perfettamente dipinta<sup>641</sup>.

Un'anonima incisione<sup>642</sup> (**Fig. 65**) riconsegna oggi quella che è stata considerata la versione più vicina all'affresco in cui Peruzzi ritrasse la visione mistica del Santo rapito dal volto della Vergine.

---

<sup>636</sup> A. NEGRO, *Guide Rionali di Roma* cit., pp. 48-50.

<sup>637</sup> G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'Arte della Pittura* cit., p. 346.

<sup>638</sup> G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo torrentino*, (Firenze 1550), ed. a cura di L. BELLOSI, A. ROSSI, Torino, Giulio Einaudi editore, 1986, p. 689.

<sup>639</sup> Come ha ben dimostrato Cynthia Stollhans, gli affreschi commissionati da Fra Mariano Fetti a Baldassarre Peruzzi e a Polidoro da Caravaggio per la chiesa e il cortile di San Silvestro al Quirinale testimoniano la forte attrazione del domenicano per il motivo paesaggistico, C. STOLLHANS, *Fra Mariano, Peruzzi e Polidoro da Caravaggio: a new look at Religious Landscapes in Renaissance Rome*, in «The Sixteenth Century Journal», XXIII/3, 1992, pp. 506-525.

<sup>640</sup> Il restauro dell'affresco è annotato tra i lavori portati a termine da Paul Bril “Sotto il pontificato di Clemente VIII”: G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., p. 296.

<sup>641</sup> *Ibidem*.

<sup>642</sup> L'incisione conservata presso l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma F. C. Vol. 34, H. 24 (inv. 31573) è stata resa nota e pubblicata per la prima volta da C. STOLLHANS, *Fra Mariano, Peruzzi* cit., fig. 1 a p. 515 e p. 507 nota 1.



Figura 65: Anonimo, *San Bernardo di Chiaravalle* (da Baldassarre Peruzzi), incisione, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. 31573.

Il paesaggio dipinto sullo sfondo, conservato negli anni con profonda cura dagli stessi padri, ristabiliva il momento del raccoglimento spirituale dei padri nel silenzioso giardino, il contesto naturale in cui l'uomo si avvicina intimamente a Dio. Come ha ben sottolineato Cynthia Stollhans<sup>643</sup>, l'immagine della natura dipinta e spiritualmente armonizzata ai luoghi consacrati al lavoro monastico venne riproposta anche all'interno della chiesa, nella cappella di Fra Mariano Fetti<sup>644</sup> (Fig. 66), dove sono “i macchiati de' paesi fatti con somma grazia e discrezione, ché

---

<sup>643</sup> *Ivi*, pp. 516-525.

<sup>644</sup> Originariamente la cappella intitolata a Fra Mariano Fetti, poi diventata cappella funeraria della Famiglia Sannesio, era la seconda a sinistra rispetto l'ingresso. A causa dei lavori di prolungamento della via Nazionale nel 1873, la chiesa di San Silvestro al Quirinale subì una “brutale mutilazione dell'assetto tardo-cinquecentesco” poiché venne demolita la facciata e, insieme a questa, le prime due cappelle, cfr. A. NEGRO, *Guide Rionali di Roma* cit., pp. 22-23; B. TORRESI, *Un'architettura scomparsa* cit., pp. 167-168.

Polidoro veramente lavorò i paesi o macchie d'alberi e sassi meglio d'ogni altro pittore<sup>645</sup>. Oltre a questo, Vasari aggiunge che Polidoro da Caravaggio dipinse ancora “per casa e per giardino alcune cosette”<sup>646</sup>, indicazione che spiega, forse, l'errata attribuzione riportata dal padre teatino Giuseppe Maria Silos nella sua *Pinacotheca* del 1673<sup>647</sup>: nell'epigramma dedicato all'immagine di S. Bernardo, l'affresco di Baldassarre Peruzzi viene infatti confuso come “opera di Polidoro nei giardini dei Chierici Regolari al Quirinale”<sup>648</sup>.

I paesi affrescati da Polidoro nella chiesa di San Silvestro e nel giardino del monastero di Monte Cavallo sono stati considerati dalla critica contemporanea come il modello di ispirazione per raccontare le storie entro profondissimi paesi<sup>649</sup>. Queste opere rappresentarono un interessante punto per sperimentare il complesso rapporto tra elemento figurale e ambientazione scenica, proporzione messa in nuova luce dal Cardinale Jacopo Sannesio che, intorno al 1602<sup>650</sup>, inquadrò

---

<sup>645</sup> G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Architetti* (Firenze 1550) cit., p. 769.

<sup>646</sup> *Ibidem*.

<sup>647</sup> I. M. SILOS, *Pinacotheca, sive Romana pictura et sculptura*, (Roma 1673), ed. a cura di M. Basile Bonsante, Treviso, Libreria editrice Canova, 1979.

<sup>648</sup> *Ivi*, vol. II, pp. 33-34: “S. Bernardo, Opera di Polidoro nei giardini dei Chierici Regolari al Quirinale, Epigramma L: Roma guarda con ammirazione i giardini del Quirinale: / invero da qui in uno stesso momento tutta Roma si mostra anch'essa. / Tu, Polidoro, con molta pietà adorni questi giardini, quando / la tua mano aggiunge questa venerabile effigie di S. Bernardo. / Com'è rapito il Santo! E fisso com'è nel volto della Vergine, / trascina gli altri con il suo mirabile sentimento religioso, / ché anzi la stessa Vergine china è attratta dal Santo; e tu non sai / con certezza chi sia più amato: l'Una o l'Altro. / Tu, famoso Pittore, rappresenti i loro due volti in modo / che sembri diviso in egual misura il loro amore. / Naturalmente sul tuo dipinto si gareggia con forze uguali: l'Una non ama di più, l'Altro non ama di meno”.

<sup>649</sup> Per un'analisi dei paesi con le storie di *S. Caterina da Siena* e di *S. Maria Maddalena* e per la loro importanza nella storia della pittura di paesaggio si vedano D. GNOLI, *La Cappella di Fra Mariano del Piombo*, in «Archivio Storico dell'Arte», IV, 1891, pp. 117-126; A. R. TURNER, *Two Landscapes in Renaissance Rome*, in «The Art Bulletin», 43, 1961, pp. 275-287; ID., *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1966, pp. 162-167; A. MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1969, vol. I, pp. 135-149; L. RAVELLI con un'addenda di Z. WAŻBIŃSKI, *Polidoro a San Silvestro al Quirinale*, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti, 1987. Per quanto riguarda l'intervento di restauro dei paesaggi condotto nel 1969 da Luisa Mortari si vedano le schede pubblicate in M. V. BRUGNOLI, G. CARANDENTE et al., *Mostra dei restauri 1969. XIII Settimana Musei*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, aprile-maggio 1970), Roma Istituto Grafico Tiberino, 1970, cat. 9 e 10; L. RAVELLI, *Gli affreschi di Polidoro in S. Silvestro al Quirinale*, in M. FAGIOLO, M. L. MADONNA (a cura di), *Raffaello e l'Europa*. Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, Roma, Istituto Poligrafico della Zecca dello Stato, 1990, pp. 299-331. Per un'analisi critica degli affreschi si rimanda al capitolo VIII “Cappella di Fra' Mariano in San Silvestro al Quirinale, il problema del paesaggio e il disegno dal vero” in P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli, Electa, 2001, pp. 212-247.

<sup>650</sup> Il contratto di giuspatronato stipulato tra i rappresentanti della famiglia Sannesio e i padri teatini è conservato nell'Archivio di Stato di Roma: ASR, *Camerale III, Chiese e Monasteri, S. Silvestro al Quirinale*, b. 1917, “Copia della Concess(ion)e della Cappella della Madonna, fatta alli Sig(no)ri San(n)esi 3 ottobre 1602”, cc. n.n. (documento segnalato e parzialmente pubblicato in Z. WAŻBIŃSKI, *La Cappella di Fra Mariano in San Silvestro al Quirinale e il suo restauratore Cardinale Jacopo Sannesio*, in L. RAVELLI, *Polidoro a San Silvestro* cit., Appendice 1, p. 135). A questo proposito si segnala la presenza nello stesso fondo di documento intitolato “Notizie di tutte le Cappelle della Chiesa di San Silvestro e dell'obblighe di Messe perpetue e loro fondi 1739” (ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant'Andrea della Valle*, b. 2143, cc. n.n.), una fonte ricca di informazioni riguardo le concessioni delle cappelle della chiesa teatina.

i due famosi paesi (Figg. 67-68) nella restaurata cornice della cappella affidata da quel momento alla sua famiglia<sup>651</sup>.



Figura 66: *Cappella di Fra Mariano*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale.

---

<sup>651</sup> Per una ricostruzione dei progetti e degli interventi di restauro della cappella si vedano Z. WAŻBIŃSKI, *La Cappella di Fra Mariano* cit., pp. 121-141; P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio* cit., pp. 212-247.



Figura 67: Polidoro da Caravaggio, *Paesaggio con storie di S. Maria Maddalena*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, Cappella di Fra Mariano, lato sinistro.



Figura 68: Polidoro da Caravaggio, *Paesaggio con storie di Santa Caterina da Siena*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, Cappella di Fra Mariano, lato destro.

Secondo Francesca Cappelletti<sup>652</sup>, negli scenari naturalistici della cappella di Fra Mariano Paul Bril trovò forse l'ispirazione per restaurare il paesaggio che avvolgeva San Bernardo in preghiera. Prima di lui anche il fratello Matthijs dovette rimanere suggestionato dai paesaggi di Polidoro se è

---

<sup>652</sup> F. CAPPELLETTI, *Dalla "minuzia e diligenza" all'"aerea morbidezza": cenni sull'attività di Paul Bril e i suoi contatti con l'ambiente romano*, in S. Danesi Squarzina (a cura di), *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandre, Olanda, il terreno di elaborazione dei generi*, Roma, Lithos ed., 1996, p. 226; . EAD., *Paul Bril e la pittura cit.*, p. 172.

vero, come dicono le fonti, che nella vicina cappella intitolata alla Madonna della Catena egli arricchì le storie raccontate da Cesare Nebbia<sup>653</sup> con un perduto “paese”<sup>654</sup>.

Ritrovando questi nomi nella vicenda decorativa della chiesa di San Silvestro tra Cinque e Seicento, non si può certo sottovalutare l’impatto di queste prospettive di paesi sulle ricerche teoriche di uno specialista in lontananze come Matteo Zaccolini. Nulla vieta di pensare che questo stimato intendente in materia di prospettiva e di architettura, attivo nel cantiere teatino dal 1602 ed entrato come novizio in questa chiesa dall’anno successivo, avesse fornito qualche utile indicazione durante i contemporanei lavori di restauro della cappella Sannesio.

A questa ipotesi vorrei tentare di dare qualche sostanza, partendo proprio dalle carte che conservano il ricordo delle relazioni intrattenute dal fratello laico nei primi anni del Seicento. Alcuni riferimenti biografici lasciano intuire che Matteo Zaccolini lavorasse in stretto contatto con l’altro più famoso pittore teatino, il già citato Biagio Betti da Pistoia (Pistoia 1545- Roma 1615)<sup>655</sup> (**Fig. 69**), il confratello deputato all’approvazione delle immagini da affrescare nel coro della chiesa. Il loro legame, stretto nella devozione religiosa e rinforzato dalla comune passione artistica, si consolidò grazie alle frequentazioni dell’anziano confratello che “aveva il grido e la stima tra i tra primi Pittori che all’ora quivi vivevano”<sup>656</sup>. Come ricorda Giovanni Baglione, attorno a Biagio Betti si radunavano e si esercitavano i più apprezzati pittori di Roma e “quando

---

<sup>653</sup> F. CUGI, *San Silvestro al Quirinale* cit., p. 140, in particolare si veda nota 9.

<sup>654</sup> Nella descrizione della Chiesa di San Silvestro al Quirinale scritta da Gaspare Celio nel 1638, si legge: “La pittura tutta della cappella inco(n)tro, di Cesare Nebbia, il paese in quella di mezzo è di Mattheo Brillo”: G. CELIO, *Memoria fatta dal Signor Gaspare Celio dell’habito di Christo. Delli nomi dell’Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzj di Roma*, In Napoli, Per Scipione Bonino, 1638, p. 89. Per quanto riguarda il consolidato rapporto di collaborazione tra Cesare Nebbia e Matthijs Bril, costruitosi nella consueta suddivisione fra pittura di figure e sfondi paesaggistici, prerogativa di valenti specialisti, si rimanda a F. CAPPELLETTI, *Paul Bril e la pittura* cit.

<sup>655</sup> Il pittore teatino citato nei contratti per la decorazione degli affreschi del coro venne identificato da Janis Bell (J. BELL, *The life and works* cit., p. 238 nota 31), la quale rimanda alla biografia di Giovanni Baglione per alcune notizie sulla sua vita e sulle opere (G. BAGLIONE, *Le vite de’ pittori* cit., pp. 318-319). Dei dipinti realizzati per la chiesa e per il monastero di Monte Cavallo (padre Silos ricorda con i suoi epigrammi il “Cristo signore sfama la folla sulla montagna Opera di Biagio Betti chier. Reg nel refettorio degli stessi” e il dipinto raffigurante “Gesù Cristo fra i dottori, Opera del C. R. Biagio Betti nella Biblioteca degli stessi Chier. Reg”, vedi I. M. SILOS, *Pinacotheca, sive Romana* cit., vol. II, pp. 35-36), resta la pala con *Gesù tra i dottori*, esposta oggi nella parete destra del presbiterio, cfr. F. BAUMGART, *Biagio Betti und Albrecht Dürer. Zur Raumvorstellung in der Malerei des römisch-bolognesischen Manierismus in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte» III, 1934, pp. 231-249; M. Chiarini, *ad vocem* “Betti Biagio”, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1967, vol. IX, pp. 172-173. Tra le inedite notizie ritrovate nei manoscritti dell’Archivio Generale Teatino, si trascrive qui per la prima volta la memoria funebre dedicata al fratello laico Biagio Betti: “Nel 1615 morì fr(atello) Biagio Betti da Pistoia co(n) sua fama di bontà fu egli Penite(n)te di S. Filippo Neri, e discepolo del Celebre pittore Volterrani e di Michelangelo Buonarota, le sue pitture erano molto stimate sia p(er) l’eccellenza, come anco p(er) la divozione, mai fu veduto stare otioso, il te(m)po che ava(n)zava stava a far la sua obbedie(n)za, lo spendeva nell’oratione fin all’età che con pietà studia(n)dosi anche intorno l’abbellire le figure con Colori e molto più l’animo con le Virtù”: AGT, G. SERSALE, *Notamenti cavati dalle memorie* cit., c. 425.

<sup>656</sup> AGT, ms. 149, G. B. CASTALDO, *Continuatione alle memorie di cinquanta celebri padri de’ Chierici Regolari Teatini, già raccolte dal P. D. Gio. Battista Castaldo, Chierico Regolare*, In Roma l’anno MDCCIV, pp. 49-50: “IX. Vita del Fratello Laico Biasio Botti da Pistoia, Chier. Reg” (pp. 49-53).

talora andavano a visitarlo il Cavalier Pomarancio, el Cavalier Arpino, bisognava, ch'ancor'essi qualche cosa vi operassero; onde in sua morte vi furono trovati molti disegni di rare, ed esquisite mani»<sup>657</sup>.



Figura 69: *Ritratto di Padre Biagio Betti*, incisione (tratta da D. IGNAZIO LODOVICO BIANCHI, *Le immagini di alcuni uomini e alcune donne per pietà illustri della congregazione de' cherici regulari dal padre D. Ignazio Lodovico Bianchi prete della stessa congregazione fatte incidere nella latina, e volgare lingua espresse di sacri documenti illustrate, In Venetia, 1768, p. 37*).

A quanto pare a questi incontri partecipò anche il nostro Matteo Zaccolini, chiamato a dispensare i suoi utili consigli in materia di ottica e di prospettiva, divulgando così le ricerche poi raccolte nel suo *Trattato di Prospettiva*. Tutto ciò sembra essere confermato da padre Silos, il quale raccolse alcune memorie su Matteo Zaccolini nel volume *Historiarum Clericorum regularium*<sup>658</sup>, preziosa fonte che citeremo a più riprese. Secondo il biografo teatino, infatti, gli stessi artisti affezionati all'anziano Biagio Betti e incaricati alla decorazione della chiesa intrattennero legami anche con il fratello laico Zaccolini. Infatti,

<sup>657</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., pp. 318-319. Considerando in particolare i rapporti tra Biagio Betti e Giuseppe Cesari, Marco Simone Bolzoni ha giustamente ipotizzato che nella celebrata raccolta dei disegni del pittore pistoiese vi fossero anche alcuni autografi dell'amico e collega Giuseppe Cesari d'Arpino (M. S. BOLZONI, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Maestro del disegno. Catalogo ragionato dell'opera grafica*, Roma, U. Bozzi, 2013, p. 150).

<sup>658</sup> I. SILOS C. R., *Historiarum Clericorum regularium* cit., p. 615 e p. 93).

il Cavalier d'Arpino, Pomarancio Domenico Bolognese, non disdegnavano di rivolgersi a lui e di ascoltarlo, poiché se qualcosa di prospettiva avessero rappresentato nelle loro tavole – riferisce lo storiografo – si affidavano al giudizio del Zuccolini<sup>659</sup>.

Da qui l'incarico come pittore e consulente di prospettiva per le opere realizzate nella chiesa e nel monastero di San Silvestro a Monte Cavallo. Rileggendo questa testimonianza, diventa più facile immaginare il prospettico scendere dai ponteggi del coro per consigliare Giuseppe Cesari, il pittore scelto, guarda caso, dalla famiglia Sannesio per restaurare le pitture della cappella più preziosa della chiesa, dopo che nell'ottobre del 1602 il marchese Vincenzo ne aveva ottenuto il giuspatronato dal preposito Don Giovanni Sepontini<sup>660</sup>. Nei primi anni del Seicento si decise infatti di abbellire la volta a botte, probabilmente danneggiata o, addirittura, rimasta spoglia, affidando all'artista, che già qualche anno prima aveva decorato la facciata della medesima chiesa<sup>661</sup>, la pittura della storia di Santo Stefano (**Figg. 70-72**), un omaggio a Jacopo Sannesio che nel 1604 venne creato cardinale col titolo di S. Stefano al Celio<sup>662</sup>. Nel corso della progettazione grafica dei tre compartimenti<sup>663</sup> che abbelliscono la volta sorretta dai famosi paesaggi riecheggiano quindi le presunte discussioni nate tra Giuseppe Cesari e i due pittori teatini coinvolti, negli stessi anni, nella decorazione del coro della stessa chiesa.

---

<sup>659</sup> “Praecipui pingendi in Urbe Roma artifices, inter quos Eques Arpinas, Pomarancius, Dominicus Bononiensis ipsum interdum adire, atque audire non dedignabantur: si quid perspectivae suis in tabulis effinxissent, ad Zucolini iudicium explorabant”: I. SILOS C. R, *Historiarum Clericorum regularium* cit., p. 615.

<sup>660</sup> ASR, *Camerale III, Chiese e Monasteri, S. Silvestro al Quirinale*, b. 1917: “Copia della Concess(ion)e della Cappella della Madonna, fatta alli Sig(no)ri San(n)esi 3 ottobre 1602”, cc. n.n.

<sup>661</sup> Secondo Giovanni Baglione, Giuseppe Cesari “In Salvestro a Monte Cavallo nel mezo del frontespitio su la porta di dentri fece S. Silvestro a sedere in atto di benedire”: G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., p. 369. A questo proposito vorrei segnalare una breve descrizione manoscritta della chiesa di San Silvestro al Quirinale, composta certamente prima del 1873, quando ancora si potevano ammirare le prime due cappelle laterali e la pittura realizzata da Giuseppe Cesari sulla facciata interna, confuse dall'anonimo autore con quelle della facciata interna: “La facciata di fuori è del Cav(alier) D'Arpino”: ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini, Sant'Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 37 “Chiesa, Arredi Sacri, Libri”(1559-1864), c. 325r -325v . Per la trascrizione integrale del documento si veda Appendice documentaria 12.

<sup>662</sup> Z. WAŻBINSKI, *La Cappella di Fra Mariano* cit., p. 122.

<sup>663</sup> Secondo Herwarth Röttgen gli affreschi vennero realizzati da Giuseppe Cesari e dal suo collaboratore Cesare Rossetti. Nell'ovale al centro della volta è raffigurato *S. Stefano portato in cielo dagli angeli* mentre ai suoi lati sono raccontate due scene tratte dalla vita del santo: nel compartimento di sinistra è dipinto *S. Stefano davanti al sinedrio* mentre in quello di destra trova spazio la scena della *Lapidazione*, cfr. Herwarth Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma, Ugo Bozzi, 2002, scheda nr. 114 pp. 351-352. Lo *Studio per la Lapidazione di Santo Stefano* del Louvre è stato messo in relazione con gli affreschi citati insieme a due bozzetti di nudo maschile conservati uno alla collezione Jean Bonna e l'altro al Louvre. Per la vicenda attributiva dei tre disegni si veda M. S. BOLZONI, *Il Cavalier Giuseppe Cesari* cit., cat. 167 p. 150, cat. 219-220 p. 341 (nelle ultime due schede l'autore indica erroneamente l'ubicazione degli affreschi con storie di Santo Stefano, confondendo la chiesa teatina di San Silvestro al Quirinale con quella di Sant'Andrea della Valle).



Figura 70: Giuseppe Cesari D'Arpino, *S. Stefano portato in cielo dagli angeli*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, ovale al centro della volta della Cappella di Fra Mariano.



Figura 71: Giuseppe Cesari D'Arpino, *S. Stefano davanti al sinedrio*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, volta della Cappella di Fra Mariano, riquadro a sinistra.



Figura 72: Giuseppe Cesari D'Arpino, *Lapidazione di S. Stefano*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, volta della Cappella di Fra Mariano, riquadro a destra.

Nel corso della ristrutturazione della cappella Sannesio gran parte degli affreschi preesistenti vennero danneggiati e coperti dalle cornici marmoree e dall'incassamento dell'altare, ma non i paesaggi, scampati da ogni possibile danno non certo per miracolo, ma per volontà di quel cardinale che preservò la loro immagine “riportandoli all'antico splendore”<sup>664</sup>. Da questo momento la collezione della famiglia Sannesio si appropriava di due dei paesaggi più ammirati, studiati e copiati dagli artisti viventi a Roma nei primi decenni del Seicento, coloro che, per voler usare le parole di Zygmunt Waźbiński, “a buon diritto, vanno considerati gli autentici fondatori del paesaggio classico italiano”<sup>665</sup>. E tra questi nomi vanno aggiunti anche quelli che, secondo l'autorevole testimonianza di padre Silos, seguirono le lezioni di ottica e di prospettiva di Matteo Zaccolini. Preziose a questo proposito le notizie tramandate nel secondo decennio del XVIII secolo da Giuseppe Ghezzi, il quale, dopo aver sottolineato la qualità “superlativa” degli affreschi realizzati da Polidoro nella chiesa dei padri teatini, stimò così alcune delle copie dei “due Paesi con figure”:

<sup>664</sup> Z. WAŻBIŃSKI, *La Cappella di Fra Mariano* cit, pp. 121-141.

<sup>665</sup> *Ivi*, p. 126. Come ricorda lo stesso Waźbiński, nell'inventario delle opere della famiglia Sannesio, stilato nel 1651, sono registrati circa 50 dipinti di paesaggi su un totale di 400 quadri. (*Ivi*, appendice 2, pp. 136-141).

mori nell'istesso tempo Fra Mariano e il fu Card. Sannesio comprò detta cappella e la fece terminare dal Cav. Giuseppe d'Arpino, dal quale volle si facessero le copie di detti Paesi per tenerseli in casa. Altri attestano le facesse Domenichino, allorchè in detta chiesa fece li tondi con l'Istorie di David nella cappella de' SS.ri Bandini<sup>666</sup>, e per tali e per tali da tutti gl'eruditi intendenti sono stimati, con quel di più d'esser singolarissimi per la singolarità dell'autore e delle sue opere. Questi due quadri son ben tenuti e conservatissimi, e gl'originali in detta Chiesa appena si distinguono; onde apprezzarli con matura riflessione, devono giustamente ambedue valutarsi sino alla somma di scudi 500<sup>667</sup>.

Nella prospettiva di questi paesaggi si intrecciano dunque le ricerche intraprese da Zaccolini nel *Lyceum* Chiaramonti, dal nome del precettore che aveva allenato non solo il suo sguardo ma anche la sua mente a seguire il tramutare del colore nella lontananza. Attraverso la realizzazione degli apparati effimeri, la pittura di fregi, prospettive, sfondi e inserti decorativi, il pittore dimostrò la sua attitudine alla disciplina prospettica e, con questa, la sua spiccata abilità nel trascrivere gli effetti e le apparenze del colore. Come abbiamo evidenziato nei capitoli precedenti, già tra gli anni Settanta e Ottanta del Cinquecento, vale a dire sotto il pontificato di Gregorio XIII, gli intendenti prospettici, ai quali generalmente veniva affidata anche l'esecuzione di sfondi a paese, affiancavano i pittori di storia mettendo a disposizione della composita squadra le loro specifiche competenze<sup>668</sup>. Ciò consentiva di guadagnare nuovi spazi che venivano occupati dalla pittura per rafforzare l'effetto illusionistico ricercato<sup>669</sup>. Ma “agli stessi pittori di storia – sottolinea giustamente Francesca Cappelletti – era in gran parte richiesta l'esecuzione degli sfondi”<sup>670</sup>, con tutte le difficoltà che ciò comportava. Le problematiche connesse all'orchestrazione di ambientazioni e spazi aerei erano ben note a Matteo Zaccolini che dai ponteggi dei cantieri romani e dalla biblioteca dei padri teatini rispose alla domande poste da Baldassarre Croce, Cristoforo Roncalli, Giuseppe Agellio e, a quanto pare, anche a quelle di Giuseppe Cesari e di Domenichino. Da qui l'idea di risolvere il “maggior bisogno | della pittura per la teorica del colore”<sup>671</sup> riportando su carte i suoi insegnamenti: pur ammettendo “quan-|to difficil cosa sia

---

<sup>666</sup> Sugli affreschi di Domenichino nella Cappella Bandini in San Silvestro al Quirinale si veda M. G. BERNARDINI, *La cappella Bandini* cit., pp. 318-329.

<sup>667</sup> Il passo è stato tratto dalla stima fatta da Giuseppe Ghezzi dei quadri dei Signori Bandini il 10 gennaio 1718, nota pubblicata da G. DE MARCHI, *Mostre di Quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, in «Miscellanea della Società Romana di Storia Patria», Roma, presso la Società alla Biblioteca Vallicelliana, 1987, XXXVIII, p. 428 e citata in L. SICKEL, *Lanfranco und Reni in der Sammlung Sannesio*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 38, 2007-2008, pp. 223-295, pp. 252-253 nota 94.

<sup>668</sup> M. G. BERNARDINI, *La politica artistica di Gregorio XIII* cit.; F. CAPPELLETTI, *Il fregio a paesi: dai palazzi* cit.

<sup>669</sup> L. BARTONI, *Giovanni Francesco Grimaldi e la pittura di paesaggio nei palazzi romani alla metà del Seicento*, in F. Cappelletti (a cura di), *Decorazione e collezionismo* cit., p. 127: “Nel Seicento [...] il paesaggio assume un'importanza crescente all'interno dei programmi decorativi dei palazzi romani. Un processo cominciato già nel secolo precedente, con le esperienze di Girolamo Muziano, Antonio Tempesta, Matteo e Paul Brill nei palazzi papali e nelle dimore cardinalizie, ma che trova ora nuovi spazi, nuovi protagonisti e anche un ruolo rinnovato”.

<sup>670</sup> F. CAPPELLETTI, *Pittura di paesaggio* cit., p. 317.

<sup>671</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 2v.

metter in carta et esporli<sup>672</sup>”, Zaccolini decise di cominciare a trascrivere “le osservationi fatte con esperienza”<sup>673</sup> nel tentativo di spiegare come sostenere e rafforzare l’illusione della lontananza attraverso i colori. Esponendo “tutte le cose secondo che dalla Na-|tura vien prodotto per cognitione del dotto e scientifico pittore”<sup>674</sup>, Zaccolini cercherà di colmare le lacune dei pittori che, avendo trascurato lo studio delle scienze naturali, si trovano in difficoltà nel risolvere alcuni problemi pittorici legati all’uso del colore nell’intelaiatura prospettica. Ed è forse per questa ragione che padre Silos racconta come Zaccolini “in quest’arte trovava sempre qualcosa di nuovo e non si risparmiava di assistere gli altri, come testimoniò con la penna il Trattato sui colori di cui parleremo ora”<sup>675</sup>.

---

<sup>672</sup> *Ivi*, c. 1r.

<sup>673</sup> *Ivi*, c. 52r.

<sup>674</sup> *Ivi*, c. 34v.

<sup>675</sup>I. SILOS C. R., *Historiarum Clericorum regularium* cit., p. 615.

IL COLORE DELLA LONTANANZA.  
MATTEO ZACCOLINI, PITTORE E TEORICO DI PROSPETTIVA

## 5. *Tra Roma e Napoli. Viaggio di un eclettico pittore e studioso di prospettiva*

### 5.1. *Puntualizzazioni e nuove ipotesi sull'attività di Matteo Zaccolini a Napoli*

Le architetture dipinte da Matteo Zaccolini e le lezioni di prospettiva da lui tenute nel monastero di Monte Cavallo contribuirono a far conoscere il nome di questo fratello laico teatino oltre i confini di quella che era diventata la sua patria di adozione. Degli imprecisati viaggi nei “diversi paesi”<sup>676</sup>, il pittore dichiara di aver “dilungato” la sua residenza fino a Napoli, la città in cui si trasferì tra il primo e il secondo decennio del Seicento per obbedire alle nuove richieste del suo committente. Come vedremo, durante i trasferimenti che segnaronο la sua carriera di artista itinerante fra le sedi teatine e nonostante gli impegni quotidiani che era tenuto ad adempiere nell’umile stato di religioso laico, egli proseguì le ricerche sulla generazione del colore.

A partire dalla prima metà del secolo, la grande espansione dell’Ordine dei Chierici Regolari Teatini si concretizzò con la fondazione di nuove case tra Venezia, Roma, Napoli e Sicilia, le quattro province in cui era ripartita la Congregazione<sup>677</sup>. La carriera artistica di Matteo Zaccolini si iscriverà nella storia della comunità teatina di Napoli, prossima a toccare l’apice del prestigio in quello che è stato considerato l’insediamento “più forte e più influente”<sup>678</sup> della penisola. Come sottolineava lo storico napoletano Franco Strazzullo, dagli anni Venti del Seicento gli istituti religiosi “si ampliarono e si moltiplicarono nella città”<sup>679</sup>, ostacolando peraltro il contemporaneo sviluppo dell’edilizia civile<sup>680</sup>. Ed è proprio negli anni di massima fioritura dell’architettura religiosa che il fratello laico Zaccolini diverrà fedele testimone dell’operosità artistica teatina, caso rappresentativo di pittore itinerante al servizio della propria Congregazione.

La sua solida preparazione nei diversi campi della matematica e della geometria era finalizzata alla pratica del costruire architetture in prospettiva, competenza che aveva dimostrato di aver acquisito progettando e dipingendo quei difficili sfondati architettonici su volte e superfici

---

<sup>676</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 2v.

<sup>677</sup> M. CAMPANELLI (a cura di), *I Teatini* cit., pp. 37-56.

<sup>678</sup> F. ANDREU C. R., *I teatini e la rivoluzione nel regno di Napoli (1647-1648)*, in «Regnum Dei», XXX, 1974, pp. 221-396. Sulla storia degli insediamenti teatini a Napoli si rimanda alla recente raccolta di studi curata da D. A. D’ALESSANDRO (a cura di), *Sant’Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del Vicereame Spagnolo. Arte religione società*, 2 voll., Napoli, M. D’Auria Editore, 2011.

<sup>679</sup> F. STRAZZULLO, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Napoli, Arte Tipografica, 1995, p. 199.

<sup>680</sup> C. DE SETA, *Storia della città di Napoli dalle origini al Settecento*, Roma, Edizioni Laterza, 1973, p. 250.

irregolari. Sulle orme del celebre padre e architetto teatino Francesco Grimaldi (1543-1613)<sup>681</sup>, Matteo Zaccolini venne trasferito nelle sedi del Viceregno in qualità di *consiliarius aedificorum*<sup>682</sup>, nonché decoratore e pittore di prospettiva.

Per continuare a rispondere alle domande che gli venivano poste dai colleghi, il pittore approfondì gli argomenti delle lezioni impartite nel convento di Monte Cavallo, ritrovando a Napoli un contesto naturale ricco di suggestioni per indagare quei “fatti della natura” che più sensibilmente alterano e interferiscono la percezione del colore. Da questo scenario il trattatista dimostrerà “con esperienza”<sup>683</sup> come i principi della “Teorica del Colore” costituiscano il fondamento scientifico della pittura prospettica, praticata con la consapevolezza che il ricorso alle scienze naturali servisse al pittore “per aprirgli l’occhio, e dargli luce e guida di saper conoscere la forza e verità della pittura della Natura”<sup>684</sup>. Un approccio che anticipa, in un certo senso, l’atteggiamento intellettuale del teorico teatino della generazione successiva, il filosofo e matematico Guarino Guarini (1624-1683)<sup>685</sup>, architetto modenese coinvolto dagli anni Quaranta del Seicento nella progettazione e nella supervisione delle fabbriche del suo ordine. Ed è proprio ritenendo l’arte come quel “mezzo di indagine della natura che ha la stessa dignità e validità della scienza, in quanto è essa stessa scienza”<sup>686</sup> che padre Guarini sembra ricalcare il pensiero espresso dal predecessore cesenate nei suoi quattro trattati sulla prospettiva.

---

<sup>681</sup> Il 28 ottobre 1575 Francesco Grimaldi professò l’ordine Teatino nella Chiesa di Sant’Egidio di Capua. Per un profilo biografico e artistico dell’architetto teatino si veda G. CANTONE, *ad vocem* “Grimaldi Francesco”, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003, vol. LIX. Sulla formazione culturale e artistica resta ancora valido il documentato saggio di A. QUATTRONE, P. D. *Francesco Grimaldi C. R. architetto*, in «Regnum Dei», V, 1949, pp. 25-88. Per un’analisi della sua produzione architettonica nel contesto napoletano si rinvia invece al fondamentale testo di A. BLUNT, *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, London, Zwemmer, 1975, ed. italiana a cura di F. LENZO, *Architettura barocca e rococò a Napoli*, Milano, Electa, 2006, in particolare pp. 57-63 e pp. 277-280. Oltre al libro di S. SAVARESE, *Francesco Grimaldi e l’architettura della Controriforma a Napoli*, Officina Edizioni, Roma, 1986 si segnala infine il contributo di P. M. SOLE, *Il progetto di Francesco Grimaldi per San Paolo Maggiore. Architettura e memoria dell’antico tra Rinascimento e Barocco*, in «Regnum Dei», XLV, 1989, pp. 1-104.

<sup>682</sup> M. BASILE BONSANTE, *La chiesa di San Gaetano a Bitonto: dinamiche, contenuti e modelli della committenza dei teatini in età postridentina*, in «Regnum dei», L, 1994, pp. 105-132, in particolare p. 110.

<sup>683</sup> M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., ms. Ashburnham 1212<sup>1</sup>, c. 190v.

<sup>684</sup> M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., ms. Ashburnham 1212<sup>2</sup>, c. 44r (BELL, p. 369).

<sup>685</sup> Per un profilo biografico del trattatista teatino e per un’analisi dei progetti che consacrarono il suo nome tra i più originali architetti europei della seconda metà del Seicento si vedano S. E. KLAIBER, *Guarino Guarini’s Theatine architecture*, Ph.D Dissertation, Columbia University, Published on demand by University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, 1993; EAD., *Guarino Guarini, honestis parentibus*, in M. BULGARELLI, C. CONFORTI, G. CURCIO (a cura di), *Modena 1598. L’invenzione di una capitale*, Milano, Electa, 1999, pp. 219-235; G. DARDANELLO, S. E. KLAIBER, H. A. MILLON (a cura di), *Guarino Guarini*, Torino, Allemandi, 2006. Per quanto riguarda l’approccio e gli orientamenti teorici della ricerca e degli studi di padre Guarino Guarini si rimanda al fondamentale contributo di P. M. SOLE, *Pensiero matematico e Teoria dell’Architettura nei trattati di Guarino Guarini*, in «Regnum Dei», L, 1994, pp. 189-258.

<sup>686</sup> Usando queste parole, Paola Di Paolo coglie e riassume insieme il significato che Guarino Guarini attribuisce all’arte nella sua *Architettura Civile*, trattato pubblicato postumo nel 1737 (G. GUARINI, *Architettura civile del padre d. Guarino Guarini Cherico Regolare opera postuma dedicata a sua sacra reale maestà*, In Torino, appresso Gianfrancesco Mairesse all’insegna di Santa Teresa di Gesù, 1737), cfr. P. DI PAOLA, *L’Architettura Civile del Guarini e la trattatistica*

Dal riesame della fonti già note e dall'analisi dei documenti rintracciati nel corso della presente ricerca, proveremo a ricostruire e a seguire l'attività svolta dal fratello laico anche quando, lasciati i pressanti lavori nei cantieri teatini, cercherà il silenzio dello studio per trascrivere le osservazioni fatte sulla generazione dei colori in natura, il "gran libro" da cui il Zaccolini imparerà a riconoscere la loro trasmutazione apparente in base ai meccanismi della percezione visiva.

Come ricorda Cassiano dal Pozzo nella prima biografia dedicata al pittore trattatista, negli stessi anni in cui Zaccolini tentava di portare avanti le sue investigazioni, i prepositi locali continuarono ad affidargli nuove commissioni nei centri più influenti dell'apostolato teatino. In virtù dell'abilità pratica maturata a Roma, il prospettico venne infatti trasferito a Napoli dove,

S'applicò a operare per serv(it)io di diverse Chiese cose attinenti ad Architettura, havendo in essa mostrato d'haver così buongusto come nella Pittura ord(inari)a e Prospettiva, et il med(esim)o in una succinta nota di più cose da esso fatte, fa racconto d'haver particolarm(ent)e in Napoli servito di disegni e modelli in più Chiese, come quella degli Agli [Angeli], per le Monache della Sapientia a Sorrento, et altri luoghi, havendo anco messo a stucchi, fontane e divers'altre gentilezze, ed ornamenti...<sup>687</sup>.

Dopo di lui, anche Giovanni Baglione tiene a ribadire l'importanza di tale trasferimento, aggiungendo che

con lavori di prospettive segnalò anche il suo nome nella gran città di Napoli entro il loro Convento de' SS. Apostoli, ove per la Custodia e per la Chiesa formò esquisiti modelli di cera, e di rilievo; et altre opere per altre persone, e per altri luoghi<sup>688</sup>.

Seguendo le notizie riportate in queste due preziose testimonianze, Janis Bell orientò le prime indagini documentarie nel tentativo di gettare nuova luce sull'"impegnato intermezzo napoletano" di Matteo Zaccolini, fatto iniziare genericamente nel 1618<sup>689</sup>, anno in cui sembravano poter risalire le prime opere a lui commissionate. Più sicura, invece, la data del suo ritorno a Roma, il 2 maggio del 1623, anno in cui venne registrato tra i fratelli laici della Casa di

---

*architettonica del XVII secolo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» (Classe di lettere e filosofia, serie III, 1972, vol. II, pp. 311-350).

<sup>687</sup> Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel *ms. Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 43).

<sup>688</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., p. 317.

<sup>689</sup> J. BELL, *The life and works* cit., pp. 249-251.

Sant'Andrea della Valle<sup>690</sup>. In questo caso si trattò di una permanenza molto breve, dato che, dopo soli tre mesi, rientrò definitivamente nel convento di Monte Cavallo, dove morì nel 1630.<sup>691</sup> Grazie ad alcuni riferimenti inediti rintracciati nei manoscritti teatini possiamo aggiungere qualche dettaglio in più circa il periodo di permanenza a Napoli del pittore teatino, definendo con maggior precisione i limiti temporali dei suoi trasferimenti. Per riprendere la pista aperta da Janis Bell nel 1985<sup>692</sup> e da allora mai più battuta, ho deciso di iniziare dal riesame dei registri in cui sono riportati, in modo sintetico ma piuttosto preciso, i nomi e gli estremi biografici dei padri e dei fratelli laici iscritti in ogni Casa<sup>693</sup>. Considerando che Matteo Zaccolini fu solamente un ospite del monastero dei Santi Apostoli, conveniva verificare la presenza del suo nome nel prezioso *Annalium Liber* del preposito D. Geronimo Pignatelli che, dal 1604, iniziò ad annotare le notizie riguardanti i religiosi della sua comunità: si tratta di una fonte preziosa poiché vengono elencati in ordine cronologico anche gli ingressi e le uscite dei confratelli che, come il nostro pittore, erano presenti in questa sede in temporanea trasferta. Tra i nomi “De Sacerdotibus, clericis at Laicis, qui ex aliis Congregationis Domib(us) proficiscuntur et Santorum Apostolorum familia ascribunt(ur)”<sup>694</sup> si ritrova anche quello di Matteo Zaccolini:

Mattheaeus Laicus Domus S(anc)ti Silvestri professus in hanc domum se contulit iussu ad. R(everen)di P(at)ri Ap(osto)lis ad nobiscum cohabitandum usq(ue) tum aliqua picture opera perficiat<sup>695</sup>.

Con questa annotazione il preposito padre don Pignatelli ci informa quindi che il fratello laico della casa di San Silvestro a Monte Cavallo venne trasferito nella sede dei Santi Apostoli fino al completamento delle sue opere di pittura. Nonostante non sia specificata alcuna data, si può comunque ipotizzare che il pittore giunse a Napoli tra il 1609 e il 1610, dal momento che la nota è registrata tra gli ingressi di coloro che giunsero in città in questo stretto arco temporale. Ciò fa pensare che le date inizialmente indicate da Janis Bell corrispondano in realtà ad un secondo

---

<sup>690</sup> AGT, vol. 110, *Erezione della Casa di Sant'Andrea*, c. 43r: [anno 1623] “Die 2 Maij venit in hanc domum e domo S.S. Aposto(lorum) Mattheus Laicus a P(adri) Generali assignatus” (già pubblicato in J. Bell, *The life and works* cit., p. 252 nota 3).

<sup>691</sup> AGT, vol. 110, *Erezione della Casa di Sant'Andrea*, c. 45r: [anno 1623] “Die 2 (?) Augusti Mattheus Zacolinus laicus ad S. Silvestri e(a)de(m) se contulit”.

<sup>692</sup> La prima ricerca documentaria finalizzata alla ricostruzione della biografia dell'artista è stata avviata da Janis Bell nel 1983 in occasione della sua ricerca di dottorato. Nel successivo articolo del 1985, la studiosa è ritornata a precisare i dati relativi al soggiorno napoletano dell'artista, ma da allora non è stata più ripresa alcuna ricerca documentaria.

<sup>693</sup> Per la consultazione dei manoscritti teatini confluiti nel *Fondo San Martino* della Biblioteca Nazionale *Vittorio Emanuele III* rimane ancora fondamentale il catalogo di C. PADIGLIONE, *La Biblioteca del Museo Nazionale nella Certosa di S. Martino in Napoli ed i suoi manoscritti esposti e catalogati da Carlo Padiglione*, Napoli, Stabilimento tipografico di F. Giannini, 1876.

<sup>694</sup> BNN, *Fondo San Martino*, ms. 517, *Annalium liber nunc primum a R(everendo) P(adre) D(on) Hieronymo Pignatello Domus Sanctorum Apostolorum Civitatis Neapoli Praeposito Confectae*, (sec. XVII).

<sup>695</sup> *Ivi*, c. 100v. Si veda Appendice documentaria 13.

soggiorno nella sede dei Santi Apostoli, che va quindi dal 1617-1618 circa fino al 27 aprile del 1623<sup>696</sup>, anno in cui Zaccolini ripartì definitivamente per Roma.

Ora che i ritrovati documenti hanno permesso di puntualizzare alcuni dei “diversi viaggi” citati nel trattato, diventa più facile intersecare, tra primo e secondo decennio del Seicento, la vicenda artistica di Matteo Zaccolini con la storia costruttiva delle fabbriche menzionate dai biografi accanto al suo nome. Cassiano dal Pozzo rammenta *in primis* i lavori da lui condotti nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone<sup>697</sup>, terza residenza della Congregazione dopo quella di San Paolo Maggiore e quella dei Santi Apostoli. La chiesa, principiata nel 1600 su disegno di Francesco Grimaldi, venne inaugurata proprio nel 1610, ma si dovette attendere fino al 1615 per l'avvio delle prime decorazioni pittoriche, come attestano i pagamenti intestati in quell'anno a Belisario Corenzio per l'affrescatura del coro<sup>698</sup>. Tra gli imprecisati modelli, disegni, stucchi e ornamenti commissionati a Zaccolini, si ricordano anche quelli realizzati per le Monache de La Sapienza della città di Sorrento<sup>699</sup>, monastero femminile nato, per usare le parole di Monsignor Del Tufo, “da feconda e generosa radice”<sup>700</sup> della spiritualità dei Chierici Regolari Teatini, “i quali hanno dato loro tanto aiuto, e apportato tal giovamento che senza questo non avrebbero le Fondatrice recato ad effetto la fondazione, e lo stabilimento del Monastero”<sup>701</sup>. Anche in questo caso, tra il primo ventennio del Seicento vennero portati a termine alcuni importanti interventi di

---

<sup>696</sup> La data del trasferimento dalla casa dei Santi Apostoli a quella di Sant'Andrea della Valle è confermata dalla nota lasciata scritta da padre Francesco Bolvito nel suo *Diarium Domus Neapolitanae S.S. Apostolor(um)*. Nella lista “Recessus Patrum”, in corrispondenza all'anno 1623, si legge infatti: “Mattha(e)us Zucolinus Ca(e)senas, Romanam S(an)t'Andrea 27 Aprilis”: BNN, *Fondo San Martino*, ms. 520, F. BOLVITO, *Diarium Domus Neapolitanae S.S. Apostolor(um) ab anno 1615 usque ad anno 1650. Primum a P(adre) D(on) Franc(esco) B(olvi)to*, (sec. XVII), c. 111. Si veda Appendice documentaria 15.

<sup>697</sup> Per la storia della fondazione della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone e per la ricostruzione della vicenda costruttiva del complesso si veda F. STRAZZULLO, *La fondazione di S. Maria degli Angeli a Pizzofalcone*, in R. PANE (a cura di), *Seicento Napoletano. Arte, Costume e ambiente*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 85-93 e pp. 524-52. Sulla storia dell'insediamento dei Teatini a Pizzofalcone si veda in particolare S. SAVARESE, *La presenza dei Teatini sulla collina di Pizzofalcone*, in «Prospettiva», 57-60, 1989-1990, pp. 146-152. Segnaliamo, infine, il più recente contributo di Renato Rutolo, il quale ha ripercorso la vicenda e la storia costruttiva della Chiesa di Santa Maria degli Angeli integrando le notizie già note con un'ampia appendice documentaria, cfr. R. RUOTOLO, *Nuovi documenti sulla chiesa di Santa Maria degli Angeli*, in D. A. D'ALESSANDRO (a cura di), *Sant'Andrea Avellino e i teatini* cit., vol. II, pp. 517-580.

<sup>698</sup> Per la lettura dei pagamenti relativi alla decorazione della chiesa si veda E. NAPPI, *Le chiese e case teatine a Napoli durante il vicereame spagnolo attraverso i documenti dell'Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli-Fondazione*, in D. A. D'ALESSANDRO (a cura di), *Sant'Andrea Avellino e i teatini* cit., vol. I, pp. 468-490.

<sup>699</sup> Nel 1581 il Monastero delle Monache de La Sapienza venne affidato ai Padri Teatini, i quali accettarono di proporsi come guida spirituale. Sull'impegno degli stessi padri nel promuovere e sostenere gli istituti religiosi femminili si vedano G. BOCCADAMO, *Teatini, istituzioni socio-assistenziali e monasteri femminili napoletani tra Cinque e Seicento*, in D. A. D'ALESSANDRO (a cura di), *Sant'Andrea Avellino e i teatini* cit., vol. I, 131-189, in particolare pp. 152-160; A. LOCONTE, *The convent of Santa Maria della Sapienza. Visual culture and women's religious experience in early modern Naples*, in K. A. MCIVER (ed.), *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy*, Farnham, Ashgate, 2012, pp. 207-234.

<sup>700</sup> G. B. DEL TUFO, *Supplemento alla Historia della Religione de' Padri Chierici Regolari. Raccolta e posta in luce da Monsignor D. Gio. Battista del Tufo Vescovo dell'Acerra dell'istessa Religione*, In Roma Appresso Iacomo Mascardi, MDCXVI, p. 78.

<sup>701</sup> *Ibidem*.

rifacimento del convento, il quale necessitava, per tanta magnificenza, di una nuova chiesa<sup>702</sup>: mentre nel 1603 i lavori alla fabbrica del monastero erano ormai a buon punto, dal 1614 si procedette con l'acquisizione delle proprietà adiacenti<sup>703</sup>, area destinata all'edificazione della nuova chiesa "assai più magnifica e spatiosa dell'antica, adornata d'artificiosissimi stucchi, e bellissime pitture"<sup>704</sup>.

Rispetto ai generici "altri luoghi" che, come riferisce Cassiano dal Pozzo riprendendo una nota autografa di Zaccolini, custodivano "cose attinenti ad Architettura [...] e Pittura ord(inari)a e prospettiva"<sup>705</sup>, Giovanni Baglione aggiunge qualche notizia in più sulle opere realizzate per i padri dei Santi Apostoli. Dal 1610 il cantiere della nuova fabbrica della chiesa venne sospeso finché un generoso finanziamento elargito nel 1617 da Donna Isabella Carafa, professa nel monastero di Santa Maria della Sapienza, non incoraggiò il proseguimento dei lavori<sup>706</sup>. Questa data rappresenta quindi un momento importante nella vicenda costruttiva della chiesa, anno che, fra l'altro, risulta coincidere con un'altra inedita e preziosa notizia su Matteo Zaccolini: nel Capitolo del 18 agosto del 1617, presieduto da padre Don Marcellino d'Oda<sup>707</sup>, si decise

---

<sup>702</sup> Anche se le fonti menzionano Francesco Grimaldi come il progettista della nuova chiesa di Santa Maria della Sapienza, l'attribuzione era stata fortemente messa in dubbio da Savarese (SAVARESE, *Francesco Grimaldi* cit., pp. 181-191): le perplessità nascevano dal fatto che Francesco Grimaldi morì prima che le monache acquistassero l'area su cui poi sarebbe stata edificata la chiesa. La questione venne sciolta definitivamente da Eduardo Nappi, il quale rintracciò i documenti che attestano il ruolo di Giovan Giacomo Conforto nella direzione dei lavori alla nuova fabbrica della chiesa dal 1625 al 1628, cfr. E. NAPPI, *Giovan Giacomo Conforto e la Chiesa di S. M. della Sapienza di Napoli*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1989, vol. VIII, pp. 113-127. Per un riesame della vicenda attributiva si veda la scheda pubblicata nell'ultima ed. italiana del testo di A. BLUNT, *Architettura barocca e rococò* cit., p. 280. Sulla storia costruttiva del monastero e della chiesa di Santa Maria della Sapienza non si possono non ricordare i contributi pubblicati nei primi anni del Novecento da A. COLOMBO, *Il monastero e la chiesa di Santa Maria della Sapienza*, in «Napoli Nobilissima», 1901, X, (I) pp. 145-148, (II) pp. 167-170, (III) pp. 183-188; ID., *Il monastero e la chiesa di Santa Maria della Sapienza*, in «Napoli Nobilissima», 1902, XI, (IV) pp. 59-63 e pp. 59-73. Per i dipinti della chiesa si ricorda il saggio di F. BONAZZI, *Dei veri autori di alcuni dipinti della chiesa di S. Maria della Sapienza in Napoli*, in «Archivio Storico delle Province Napoletane», 1888, fasc. I, pp. 119-129.

<sup>703</sup> E. NAPPI, *Giovan Giacomo Conforto* cit., p. 114.

<sup>704</sup> C. DE LELLIS, *Parte seconda, ovvero supplemento a "Napoli sacra" di don Cesare d'Engenio Caracciolo, Napoli 1654*, a cura di L. Mocchiola, E. Scirocco, in [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/guide\\_delellis.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/guide_delellis.pdf), p. 53 [pubblicato: gennaio 2007, consultato il 10 maggio 2013].

<sup>705</sup> Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel *ms. Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 43).

<sup>706</sup> Per una prima ricostruzione della vicenda costruttiva della nuova chiesa dei Santi Apostoli si rimanda al saggio di F. STRAZZULLO, *La chiesa dei SS. Apostoli a Napoli*, in «Regnum dei», XIII, 1957, pp. 97-154. Più recentemente R. Del Gaudio ha ricostruito la storia del complesso conventuale analizzando gli interventi e le trasformazioni architettoniche tra XVI e XVIII secolo: R. DEL GAUDIO, *I Santi Apostoli da Grimaldi a Sanfelice. Le trasformazioni del complesso teatino tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Settecento*, «Napoli nobilissima», LXVII, 2010 (maggio-dicembre), fasc. 3, pp. 103-124.

<sup>707</sup> Padre Don Marcellino d'Oda fu il Preposito Generale dell'ordine dal 1612 al 1615. Terminato l'incarico, il primo giugno del 1615, egli venne nominato preposito della Casa dei Santi Apostoli e rimase in carica fino al giorno 8 giugno del 1618, quando gli succedette Padre Don Giovan Battista Brancaccio, cfr. BNN, *Fondo San Martino*, ms. 475, *Conclusioni Capitolari della Casa dei SS. Apostoli fatti a tempo della Prepositura del Reverendo P(ad)re Don Paolo Filomarino nell'anno 1610*.

Che si supplichi il P(adre) G(enera)le che ci favorischi di mandarci il fra(te)llo Matteo laico di S(an) Silv(estr)o p(er) far q(ua)lche abbellim(en)to alla nuova Sacrestia<sup>708</sup>.

La lettura di questa nota ci consente di conoscere il motivo per cui i padri richiesero un “nuovo” trasferimento a Napoli del prospettico, coinvolto nella decorazione di quella che, da lì a poco, sarebbe diventata la nuova sacrestia. A questo punto tornano utili le notizie raccolte intorno al 1630 da padre Francesco Bolvito<sup>709</sup>, il quale fornisce preziosi dettagli sulla vicenda costruttiva della casa e della chiesa dei Santi Apostoli. Sappiamo infatti che già tra il 1581 e il 1583 Padre Felice Barrile “ampliò nel sito et nell’architettura”<sup>710</sup> l’antica chiesa “oltre la detta tribuna, in quattro archi grandi e dentro d’essi, dalla parte dell’evangelo due cappelle sfondate in due d’essi, restando l’atri due serrati per dar spatio alla sagrestia...”<sup>711</sup>. Ma come già anticipato, la decisione di costruire *ex novo* la sacrestia venne confermata solamente nel 1618<sup>712</sup>, quando padre Giovan Battista Brancaccio, il preposito di allora, approvò i lavori evidentemente già programmati dal suo predecessore che, nel 1617, si preoccupò di reclutare alcuni pittori per affrescare il nuovo ambiente.

Nonostante le informazioni relative alla configurazione secentesca della sacrestia siano piuttosto avare, la “supplica” inoltrata al preposito generale ci permette di ancorare l’ipotesi di una seconda collaborazione tra Matteo Zaccolini e il collega sorrentino Giuseppe Agellio<sup>713</sup>, il pittore che nel 1602 aveva scelto il prospettico cesenate per progettare e dipingere gli ornamenti e le prospettive della volta di San Silvestro al Quirinale.

La nota che certifica il coinvolgimento del fratello laico in questa nuova impresa teatina si collega infatti ad alcuni pagamenti che avevano già consentito agli studiosi di confermare l’intervento di Giuseppe Agellio nel cantiere dei Santi Apostoli intorno agli anni Venti del Seicento<sup>714</sup>: grazie alle

---

<sup>708</sup> *Ivi*, c. 43r-43v. Si veda Appendice documentaria 14.

<sup>709</sup> BNN, *Fondo San Martino*, ms. 521, *Notitia della Casa di S. Apostoli per D(on) Fr(ances)co B(olvi)to* (sec. XVII).

<sup>710</sup> *Ivi*, c. 12 (già pubblicato in R. DEL GAUDIO, *I Santi Apostoli* cit., p. 106).

<sup>711</sup> *Ibidem*.

<sup>712</sup> Per la data di costruzione della nuova sacrestia si vedano in particolare F. STRAZZULLO, *La chiesa dei SS. Apostoli* cit., p. 128; S. SAVARESE, *Francesco Grimaldi* cit., p. 128. Recentemente D’Alessandro ha segnalato l’erronea indicazione riportata da Savarese, la quale indica il 1608 come anno di inizio dei lavori commissionati da padre Giovan Battista Brancaccio alla nuova sacrestia, cfr. D. A. D’ALESSANDRO, *Musica e spiritualità nella Casa teatina dei Santi Apostoli di Napoli in una cronaca del 1619, con una nota sulla musica a San Paolo Maggiore nella prima metà del Seicento*, in ID. (a cura di), *Sant’Andrea Avellino e i teatini* cit., vol. II, p. 498 nota 110.

<sup>713</sup> Considerando la contemporanea presenza di Matteo Zaccolini nel cantiere dei Santi Apostoli, Giuseppe Porzio suggerì l’ipotesi di possibili contatti e nuovi rapporti di collaborazione tra i due pittori nei cantieri teatini di Napoli, aspetto su cui ha insistito anche Stefano De Mieri, cfr. G. PORZIO, *Ordine teatino e contesto artistico napoletano nel Seicento: Francesco Maria Caselli, Gaspare Del Popolo e una nota su Diana Di Rosa*, in D. A. D’ALESSANDRO (a cura di), *Sant’Andrea Avellino e i teatini* cit., vol. II, pp. 581-622, in particolare nota 16; S. DE MIERI, *Gli affreschi absidali: una proposta* cit., pp. 25-35.

<sup>714</sup> S. DE MIERI, *Gli affreschi absidali: una proposta* cit., pp. 25-35.

ricerche condotte da Antonio Delfino nel 1986<sup>715</sup>, sappiamo infatti che il 3 novembre 1620 padre Brancaccio pagò, per ovvi motivi, solo il pittore “Gioseppe d’Aiello, disse in conto de alcune pitture che fa nella loro sacrestia di Santi Apostoli declarando haverli dati per l’istesso conto in contanti altri ducati vinti”<sup>716</sup>. Il fatto di non trovare il nome di Matteo Zaccolini nei registri di spesa dipende esclusivamente dal suo *status* di fratello laico, ovviamente esente da alcun riconoscimento economico. Ebbene, la richiesta sottoscritta da padre d’Oda nell’estate del 1617 mantiene saldo il legame fra i due artisti che, dopo quasi diciannove anni dalla loro prima collaborazione romana, condussero, ancora una volta insieme, alcuni progetti decorativi per le chiese teatine del Viceregno.

Si suppone, quindi, che Zaccolini, dopo aver terminato le imprecisate opere di pittura commissionate dai padri dei Santi Apostoli tra il 1609 e il 1610<sup>717</sup>, rientrò nella sede di San Silvestro a Monte Cavallo. Per questo motivo, nel 1617, padre d’Oda fu costretto a chiedere ai superiori di rilasciare un “secondo” permesso di trasferimento del pittore che ripartì alla volta di Napoli per collaborare insieme al collega sorrentino. A questo punto si può ritenere che il fratello laico e Giuseppe Agellio avessero portato avanti l’impresa secondo la consueta suddivisione dei lavori, terminati presumibilmente intorno al 1621, quando venne saldato il conto a “Gioseppe de Angelis pittore per finale pagamento di tutta la pittura cossì ad ogli come a fresco che ha fatta nella Sacrestia nova di Santi Apostoli [...]”<sup>718</sup>.

Nonostante i restauri settecenteschi abbiano cancellato ogni traccia di queste pitture e “abbellimenti”<sup>719</sup>, collegando il motivo della richiesta di trasferimento di Zaccolini con i pagamenti effettivamente versati al collega Giuseppe Agellio tra il 1620 e il 1621, si può forse trovare un appiglio documentario per saldare alcune ipotesi avanzate recentemente anche da

---

<sup>715</sup> A. DELFINO, *Documenti inediti tratti dall’Archivio Storico del Banco di Napoli*, in «Ricerche sul '600 napoletano. Dedicato a Ulisse Prota-Giurleo nel centenario della nascita», Milano, Lanconelli & Tognolli, 1986, pp. 111-117.

<sup>716</sup> Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco dello Spirito Santo*, giornale di cassa, matricola 157, martedì 3 novembre 1620, c. 334. Il pagamento intestato a Giuseppe Agellio venne trascritto e pubblicato per la prima volta da A. DELFINO, *Documenti inediti tratti dall’Archivio* cit., (1986) doc. 15 a p. 113. Per una lettura completa e ordinata dei pagamenti relativi alla fabbrica delle chiese e case teatine di Napoli si veda E. NAPPI, *Le chiese e case teatine a Napoli* cit., vol. I, p. 462 doc. 315.

<sup>717</sup> BNN, *Fondo San Martino*, ms. 517, *Annalium liber nunc primum a R(everendo) P(adre) D(on) Hieronymo Pignatello Domus Sanctorum Apostolorum Civitatis Neapoli Praeposito Confectae*, (sec. XVII), c. 100v. Si veda Appendice documentaria 13.

<sup>718</sup> Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco dello Spirito Santo*, giornale di cassa, matricola 116, 14 aprile 1621, c. 228r (documento da E. NAPPI, *Le chiese e case teatine a Napoli* cit., vol. I, p. 463, doc. 317).

<sup>719</sup> Come ha recentemente spiegato Rita del Gaudio, dal 1725 i teatini affidarono i lavori di restauro della sacrestia a Ferdinando Sanfelice “il quale fece da ingegnere”: oltre alla realizzazione dell’arco e sott’arco del vano absidato, decorato con marmi policromi, il rifacimento complessivo della struttura architettonica comportò la posa del nuovo pavimento. Nell’aula si conservano oggi gli affreschi di Nicola Malinconico raffiguranti *L’Assunzione della Vergine*, *Il Sacrificio di Aronne*, *Il trionfo di Giuditta su Oloferne* e *L’Incontro di Giacobbe e Rebecca*, cfr. R. DEL GAUDIO, *I Santi Apostoli da Grimaldi* cit., p. 117; Si veda inoltre G. ASPRENO GALANTE, *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1985, pp. 33-34.

Stefano De Mieri. Quest'ultimo, infatti, riconsegnando al pittore sorrentino alcune opere conservate nelle chiese teatine della sua città natale sulla base delle evidenti affinità iconografiche e stilistiche con alcuni dipinti del maestro Cristoforo Roncalli<sup>720</sup>, teneva anche conto della contemporanea presenza a Napoli di Matteo Zaccolini, ipotizzando nuove collaborazioni o contatti diretti tra i due. Una questione per la quale vale la pena di indagare più a fondo.

Si dà il caso che nello stesso anno in cui Giuseppe Agellio ricevette il compenso per gli affreschi della sacrestia dei Santi Apostoli, padre Battista Brancaccio consegnava altri venticinque ducati “in conto de tre quadri de pittura che sta facendo per servitio della loro chiesa di Santo Antonino di Sorrento”<sup>721</sup>. Malgrado i citati dipinti non siano stati rintracciati, De Mieri comprese subito l'importanza di un documento che confermava il coinvolgimento di Giuseppe Agellio nella vicenda decorativa della basilica affidata dal 1608 ai Chierici Regolari Teatini<sup>722</sup>. A questo riguardo si ricordi anche quanto già affermato circa il presunto legame di parentela con il padre sorrentino Antonio Agellio, insigne e autorevole membro dell'Ordine teatino che potrebbe aver garantito al pittore nuove commissioni nelle sedi della loro città natale. Giuseppe Agellio giunse a Napoli intorno al 1618-1619<sup>723</sup>, ovvero negli stessi anni in cui si colloca anche il secondo trasferimento di Matteo Zaccolini: come già si sospettava, i due collaboratori, trovandosi impegnati nei cantieri teatini napoletani nello stesso periodo, “dovettero rinsaldare i rapporti”<sup>724</sup>, ipotesi che oggi trova valida conferma.

---

<sup>720</sup> Sebbene non vi siano riscontri documentari, la tela raffigurante la *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta* conservata nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Sorrento e gli affreschi absidali della basilica che i padri teatini avevano ottenuto nella stessa città, quella intitolata a Sant'Antonino, sono stati concordemente attribuiti a Giuseppe Agellio da Porzio e da De Mieri: la tela con la *Visitazione* venne inizialmente segnalata e ascritta al nome di G. Agellio da Porzio che la definì come una variante dello stesso tema “di qualità non periferica” del dipinto realizzato dal maestro “dalle Pomarancie” per la Cappella Rucellai in San Giovanni Decollato (G. PORZIO, *Ordine teatino e contesto artistico napoletano* cit., vol. II, p. 584 nota 16). Oltre a riprendere la struttura compositiva dell'opera e lo sfondo architettonico, l'allievo sorrentino si ispirò all'opera del maestro per ritrarre le fisionomie dei personaggi, le cui somiglianze non lasciano alcun dubbio sulla derivazione dal modello roncalliano. L'ipotesi di Porzio venne quindi accolta e approfondita da Stefano De Mieri, a cui spetta il merito di aver ricondotto alla stessa mano anche gli affreschi absidali di Sant'Antonino per via delle evidenti affinità stilistiche e iconografiche con la tela conservata nella vicina chiesa di Santa Maria delle Grazie, cfr. S. DE MIERI, *Gli affreschi absidali: una proposta* cit., pp. 25-35.

<sup>721</sup> Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco dello Spirito Santo*, giornale di cassa, matricola 160, 10 marzo 1621, p. 282 (già segnalato da A. DELFINO, *Documenti inediti tratti dall'Archivio* cit., (1984b) p. 157, nuovamente trascritto e pubblicato in E. NAPPI, *Le chiese e case teatine a Napoli* cit., vol. I, p. 467, doc. 336).

<sup>722</sup> Nell'AGT, tra le carte sciolte del cassetto 45 intitolato alla “Casa e alla Chiesa di Sant'Antonino di Sorrento”, si conserva il documento relativo all’“Accettazione e consenso della Religione p(er) la Casa da fondarsi nella Città di Sorrento: [...] Adì 21 di Maggio 1608 in S. Silvestro di Montecavallo [...] che s'accetti la Chiesa di S. Antonino offertaci in Sorrento” (AGT, Cassetto 45, *Sant'Antonino di Sorrento*, fasc. 10, carte sciolte). Tra le carte del fasc. 6 si trova invece una “Copia dell'Instrumento di Donazione di Ducati dieci mille che la sig(nor)a Duchessa D. Isabella Carafa fa alli P(ad)ri Teatini di Sorrento a beneficio della fabbrica, Vestiario, Libreria, Sagrestia però con alcune condizioni cominatorie” datata 1611 (AGT, Cassetto 45, *Sant'Antonino* cit., fasc. 6, carte sciolte). Sulla vicenda costruttiva e decorativa della si rimanda ai contributi raccolti da A. SCHIATTARELLA (a cura di), *La basilica di Sant'Antonino in Sorrento* cit., pp. 9-17.

<sup>723</sup> S. DE MIERI, *Gli affreschi absidali: una proposta* cit., p. 32.

<sup>724</sup> *Ivi*, p. 33.

Oltre alla decorazione della sacrestia dei Santi Apostoli, i riferimenti documentari lasciano inoltre presumere che i due pittori avessero continuato ad assumere e a condurre insieme i progetti commissionati dai padri, tra i quali, forse, anche la pittura del catino absidale della basilica di Sant'Antonino a Sorrento (**Fig. 73**), oggi concordemente assegnata a Giuseppe Agellio<sup>725</sup>.



Figura 73: Giuseppe Agellio, *Sant'Antonio Abate e Santi Vescovi di Sorrento*, Sorrento, Basilica di Sant'Antonino, catino absidale.

Anche in questo caso si tratta di un'ipotesi ricavata per via deduttiva dalla nota manoscritta di Cassiano dal Pozzo. Grazie a lui sappiamo che Matteo Zaccolini lavorò nella città di Sorrento e, non solo nella chiesa delle Monache della Sapienza, ma ancora in “altri luoghi, havendo anco messo mano a stucchi, fontane e divers'altre gentilezze, ed ornamenti...”<sup>726</sup>. Al di là del fatto che questa potrebbe rimanere una suggestiva ipotesi, se si volesse riconoscere un possibile intervento del prospettico nella decorazione del catino absidale dell'altra chiesa che i padri possedevano a Sorrento, bisognerebbe forse guardare agli stucchi dorati che incorniciano i santi e gli angeli ritratti, a quanto pare, dal collega Giuseppe Agellio: dopo aver affidato al valente prospettico

<sup>725</sup> *Ivi*, pp. 25-35.

<sup>726</sup> Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel *ms. Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 43).

<sup>726</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., p. 317.

decoratore la pittura degli “ornamenti di stucho finti”<sup>727</sup> nella volta di San Silvestro al Quirinale, non si può escludere che Giuseppe Agellio possa essersi avvalso dell’aiuto di Zaccolini anche nella progettazione e nella realizzazione degli stucchi “reali”. Le cornici dorate, modellate con sontuosa eleganza per definire la spazialità del catino absidale, frazionano la parete in cinque scomparti a raggiera entro i quali sono state ritratte le monumentali figure dei Patroni di Sorrento: alla destra di Sant’Antonino siedono San Baccolo e Sant’Anastasio, mentre alla sua sinistra lo affiancano San Renato e San Valerio. L’impianto compositivo risulta piuttosto appiattito dal punto di vista prospettico, se non fosse per i cinque medaglioni in stucco che non solo danno rilievo alle figure, ma slanciano i movimenti irrigiditi degli angeli che timidamente si alzano in volo per incoronare i Santi Patroni. La somiglianza dei volti e delle movenze delle figure angeliche ricordano quelle dipinte dal maestro Roncalli nella *Sacra Famiglia* della Galleria Borghese (**Fig. 74**) e, come già suggeriva De Mieri, quelle ritratte nella tela con *Santa Domitilla accanto ai Santi Nereo e Achilleo* (**Fig. 75**). È da notare, infatti, l’affinità fisionomica tra l’angelo dipinto nel secondo medaglione di destra (**Fig. 76**) e quello che delicatamente posa la corona di fiori sopra il capo di Maria (**Fig. 77**). Anche la sequenza ritmica delle loro movenze non lascia alcun dubbio sul modello di riferimento: come si può osservare, la posizione delle mani dei tre angeli al centro del catino (**Fig. 78**) risulta perfettamente coordinata a quella dei putti che incoronano Santa Domitilla e dei due servitori Nereo e Achilleo (**Fig. 79**). I volti dei putti alati modellati in stucco sulla sommità della calotta ricordano invece quelli ritratti da Zaccolini per profilare l’oculo della volta di San Silvestro al Quirinale.

Questi confronti consentono di aggiungere un’ulteriore considerazione. Se è vero, come sostiene lo stesso studioso, che gli affreschi della basilica di Sant’Antonino sono una delle ultime opere di Giuseppe Agellio, è difficile credere che il sorrentino, circa vent’anni prima, fosse riuscito a ritrarre le figure scorciatissime degli angeli visti attraverso le aperture progettate da Zaccolini per sfondare la volta di San Silvestro al Quirinale (**Fig. 61**). In particolare, il raffronto tra i movimenti insicuri degli angeli sospesi nei medaglioni del catino absidale della basilica sorrentina e le pose azzardate degli angeli seduti sull’orlo delle nuvole più lontane che si intravedono dalla volta (**Figg. 62-64**) è determinante per stabilire l’eccezionale qualità prospettica che rese celebre lo sfondato illusionistico della chiesa romana. Il modo in cui le linee e i colori degli angeli posti nella “gran distanza” vengono sciolti nella densità atmosferica suggeriscono piuttosto la mano esperta di un pittore quale era quella di Matteo Zaccolini. Pertanto, i problemi più complessi derivati dalla

---

<sup>727</sup> ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant’Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 37 “Chiesa, Arredi Sacri, Libri” (anni 1559-1864), c. 180.

costruzione delle prospettive di sotto in su non possono essere stati risolti da Giuseppe Agellio che, al termine della sua carriera, si dimostra ancora incapace di far volteggiare con la stessa libertà e persuasione gli angeli che porgono le corone ai Santi Patroni di Sorrento.



Figura 74: Cristoforo Roncalli, *Sacra Famiglia*, olio su tela, 155 x 110 cm, Roma, Galleria Borghese.



Figura 75: Cristoforo Roncalli, *Santi Domitilla, Nereo e Achilleo*, olio su tela, 277 x 166 cm, Roma, chiesa Santi Nereo e Achilleo.



Figura 76: Giuseppe Agellio, *Angeli reggicorona*, particolare, Sorrento, Basilica di Sant'Antonino, catino absidale.



Figura 77: Cristoforo Roncalli, *Angelo*, particolare, Roma, Galleria Borghese.



Figura 78: Giuseppe Agellio, *Angeli reggicorona*, particolare, Sorrento, Basilica di Sant'Antonino.



Figura 79: Cristoforo Roncalli, *Angeli*, particolare, Roma, chiesa Santi Nereo e Achilleo.

Oltre agli “abbellimenti” per la sacrestia dei Santi Apostoli, i padri approfittarono della presenza del valente pittore per decorare con prospettive e ornamenti le stanze di maggior pregio del loro monastero. Tuttavia di questi affreschi rimangono rari e brevissimi riferimenti nei manoscritti teatini che possono comunque essere integrati con le efficaci descrizioni riportate nelle pagine della letteratura artistica e periegetica napoletana.

Com'è noto, nel Capitolo del 24 giugno 1622 si deliberò “che si facci dipingere dal f(rat)ello Matteo à prospettiva il muro del refettorio sopra la porta”<sup>728</sup>. Anche in questo caso torna utile la *Notitia della Casa di S. Apostoli*<sup>729</sup>, poiché dalle informazioni raccolte da padre Bolvito sappiamo che già tra il primo e il secondo decennio del Seicento l'aspetto decorativo del refettorio subì alcune importanti trasformazioni. L'aumento del numero dei conventuali costrinse padre Girolamo Pignatello a far ampliare la sala, tanto che, nel 1606 circa, autorizzò la demolizione della parete su cui Belisario Corenzio aveva già affrescato *Il Miracolo della moltiplicazione dei pani*. Quindi, lo stesso preposito che, come già precisato, tra il 1609-1610 richiese l'intervento di Zaccolini per alcune imprecisate opere, fece “buttare a terra quel muro, con perdita della pittura e danno della fabbrica, ma con più proportione e maestà del luogo”<sup>730</sup>. Per decorare la nuova parete del refettorio i padri si rivolsero inizialmente al “famoso pittore Michel'angelo Caravaggio”<sup>731</sup>, al quale erano stati già anticipati quasi “cento scudi per farci la pittura che avea promessa: ma perché fu ammazzato si perdé la pittura con i danari e vi dipinse poi il nostro fratello Matteo Zucolini la sua prospettiva”<sup>732</sup>, distrutta nel terremoto del 1688.

Nonostante il tragico destino che accomuna le opere del fratello laico<sup>733</sup>, le descrizioni custodite nelle principali opere della storiografia artistica napoletana del Seicento<sup>734</sup> ricordano l'effetto

---

<sup>728</sup> BNN, *Fondo San Martino*, ms. 475, *Conclusioni Capitolari della Casa dei SS. Apostoli* cit., cc. 84v-85r. (pubblicato da Janis Bell con data erronea “24 giugno 1621”: J. BELL, *The life and works* cit., p. 251 nota 61). L'errore è già stato segnalato e corretto da Giuseppe Porzio nel suo contributo *Ordine teatino e contesto artistico napoletano* cit., vol. II, p. 583 nota 15.

<sup>729</sup> BNN, *Fondo San Martino*, ms. 521, *Notitia della Casa di S. Apostoli* cit.

<sup>730</sup> *Ivi*, c. 75r. (già pubblicato in A. DELFINO, *Documenti inediti tratti dall'Archivio* cit., (1984a) p. 155 e, più recentemente, in G. PORZIO, *Ordine teatino e contesto artistico napoletano* cit., vol. II, p. 583 nota 15; S. DE MIERI, *Girolamo Imperato nella pittura napoletana tra '500 e '600*, Napoli, Arte Tipografica, 2009, pp. 138-139).

<sup>731</sup> *Ibidem*.

<sup>732</sup> *Ibidem*.

<sup>733</sup> Come per gli affreschi realizzati da Zaccolini nel monastero di San Silvestro a Molte Cavallo, gran parte delle opere eseguite per i padri dei Santi Apostoli vennero distrutte in seguito alla soppressione del convento nell'ottobre del 1809. Il complesso subì notevoli rifacimenti e modifiche strutturali poiché venne inizialmente convertito in Camera e Archivio Notarile e, successivamente, in caserma militare. L'ex casa dei Santi Apostoli venne inoltre adibita a Manifattura dei Tabacchi finché nel 1970 furono avviati i lavori per la conversione della struttura in edificio scolastico, oggi sede del Liceo Artistico Statale, cfr. I. FERRO, *Napoli. Atlante della città Storica. Centro Antico*, Napoli, Clean ed., 2002, pp. 476-478; G. CAUTELA, L. DI MAURO, R. RUOTOLO (a cura di), *Napoli Sacra Guida alle Chiese della città. 2° Itinerario*, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Napoli, Elio De Rosa Editore, 1993, pp. 97-107.

<sup>734</sup> Per un completo repertorio delle fonti storiografiche sull'architettura napoletana si veda il fondamentale testo di A. DE MARTINI, *Storiografia dell'architettura napoletana. Dall'Umanesimo all'Illuminismo*, Napoli, Liguori 2003.

scenografico delle sue lontananze. Tra le *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, pubblicate nel 1692<sup>735</sup>, viene elogiato per l'appunto “Matteo Zoccolini, fratello teatino, gran dipintore di prospettive”<sup>736</sup>. Dopo aver sintetizzato la storia della chiesa dei Santi Apostoli, Carlo Celano afferma:

la magnificenza poi della casa non è punto inferiore a questa della chiesa e veramente si può dire che simile se ne può vedere in Italia e non maggiore, vedendosi in essa una quantità di stanze tutte commode, lucide e magnifiche. Ha bellissime loggie, belle sale, e nell'officine non vi si può desiderare cosa di vantaggio, particolarmente nel refettorio nel quale, oltre della grandezza e bella situatione, vi sono due prospettive degne d'essere vedute dipinte da Matteo Zoccolini, fratello di detta religione. Ma una buona parte di sì famoso edificio fu buttata giù dal'ultimo terremoto accaduto a' cinque di giugno del 1688, ed hora si sta rifacendo<sup>737</sup>.

Recentemente gli studiosi sono tornati a parlare di questo capolavoro perduto, “importante precedente e forse un modello”<sup>738</sup> per il cremonese Francesco Maria Caselli<sup>739</sup>, un altro pittore teatino chiamato a decorare con le sue prospettive il nuovo refettorio del monastero di Santa Maria degli Angeli, costruito, come ha recentemente confermato Giuseppe Porzio, nel 1652<sup>740</sup>. Sarebbe interessante, quindi, un confronto, ma anche le “bellissime prospettive”<sup>741</sup> del Caselli andarono distrutte alla fine dell'Ottocento. Si possono comunque prendere in considerazione le

---

<sup>735</sup> C. CELANO, *Notizie del bello [...] Giornata prima*, cit. La descrizione del monastero teatino e l'elogio delle prospettive di Matteo Zoccolini verrà ripreso, quasi pedissequamente, da Giuseppe Sigismondo nella sua guida pubblicata nel 1788 (G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli* cit., p. 65: “La magnificenza poi del monastero non è punto inferiore a quella della chiesa. Ha vaghissime logge, spaziose sale, e nelle officine non vi si può desiderare cosa di meglio, particolarmente nel refettorio, assai ampio, in cui vi sono due vaghe prospettive dipinte da Matteo Zoccolini, fratello laico di questi padri”).

<sup>736</sup> C. CELANO, *Notizie del bello [...] Giornata prima* cit., “indice delle cose più notabili” p. 109.

<sup>737</sup> *Ivi*, pp. 81-82 (già pubblicato da J. BELL, *The life and works* cit., p. 251 nota 60).

<sup>738</sup> G. PORZIO, *Ordine teatino e contesto artistico napoletano* cit., vol. II, p. 583.

<sup>739</sup> Francesco Maria Caselli professò l'ordine dei Chierici Regolari Teatini nel 1634, presso la chiesa teatina di S. Vincenzo di Modena. Per quanto riguarda la presenza del pittore a Napoli, sappiamo che nel 1637 il preposito della sede modenese concesse al pittore il trasferimento presso la Casa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, dove dipinse le sue prospettive. Per un primo profilo biografico sul pittore di origine cremonese, si rimanda al contributo di E. FUMAGALLI, *Un pittore teatino da Modena a Napoli: Francesco Maria Caselli*, in A. ZECCA (a cura di), *Napoli e l'Emilia. Studi sulle relazioni artistiche*, Atti delle giornate di studio (Santa Maria Capua Vetere, 28-29 maggio 2008), Napoli, Luciano Editore, 2010, pp. 143-157. Si ricorda inoltre il fondamentale e più recente contributo di Giuseppe Porzio che, alla luce della documentazione archivistica raccolta, fornisce un primo regesto dell'attività di Francesco Maria Caselli durante il suo soggiorno napoletano, cfr. G. PORZIO, *Ordine teatino e contesto artistico napoletano* cit., vol. II, pp. 581-595.

<sup>740</sup> Come attestano i Capitoli della Casa di Santa Maria degli Angeli, il 5 febbraio 1652 si propose di “fare il refettorio sopra li fondamenti alzati della fabbrica nuova”. Il documento rintracciato da Porzio costituisce quindi un importante termine *post quem* per fissare la cronologia delle prospettive dipinte dal Caselli, cfr. G. PORZIO, *Ordine teatino e contesto artistico napoletano* cit., vol. II, p. 583 nota 12.

<sup>741</sup> C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate. Giornata quinta*, (Napoli 1692), ed. a cura di F. LOFFREDO, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, Dipartimento di Discipline Storiche, Napoli, 2009, in [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/5\\_CELANO\\_GIORNATA\\_V\\_LOFFREDO.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/5_CELANO_GIORNATA_V_LOFFREDO.pdf), p. 32. [pubblicato: aprile 2010, consultato il 10 aprile 2013]

tele realizzate nel 1641 per l'annessa chiesa di Pizzofalcone<sup>742</sup> (Figg. 80-84) per immaginare come il pittore, servendosi forse degli stessi sfondati architettonici dipinti da Zaccolini, fosse riuscito ad abbattere il muro del refettorio, proiettando l'immagine nella lontananza di luoghi remoti. In effetti, di fronte a questi sfondi scenografici tornano in mente le parole di Giovanni Baglione, l'unico a ricordare che, proprio nel refettorio di Monte Cavallo, Zaccolini finse "prospettive con colonnate"<sup>743</sup> seguite, nella sala del piano superiore, da quell'immaginaria "lontananza" con "rovine di colonnati"<sup>744</sup>. A quanto pare, ciò che sembra accomunare l'opera dei due prospettici teatini è l'abilità nel costruire l'immagine della distanza attraverso monumentali colonnati e rovine antiche. Deve essere stata quindi la comune specializzazione a convincere lo storiografo teatino Antonio Francesco Vezzosi a ritagliare proprio nella biografia di Zaccolini un piccolo spazio al Caselli, il secondo "rinomato pittore"<sup>745</sup> che succedette al famoso prospettico cesenate. Il fatto che Francesco Maria Caselli dipinse una "pittura grande, con l'istoria dei serpenti sopra la porta"<sup>746</sup> della chiesa di San Silvestro al Quirinale, perduta anche questa in seguito alla demolizione della facciata nel 1873, suggerisce peraltro l'ipotesi di un sua permanenza presso il monastero di Monte Cavallo. Ciò induce a pensare che Caselli non solo si fosse ispirato alle lontananze affrescate da Zaccolini<sup>747</sup>, ma che negli imprecisati anni in cui frequentò la Casa di Monte Cavallo avesse consultato i famosi trattati di prospettiva del cesenate, misurandosi con l'eredità scritta e dipinta tra queste mura dall'esperto ad eclettico predecessore.

---

<sup>742</sup> E. FUMAGALLI, *Un pittore teatino da Modena* cit., pp. 143-157.

<sup>743</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., p. 317.

<sup>744</sup> *Ibidem*.

<sup>745</sup> A. F. VEZZOSI C. R., *I scrittori de' Cherici Regolari* cit., vol. II, p. 491: "Poco dopo la morte del Zoccolini ebber i Teatini tra i loro Fratelli Lici un altro rinomato Pittore. Fu questi Francesco Maria Caselli Cremonese, il quale professò il sacro Ordine in S. Vincenzo di Modena ai 18 Ottobre 1634 [...] Dipinse anco in Napoli nella bella Chiesa di S. Maria degli Angeli, i quadri che si vedono nel Coro, ne' lati della Croce, e sulla porta. Dipinse il Refettorio della Casa religiosa a quella Chiesa annessa, come fa noto al pubblico il chiarissimo Canonico Celano".

<sup>746</sup> F. TITI, *Studio di pittura* cit., p. 282. Prima del Titi, padre Silos ricordò l'affresco perduto del Caselli con uno dei suoi celebri epigrammi intitolato "Serpenti di fuoco infieriscono contro gli ebrei, Opera del Casella da Cremona nella chiesa di S. Silvestro al Quirinale": I. M. SILOS, *Pinacotheca, sive Romana* cit., vol. II p. 36 e p. 318.

<sup>747</sup> Elena Fumagalli fu la prima a mettere in relazione la competenza prospettica di Francesco Maria Caselli con le ricerche e gli studi filosofici e matematici condotti nell'ambito teatino, cfr. E. FUMAGALLI, *Un pittore teatino da Modena* cit., p. 147.



Figura 80: Francesco Maria Caselli, *Adorazione dei pastori*, olio su tela, Napoli, Santa Maria degli Angeli, transetto di destra.

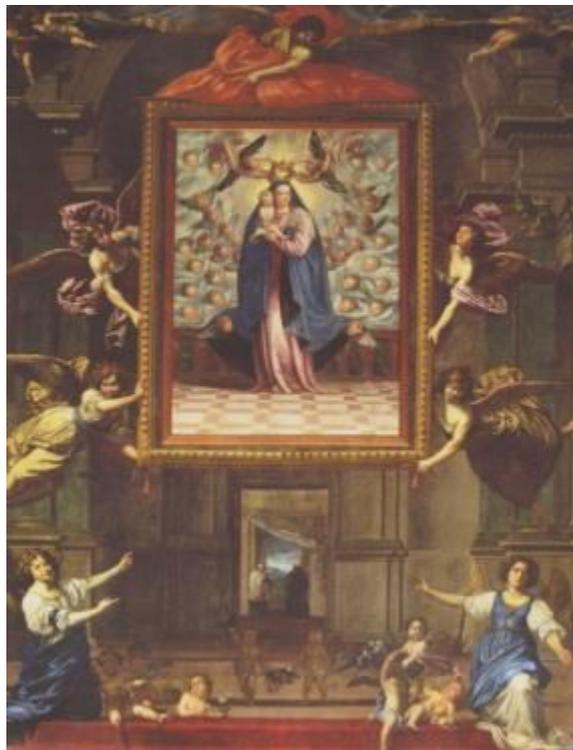


Figura 81: Francesco Maria Caselli, *Gli angeli presentano il quadro con la «Madonna col Bambino» incoronata*, olio su tela, Napoli, Santa Maria degli Angeli, coro.



Figura 82: Francesco Maria Caselli, *Adorazione dei Magi*, olio su tela, Napoli, Santa Maria degli Angeli, transetto di sinistra.



Figura 83: Francesco Maria Caselli, *Ester e Assuero*, olio su tela, Napoli, Santa Maria degli Angeli, coro.



Figura 84: Francesco Maria Caselli, *Giuditta mostra la testa di Oloferne al popolo di Betulia*, olio su tela, Napoli, Santa Maria degli Angeli, coro.

Oltre ad aver imparato a ricreare lo spazio dell'illusione attraverso la costruzione e la decorazione degli apparati fatti per celebrare l'ingresso di papa Clemente VIII a Cesena, dalla pratica dell'effimero Zaccolini porta con sé tutta la sua esperienza nell'ideare modelli in legno, cera o stucco. Insieme alle sue prospettive dipinte, le fonti ricordano i disegni e i modelli in rilievo da cui furono tratte alcune imprecisate opere per la sua religione<sup>748</sup>. Fra queste si fa accenno alla "Custodia", ovvero il tabernacolo realizzato per la chiesa dei Santi Apostoli e oggi conservato (se così si può dire, data la sostanziale alterazione dell'impianto strutturale) nella chiesa di San Francesco di Paola<sup>749</sup>.

I registri delle spese occorse per la fabbrica dei Santi Apostoli attribuiscono la paternità del modello a Matteo Zaccolini, a partire dalla nota riportata nel 1628, quando si fece il "censo di quanto si è speso al modello della Custodia tanto per legname, come per fattura di mastri"<sup>750</sup>.

<sup>748</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., p. 317.

<sup>749</sup> Tra il XVII e il XVIII secolo il tabernacolo della chiesa dei Santi Apostoli subì numerose modifiche che alterarono il modo sostanziale della configurazione originaria. Dopo il 1775 il tabernacolo venne accorpato al nuovo altare maggiore progettato da Ferdinando Fuga. Nel 1835 l'opera venne trasferita nella chiesa di San Francesco di Paola, ma alla fine del XIX venne ceduta al Cardinale Capocelatro per la Cappella del Sacramento nel duomo di Capua, dove oggi è conservata. Sulla vicenda costruttiva del tabernacolo dei Santi Apostoli si vedano A. LIPINSKY, *La chiesa metropolitana di Capua e il suo tesoro*, in «Archivio Storico di Terra di Lavoro», vol. III, 1960-1964, pp. 348-355; R. RUOTOLO, *Alle origini della lavorazione delle pietre dure a Napoli: i cibori teatini*, in «Ricerche sul '600 napoletano. Saggi in memoria di Oreste Ferrari», Napoli, Electa, 2007 (2008), pp. 105-113.

<sup>750</sup> BNN, *Fondo San Martino*, ms. 524, *Libro per le spese delle gioie di S.S. Apostoli*, (sec. XVI).c. 43r.

Ebbene, come specificato nell'ultima riga, “questo modello è stata opera del Fratello Mattheo”<sup>751</sup>. È evidente, quindi, che al momento della messa in opera del tabernacolo nel 1628, i maestri seguirono il prototipo realizzato circa dieci anni prima da Zaccolini. Nel XIX secolo la notizia venne riportata anche da padre Luigi Guarini nel suo *Zibaldone di notizie per fare la descrizione della Chiesa de' SS. Apostoli*<sup>752</sup>. Dopo aver elogiato il tabernacolo come “la più bell'opera che l'Arte possa darci a vedere si crede sia disegno del n(st)ro P(adre) Francesco Grimaldi, questo tabernacolo è antico più q(ues)to d(e)lla Chiesa [...]”<sup>753</sup>, Guarini aggiunge a margine anche l'anno in cui venne costruito il suo modello, ovvero nel 1618<sup>754</sup>. Mentre il disegno viene attribuito a Francesco Grimani, in un'altra pagina dello stesso manoscritto, viene ribadito l'autore del modello:

La sua figura è ottagonata, quattro lati sono maggiori e quattro minori, i quali vanno poi a finire in una cupola con il suo cupolino sopra del q(ua)le vi è la Croce. Il disegno è nobile e maestoso, e se si vuol trovare difetto, se deve dire ch'è alquanto trito. Questo tabernacolo è tutto di pietre dure con i finimenti di rame indorati e si vuol dire che è il più che ci sia e il più bello di Europa. Questo disegno è del P(adre) Grimaldi, il modello fu fatto dal n(ost)ro fratello Matteo. Quest'opera fu principata nel 1628 [...]<sup>755</sup>.

Pochi anni dopo il 1628, Giulio Cesare Capaccio farà sapere all'immaginario “forastiero” accompagnato nella “regal città di Napoli” di quel “tabernacolo per il Santissimo Sacramento, c'hoggi si sta lavorando per riporlo all'aprir della nova chiesa, tutta di diaspri, agate et altre gioie, e varie statue di rame indorato, con manifattura che fa maravigliare quant'ui veggono, con valuta di trentamila docati”<sup>756</sup>. Nonostante i continui rifacimenti e il trasferimento dal contesto architettonico originario, per immaginare il primo modello in legno realizzato da Matteo Zaccolini nel 1618 conviene rifarsi all'incisione della “preziosa custodia” (**Fig. 85**) che compare nella *Guida*<sup>757</sup> del 1685 di Pompeo Sarnelli.

---

<sup>751</sup> *Ibidem* (già pubblicato in J. BELL, *The life and works* cit., p. 250).

<sup>752</sup> BNN, *Fondo San Martino*, ms. 527, D. L. GUARINI, *Zibaldone di notizie per fare la descrizione della Chiesa de' SS. Apostoli, incluso nella Descrizione della Chiesa de' SS. Apostoli, e spese fatte per la medesima. Tutto raccolto e descritto dal P(adre) D(on) Luigi Guarini figlio della Casa de' SS. Apostoli* (sec. XIX).

<sup>753</sup> *Ivi*, c. 97v (nota a margine): “si principiò a farsi nel 1618”.

<sup>754</sup> *Ibidem*.

<sup>755</sup> *Ivi*, c. 44r.

<sup>756</sup> G. C. CAPACCIO, *Il Forastiero, dialoghi di Giulio Cesare Capaccio Accademio Otioso*, (Napoli MDCXXXIV), ed. a cura di S. de Mieri, M. Toscano, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, Napoli, in [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/guide\\_capaccio.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/guide_capaccio.pdf), p. 582 [pubblicato: maggio 2007, consultato il 10 maggio 2013]

<sup>757</sup> P. SARNELLI, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intenderle cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto, ritrovata colla lettura dei buoni scrittori, e colla propria diligenza, dall'abate Pompeo Sarnelli*, (Napoli 1685), ed. a cura di G. ACERBO, Università degli Studi di Napoli “Federico II” Dipartimento di Discipline Storiche Napoli, in [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/SARNELLI\\_PARTE\\_I.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/SARNELLI_PARTE_I.pdf), tav. XVII, p. 92 [pubblicato: dicembre 2008, consultato il 2 maggio 2013] (L'immagine è stata pubblicata anche nel saggio di J. BELL, *The life and works* cit., fig. 13).



Figura 85: Sebastiano Indilicato (lineavit), *Tabernacolo dei Santi Apostoli*, incisione (tratta da P. SARNELLI, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intenderle cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto, ritrovata colla lettura dei buoni scrittori, e colla propria diligenza, dall'abate Pompeo Sarnelli*, (Napoli 1685), vol. I, p. 92. Tavola XVII).

5.2. *“Al fratello Matteo Zaccolini laico si concede l'essenzione per un anno e più [...] dall'ubbidienze comuni al fine di perfettionare l'opera sua di prospettiva”*

“Laici scribere, aut legere ne discant,  
sed cum simplicitate domesticis operibus vacent,  
quae ita temporibus distribuant,  
ut ad comunem orationem cul alijs veniant”.  
(*Constitutiones Congregationis Clericorum Regularium*, MDCIV, p. 45)

Prima di iniziare a presentare gli scritti di prospettiva di Matteo Zaccolini, è doveroso specificare che tra le regole di vita monastica approvate nel 1604 vi sono anche quelle che vietavano ai fratelli laici di dedicarsi alla scrittura e alla lettura, un modo questo per evitare inutili distrazioni dai doveri quotidiani e dalle “cose più vile e basse del monasterio”<sup>758</sup> che questi erano tenuti a compiere con umiltà e devozione. Ciò nonostante, nel 1610 venne emanato un decreto

---

<sup>758</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 4v.

capitolare che concedeva la possibilità, previa licenza del Preposito Generale, di dedicarsi alla scrittura:

Non possino li n(ost)ri fra(te)lli Chierici, Laici, e Sacerdoti giovani scrivere l'uno all'altro lettere o cerimonie o di complim(enti), o di altre cose non necess(ari)e, et occorrendo scrivere p(er) alcuno bisogno, ne dijno parte alli Prepositi loro, li q(ua)li deputino un Segretario a quest'effetto che supplisca p(er) ciascheduno e se vi sarà cosa ch'abbia bisogno di segretanza, o li Pre(positi)ti dijno licenza a chi gliela ricercherà, o lo faccino essi stessi<sup>759</sup>.

A tale decreto doveva quindi esistere, per diretta conseguenza, un permesso scritto che autorizzasse anche il fratello laico Zaccolini a trascrivere le ricerche condotte, come dichiarerà lui stesso, per beneficio della professione pittorica. Sfogliando le pagine dei “Notamenti di alcune determinazioni intorno a negotij particolari della Religione fatte nel Cap(it)olo G(e)n(er)ale l'anno 1618”<sup>760</sup>, Janis Bell fu la prima a ritrovare la concessione rilasciata al pittore:

Al fratello Matteo Zaccolino laico si concede l'essenzone p(er) un anno e più ad arbitrio del Padre Generale dall'ubbidienze comuni al fine di perfetionare l'opera sua di Perspettiva, la quale innanzi di stamparsi sia dal Pre(posito) Generale data a rivedere ad un P(ad)re di dottrina e scienziato<sup>761</sup>.

Oltre a fornire un “appiglio cronologico” valido a precisare gli anni in cui il pittore si dedicò alla redazione del suo testamento teorico<sup>762</sup>, la nota ha permesso di valutare la riconoscenza dei Padri Superiori verso questo studioso “da annoverare fra gli ingegni del Nostro Ordine e da ammirare tra gli uomini del suo tempo”<sup>763</sup>. In effetti, nonostante fosse “destinato alle mansioni domestiche e ignorante delle materie letterarie”<sup>764</sup>, padre Silos ricorda che Zaccolini “con la forza della mente si fece valere tanto che fu degno di ammirazione per tutti”<sup>765</sup>. Ed è proprio in virtù del suo “acutissimo ingegno”<sup>766</sup> che nel 1618 il Capitolo Generale gli concedette l'essenzone dalle ordinarie mansioni al fine di “perfetionare” la sua opera più ambiziosa, impresa cominciata già da tempo, molto probabilmente negli stessi anni in cui discuteva di ottica e di prospettiva insieme a Biagio Betti e agli altri artisti coinvolti nel cantiere di S. Silvestro al Quirinale<sup>767</sup>. I risultati delle

---

<sup>759</sup> AGT, ms. V, *Acta Capitolorum Generalium (1524-1568)*, *Acta Generalium anno 1610*, c. 203r.

<sup>760</sup> *Ivi*, c. 240v.

<sup>761</sup> AGT, ms. V, *Acta Capitolorum Generalium* cit., “Notamenti di alcune determinazioni intorno a negotij particolari della Religione fatte nel Cap(it)olo G(e)n(er)ale l'anno 1618”, c. 240v (già pubblicata da J. BELL, *Color and Theory in Seicento Art* cit., vol. I, p. 22 e vol. II p. 605). Si ricorda che gli atti capitolari emanati dal Capitolo Generale venivano trasmessi alle sedi locali. Per tale ragione, quindi, anche tra i manoscritti teatini di Napoli si ritrova copia della licenza concessa al fratello laico Zaccolini, cfr. BNN, *Fondo San Martino*, ms. 489, vol. III, *Capitoli dell'ordine teatino*, *Centuria Capitolorum Congregationis Clericorum Regularium*, vol. III, cc. 130-131.

<sup>762</sup> J. BELL, *Cassiano dal Pozzo's copy* cit., pp. 105-106, in particolare note 11 e 12.

<sup>763</sup> I. SILOS C. R., *Historiarum Clericorum Regularium* cit., p. 615.

<sup>764</sup> *Ibidem*.

<sup>765</sup> *Ibidem*.

<sup>766</sup> *Ibidem*.

<sup>767</sup> Si veda il capitolo 4.4.

ricerche e degli studi fatti nel corso dei diversi trasferimenti tra Roma e Napoli confluirono infatti nel suo trattato di prospettiva, il quale poteva essere stampato qualora il Preposito Generale, in accordo con un padre esperto in tale disciplina, nonché “scenziato”, avesse valutato positivamente i precetti esposti nel manoscritto. Quindi, se nel 1618 Zaccolini doveva solamente “perfettere” i suoi scritti, ciò significa che gran parte di quest’opera venne redatta tra il primo e il secondo decennio del Seicento: mettendo in relazione la data della licenza, il motivo per cui questa venne rilasciata, nonché l’ipotesi della pubblicazione, si può pensare che nel 1618 al teatino servisse ancora del tempo per riordinare le bozze in previsione della stampa. In effetti nel 1622, data riportata nella lettera dedicatoria del manoscritto *Prospettiva del Colore*, l’autore si rivolse direttamente al Procuratore Generale in carica, padre Vincenzo Giliberti, affinché considerasse lo sforzo e le preoccupazioni “stampando fuori dell’usanza degli altri, benché in minimo stato di laici”<sup>768</sup>. Eppure, nonostante l’onorifico permesso, il lavoro di “perfezionamento” venne ostacolato dagli incarichi nei cantieri teatini, ma anche da quelle che lui stesso chiama “lingue calunniatrici, nemiche delle stampe, [...] essendo che di q(uest)o continuam(en)te ne patisco quotidiana repulsa dai vani cianciatori”<sup>769</sup>. Queste “voci nemiche” scoraggiarono profondamente l’autore, al punto tale da voler abbandonare la stesura della sua opera:

Non resta che alle volte non mi facciano in parte inlanguidire, et quasi pentire delle fatiche incominciate, lasciando imperfetto quanto di buono, et di bello io habbia fatto sin hora fatto, in materia delle n(ost)re Prospettive, le quali per ritrovarsi in buono termine per finirle da questi Naufragij, mi vo ricoverando al sicuro porto di V. P. M. R., con dedicargli la presente Opera, dalla cui benigna natura non si può sperare altro, che ogni aiuto e gratia, e favore di poter tirare avanti l’altre opere da Me incominciate<sup>770</sup>.

Come giustamente ipotizzava Janis Bell<sup>771</sup>, tutte queste considerazioni permettono di anticipare la datazione dei trattati rispetto all’iniziale proposta di Carlo Pedretti<sup>772</sup> che faceva risalire la stesura al 1622, unico appiglio cronologico allora noto. Alla studiosa, quindi, non rimaneva che rivalutare l’ordine con cui Zaccolini scrisse i quattro manoscritti, questione alla quale rispose nel 1988, anno in cui pubblicò i risultati di una prima revisione completa dell’opera, basata sostanzialmente sull’analisi incrociata dei riferimenti interni e dei rimandi ai singoli volumi<sup>773</sup>. Da quanto emerso, il

---

<sup>768</sup> BLF, ms. Ashb. 12122, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 2v (BELL, p. 284).

<sup>769</sup> *Ivi*, cc. 1v-2r (BELL, pp. 284-285).

<sup>770</sup> *Ivi*, c. 2r (BELL, p. 285).

<sup>771</sup> Dopo le prime ipotesi sulla datazione dei manoscritti (si veda il paragrafo “The date of the Zaccolini Treatises” in J. BELL, *Cassiano dal Pozzo’s copy* cit., pp. 105-108) a distanza di alcuni anni la studiosa ritornò sulla questione, sostenendo che il teatino avesse avviato la scrittura dei suoi trattati tra il 1605 e il 1618, cfr. EAD., *Zaccolini and the Trattato* cit., p. 128.

<sup>772</sup> C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 44.

<sup>773</sup> Per la ricostruita storia dei manoscritti di Matteo Zaccolini si rimanda alla dettagliata analisi di J. BELL, *Cassiano dal Pozzo’s copy* cit., pp. 103-125.

teorico iniziò con la stesura della *Prospettiva Lineale*<sup>774</sup>, seguita dalla prima parte del *De Colori*<sup>775</sup> e la seconda che è la *Prospettiva del Colore*<sup>776</sup>, lasciando così per ultimo il manoscritto *Descrizione delle Ombre*<sup>777</sup>. Dopo aver raccolto e riordinato gli appunti, Zaccolini si affrettò a “perfezionare” le bozze in vista della tanto attesa pubblicazione a stampa, procedendo però dalla revisione dei manoscritti sul colore, gli unici peraltro ad essere accompagnati dalle lettere dedicatorie<sup>778</sup>.

Come emerge dalla prima lettera dedicatoria, la possibilità di consegnare ai Padri Superiori una bozza per una prima valutazione venne accolta con grande entusiasmo dal trattatista che, non essendo ancora frenato dalle “lingue calunniatrici nemiche delle stampe” denunciate solo qualche anno dopo, si affrettò a presentare nel nome del maestro Chiaramonti

il presente Trattato de' Colori divisi in otto libri, sì come spero | anche fare degl'altri che ho scritto della Prospettiva Lineare e | dei Trattati dei Corpi Luminosi, se da sinistra mano de' superiori | non mi viene interrotto il retto pensiero di gratitudine, essendo che | noi altri religiosi non potiamo mai di certo promettere cosa alcuna | per dipendere dalla volontà altrui<sup>779</sup>.

Appare alquanto significativa, a questo punto, la scelta “redazionale” dell'autore che, conoscendo le difficoltà riscontrate tra i colleghi nel ricreare gli inganni di luce e le apparenze cromatiche, preferì cominciare dalla revisione di questi scritti. Da qui, quindi, l'idea di riordinare le sue lezioni di ottica e di prospettiva incominciando da “q(uest)a p(rim)a parte | della generatione de' colori insieme con il buon animo che è di dimostrare | a professori di pittura la Teorica del Colore<sup>780</sup>”. Dei quattro manoscritti che compongono il trattato, al prospettico era

parso | ispediente di porre in luce delle stampe primieram(en)te q(uest)a p(rim)a | parte, senza la quale — ammette lui stesso — difficilmente si potrebbe apprendere la 2<sup>a</sup> | che habbiamo promesso essendo col parto vicino all'altra<sup>781</sup>,

ovvero il volume dedicato alla *Prospettiva del Colore*<sup>782</sup>.

---

<sup>774</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>3</sup>, MATTEO ZACCOLINI, *Prospettiva Lineale*.

<sup>775</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit.

<sup>776</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit.

<sup>777</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>4</sup>, M. ZACCOLINI, *Della Descrizione dell'Ombre Prodotte da Corpi Opachi Rettilinei*.

<sup>778</sup> A quanto pare fu Cassiano dal Pozzo ad aggiungere alle copie del *De Colori* e della *Prospettiva del Colore* un indice introduttivo dei contenuti e una tavola dettagliata dei contenuti dei singoli capitoli posta alla fine dei due volumi, cfr. J. BELL, *Cassiano dal Pozzo's copy* cit., pp. 107-108. Per ulteriori approfondimenti sull'atelier grafico di Cassiano dal Pozzo si vedano F. SOLINAS, *Percorsi puteani: note naturalistiche ed inediti appunti antiquari*, in ID. (a cura di), *Cassiano Dal Pozzo* cit., pp. 95-129; ID., «Portare Roma a Parigi», *Mecenati, Artisti ed Eruditi nella migrazione culturale*, in E. CROPPER, G. PERINI, F. SOLINAS (a cura di), *Documentary culture* cit., pp. 227-261; F. SOLINAS (a cura di), *I segreti di un collezionista* cit., pp. 79-80.

<sup>779</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 1v.

<sup>780</sup> *Ivi*, c. 3v.

<sup>781</sup> *Ibidem*.

<sup>782</sup> J. BELL, *Color and Theory in Seicento Art* cit.

Il Preposito Generale non poteva che concedere al miglior allievo di Scipione Chiaramonti, uno dei massimi rappresentanti e difensori della dottrina aristotelica, di proseguire gli studi filosofici e le ricerche scientifiche, senza però trascurare la “vigile sollecitudine per gli studi sacri”<sup>783</sup>. Nel considerare il *privilegio pro studio* concesso a Zaccolini, conviene tenere conto quanto l’approccio filosofico-scientifico dell’ordine abbia contribuito a indirizzare l’orientamento intellettuale del trattatista. Fondamentale, a questo proposito, il saggio del 1967 in cui Gian Ludovico Masetti-Zanini definisce la posizione dell’Ordine nei confronti “della nuova scienza e della nuova filosofia”<sup>784</sup>. Il punto di partenza da cui muove la sua analisi è rappresentato proprio dalle *Constitutiones Congregationis Clericorum Regularium* del 1604<sup>785</sup>, testo in cui viene fatto esplicito riferimento alla programmazione “De studiis et scholasticis”<sup>786</sup>: oltre a sottolineare l’importanza della formazione teologica e il valore dell’osservanza dei sacri canoni ecclesiastici, in questo testo i padri raccomandavano ai confratelli di farsi “omi quidem bonarum litterarum genere [...] conspicuos”<sup>787</sup>. I professori avevano pertanto il compito di seguire i novizi negli studi di logica, filosofia e teologia, senza escludere gli studi profani. Anche se non si può certo dire che i fondatori aspirassero ad una comunità di scienziati, l’Ordine sostenne in più occasioni lo studio delle discipline scientifiche, anche quando rilasciarono il permesso di trascrivere “le cose occulte della natura” che erano state “praticate con | diligentissima osservatione”<sup>788</sup> dal fratello laico Zaccolini. A questo punto, conviene seguire la strada tracciata dagli studiosi che, analizzando specificatamente i trattati scientifici nati sotto il segno della religione, insegnano ad “uscire dalle affermazioni generiche ed esaminare progetto e destino delle singole opere”<sup>789</sup>. E, come auspicava lo stesso Zaccolini, incominciamo dalla lettura del manoscritto *De Colori*.

---

<sup>783</sup> G. L. MASETTI-ZANNINI, *I Teatini, la nuova scienza e la nuova filosofia in Italia. Dalle origini alla fine del secolo XVII* (I), in «Regnum Dei», XXIII, 1967 (gennaio-giugno), p. 9.

<sup>784</sup> L’espressione usata riprende il titolo del fondamentale saggio di Gian Ludovico Masetti-Zannini pubblicato in tre parti nella rivista «Regnum Dei» del 1967 (fascicoli semestrali): G. L. MASETTI-ZANNINI, *I Teatini, la nuova scienza* cit., (I-II-III) pp. 3-153.

<sup>785</sup> *Constitutiones Congregationis Clericorum Regularium*, Romae, Ex Typographia Stephani Paulini, MDCIV.

<sup>786</sup> *Ivi*, p. 46

<sup>787</sup> *Ibidem*.

<sup>788</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 44r.

<sup>789</sup> G. B. HODIERNA, *Scritti di Ottica. Inediti e rari*, ed. a cura di C. DOLLO, Milano, Franco Angeli, 1996, p. 16.

5.3. *Premessa per un'edizione a stampa. "Alli Reveren(di) Padri Chierici Regolari": da una lettera scritta sotto mentite spoglie ad un frontespizio identificato*

Nella terza lettera che apre il *De Colori*<sup>790</sup> [cc. 4r-9r] Zaccolini mette in risalto il dinamismo culturale, scientifico e artistico del suo Ordine. Celandosi dietro all'emblematico pseudonimo di "Ardente Tizzarello Stampatore"<sup>791</sup>, l'autore segnala la sua opera "Alli Reveren(di) Padri Chierici Regolari" nella speranza di vederla presto alle stampe. La presente dedicatoria obbliga però una riflessione più ampia, una lettura che riesca a trascendere il tono encomiastico e celebrativo, per ritrovare lo spirito di apertura della religiosità teatina verso le scienze naturali, ambito nel quale si inseriscono le ricerche sul colore del nostro fratello laico. Questi fogli rappresentano in realtà un'originale nonché inedita presentazione della cultura teatina. Una premessa scritta dallo stesso Zaccolini per riconoscere i giusti meriti a quei fratelli conversi che, come lui,

dottamente con una naturale fi-|losofia semplicemente sanno cavare il male, come l'ape o pecchie, non | da' fiori<sup>792</sup>, ma dalle più basse cose e vili esercitij del monast(er)o, havendo l'|occhio ai refettorij a vestiarij, alle scarparie, e cucine, le quali per | ordin(ament)o sogliono arrecare non poco horrore in altri, ma in voi e nella v(ost)ra | relig(ion)e sogliono alcun ricetta l'otio, solo si attende da poi a discorsi filosofici | col discorso dell'intelletto esaminando la Natura in atto pratico con l'|esperienza, senza la quale, nelle naturali, poco o nulla se ne può have-|re certa cognitione<sup>793</sup>.

La lettera getta nuova luce sul valore spirituale delle arti liberali e sulla dignità delle arti meccaniche, esercitate con devozione dai religiosi conosciuti nei monasteri teatini di Roma e Napoli. Egli sostiene che è proprio nel "minimo stato di laici"<sup>794</sup> che "va dimorando il colmo della vita attiva"<sup>795</sup>, poiché

---

<sup>790</sup> "Alli Reveren(di) Padri Chierici Regolari": BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., cc. 4r-9r.

<sup>791</sup> "Delle p(ie)tà v(ost)re | Oblig(atissi)mo servo nel Sig(no)re | Ardente Tizzarello Stampat(o)re": *Ivi*, c. 9r. Gli studiosi hanno identificato in questa rima finale lo pseudonimo con cui Zaccolini firma la lettera indirizzata ai Padri Superiori (C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 44 nota 11; J. BELL, *Cassiano dal Pozzo's copy* cit., p. 106 nota 14).

<sup>792</sup> Il modo in cui Zaccolini utilizza il paragone delle "api o pecchie" per presentare la sua ricerca filosofica ricorda la pagina che introduce il *Trattato De Colori degl'occhi* di Simone Porzio, famoso commentatore dei testi di Aristotele. Nell'edizione tradotta in volgare da Giovan Battista Gelli vengono sottolineati i fondamenti filosofici della ricerca di Porzio, colui che insegnò a seguire "il Dogma di Aristotele, senza però disprezzare le sentenze degli altri scrittori ma cavando di quelle, nella guisa che fanno l'Api da ciascun fiore": S. PORZIO, *Trattato De Colori degl'occhi dello eccellentissimo filosofo M. Simone Portio napoletano, Tradotto in volgare per Giovam Batista Gelli*, In Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, 1551, p. 4. Considerando l'orientamento filosofico di Zaccolini e, in particolare, l'interesse per il tema trattato, il riferimento testuale fa pensare che il teatino conoscesse gli scritti aristotelici sul colore e sul funzionamento dell'occhio grazie ad alcune traduzioni e ad alcuni commentari di Simone Porzio, autore dell'edizione latina del pseudo-aristotelico *De Coloribus*, trattato di cui parleremo in modo specifico nel prossimo capitolo.

<sup>793</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 4r.

<sup>794</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 1v (BELL, p. 284).

<sup>795</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 4r.

ognuno con | una certa gara a più potere si affatica di spendere il talento ri- | cevuto dalla liberaliss(im)a mano dell'Onnipotente Iddio, con si gran copia // [4r] che non vi è arte alcuna meccanica, che quivi non si ritrova. Poiché | alcuni sono eccellenti musici, diligenti ricamatori, disegnatori | altri intendenti delle gnomoniche fesseno varij horologij solari, per ogni | verso in ogni clima, et altri intagliatori, nel legno dolce, et altri co(n) | più acuti scarpelli, rintuzzando nei più duri sassi scolpissero sta- | tue che molto rassembrano al vivo, et altri di più bassa carata, atten- | dendo alle cose di squadro, pare che si vogliono uguagliare a quelli | che ne tortuosi fogliami vanno intrecciando mille bizzarrie diver- | se<sup>796</sup>.

Nessun sapere viene escluso, nemmeno gli studi scientifici che dovevano essere legati “ad una fervida pietà e vita interiore”<sup>797</sup>. La conoscenza, dunque, arricchisce la vita spirituale di tutti i confratelli

litte- | rati, et intendenti nella teorica dei pianeti, e nelle pratica della sfera | che anche più oltre si estendono nelle mathematiche, nella geometria, | nell'aritmetica e nella prospettiva. Altri sono architetti valen- | ti, altri pittori universali, et altri in legno, altri con stucchi fan- | no di bellissime et ornatissime statue, altri compongono et altri – riferendosi a se stesso – filosofando intorno alle naturali cercano problematicamente le ra- | gioni occulte della natura componendo libri per dare in luce delle stampe<sup>798</sup>.

Oltre a questi,

altri possedendo il discorso dell'istorie antica o moderna, ne | trattano così sicuramente, come che fussero in atto in quei successi. | Altri poi così bene sanno le ragioni di stato e il modo del vi-//[5r] vere politico [...]. Alcuni di questi sono in ogni pro- | fessione versati, che perciò vi sono dei tessitori di drappi, di così esqui- | sito lavoro, che pare che la dotta Aragne non ci habbia che fare. Altri | poi mollificando il ferro vanno con tortuosi nodi d'indissolubil fortezza | tessendo graticolati, e con maggior esquisitezza di questi si vi veggono ore- | fici e gioiellieri, che intrecciando con smalti l'innanellati catene d'eccele- | nte vaghezza rendono in libertà i portatori di queste, quivi si vede il | fabbro, l'agricoltore, il ferraro, il libraro, i stagnatori così excell(en)ti | nel risaldare che parono più tosto formatori di Natura che restaurat(o)ri | delle cose separate. Vi sono miniatori universali, come in carta pergame- | na, in legno, in pietra, in tela et in vetro. Altri che sono semplicisti hanno | così intiera cognitione delle piante, fiori, erbe, con le virtù loro, che pare | più non s'habbia che fare Discoride<sup>799</sup> competendo dimostrano di gar- | reggiare anche con Aristotile, Teofrasto<sup>800</sup> et altri famosi di questi [...]. Alcuni si diletano di medicina, altri di chirurgia, questi di notomia, e quelli di | ligamenti de nervi, et attaccamenti dell'ossa nella fabrica | dell'huomo, altri sono profumieri, che con compositioni rendono fragan- | za odorosa nei luoghi sacri, altri poi si diletano delle meteora et | altri di

---

<sup>796</sup> *Ivi*, c. 4r-4v.

<sup>797</sup> B. MAS C. R., *La spiritualità teatina*, in «Regnum Dei», VII, 1951, pp. 3-18.

<sup>798</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 4v.

<sup>799</sup> Si fa qui riferimento agli scritti di farmacopea erboristica raccolti da Discoride nel suo trattato *De Materia Medica*, cfr. L. Y. BECK, *Pedanius Dioscorides of Anazarbus. De materia medica*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 2005.

<sup>800</sup> In questo caso, invece, Zaccolini rimanda ai noti trattati di botanica di Teofrasto, in particolare all'*Historia Plantarum* (TEOPHRASTO, *La Storia delle piante di Teofrasto, Volgareggiata e annotata da Filippo Ferri Mancini*, Roma, Ermanno Loescher e C., 1901) e al *De causis plantarum* (THEOPHRASTUS, *De causis plantarum*, edited and translated by B. EINARSON, G. K.K. LINK, 3 voll., Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1976-1990).

fisionomia, quivi si vedono legisti oratori. [...], così anche vi è il dominio | di tutte le lingue, perché chi la francese, chi spag(no)la, e chi la todes- | ca, altri hanno l'hebreu, quelli la greca, e questi la latina"<sup>801</sup>.

E celebrando gli “eccellenti grammatici” e coloro che “eccellentem(en)te formono caratteri antichi | e moderni usati da' Latini, da' Toscani, e da Greci, da' Hebrei, da | Caldei et Arabici”<sup>802</sup>, Zaccolini, sempre sotto mentite spoglie, accenna ad “alcune lettere scritte delle quali non si possono leggere | se non per refrazione riguardando alle imagine dei caratteri dentro | alli specchi, o per l'acqua”<sup>803</sup>. A questo punto occorre fare una precisazione. Di tutta questa lettera, gli studiosi si sono soffermati quasi esclusivamente su quest'ultimo passo, poche righe che lasciano tuttavia intendere la dimestichezza dell'autore nel leggere la scrittura a rovescio di Leonardo da Vinci. Ciò è stato confermato da Cassiano dal Pozzo, il quale ricorda che Zaccolini, avendo consultato alcuni scritti autografi del celebre trattatista, ne era rimasto così affascinato che “prese a scrivere in quella maniera”<sup>804</sup>. Sfortunatamente, però, i manoscritti originali del fratello laico sono andati perduti e, con questi, anche le prove della sua abilità nella tecnica della scrittura speculare. Eppure, rileggendo con attenzione quell'unica copia un tempo conservata tra i volumi dei “Mathematici” della libreria dal Pozzo<sup>805</sup>, troviamo la conferma di ciò che nella dedicatoria viene fatto solamente intuire: nel volume *Descrizione dell'Ombre*, Matteo Zaccolini dichiara esplicitamente che, a causa della difficoltà nell'espore il tema della proiezione delle ombre, si è trovato costretto ad abbandonare la scrittura a rovescio. Infatti,

p(er) non capire p(er) | il verso del Libro, ci ha forzato di scriver | anche p(er) altro verso dal no(st)ro costume incomin- | ciato, e tanto maggiormente, che la figura si | trova di già essere stata descritta da Noi | si come anche n abbiamo descritte in q(ues)ta | guisa altri tre seguenti esemplari. Dove che | perhora no(n) ritrovandomi comodità di | fare altre figure nuove di quelli con minor | grandezza, acciò potessero capire per il verso | del Libro mi son risoluto di tornar a scri- | vere p(er) il verso in q(uest)a guisa, benchè l'esem- | plare stia collocato p(er) l'altro verso[...]<sup>806</sup>.

Gli autografi, in parte scritti a rovescio, erano conservati nella Biblioteca della Casa di San Silvestro a Monte Cavallo, l'istituto in cui professò il trattatista. L'originaria collocazione era nota

---

<sup>801</sup>BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 4r-4v.

<sup>802</sup>*Ivi*, c. 5v

<sup>803</sup>*Ibidem*.

<sup>804</sup>Come precisa Cassiano dal Pozzo, Zaccolini “havea visto molte cose da quello scritto con carattere alla rovescia, così il d(ett) Matteo s'assuefece a quella ragione di scrivere”: Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel ms. *Montpellier H. 267* già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 42. Sul ruolo di Matteo Zaccolini nella diffusione degli scritti di Leonardo si vedano ID., *Studi Vinciani. Documenti* cit., pp. 257-263; ID., *The Zaccolini Manuscripts* cit., pp. 39-53; E. CROPPER, *Poussin and Leonardo* cit., pp. 573; J. BELL, *Color and Theory in Seicento Art* cit., vol. I, pp. 54-66; EAD., *Cassiano dal Pozzo's copy* cit., pp. 103-125; EAD., *Zaccolini and Leonardo's Manuscript* cit., pp. 183-193; EAD., *Zaccolini and the Trattato* cit., p. 127-146; E. CROPPER, C. DEMPSEY, *Nicolas Poussin. Friendship* cit., pp. 145-174.

<sup>805</sup>ASR, 30 *Notai Capitolini, not. Palumbus Perellus*, ufficio 25, vol. 419, c. 236v. Si veda il capitolo 1.1.

<sup>806</sup>BLF, ms. Ashb. 1212<sup>4</sup>, M. ZACCOLINI, *Della Descrizione dell'Ombre* cit., c. 51v.

non solo a Cassiano dal Pozzo<sup>807</sup> ma anche a Giovan Pietro Bellori che, ancora nel 1664<sup>808</sup>, ricorda tra i volumi di questa libreria “alcuni trattati del celebre Matematico, et Prospettico pittore, il P. F. Matteo Zoccolini, l'un della prospettiva lineale, l'altro de' colori con li disegni, et altri Commenti sopra Euclide, et Sfera del Sacrobosco di sua mano scritti a rovescio, come usava Leonardo da Vinci”<sup>809</sup>.

Oltre a queste testimonianze, già note agli studiosi che in questi anni si sono occupati di ricostruire la storia di questo *Trattato di Prospettiva*, vorrei segnalare un inedito riferimento bibliografico che non solo conferma l'originaria collocazione, ma aggiunge qualche dettaglio in più sui manoscritti autografi di Zaccolini<sup>810</sup>. Nel 1640 l'inedito trattato venne infatti citato nell'opera di un erudito filologo e studioso di etruscologia del Seicento, incuriosito dalla particolare grafia: prima ancora di Giovan Pietro Bellori, il teologo Leone Allacci, dotto bibliotecario della Vaticana, aveva fatto circolare la notizia che nella libreria “in monte Quirinali, apud Religiosissimos S. Sylvestri Patres”<sup>811</sup>, erano conservati i manoscritti del valente prospettico teatino,

in Theorematis subtilissimis, et praecipuè, quae umbras ac colorum naturam, et radios pettractant [...] sed inversis literis descriptis, ea ratione, ut non nisi speculo, litterae illae agnoscerentur, vel legentur. Ut characteribus illis tam absurdis visu, licet in speculo pulcherrimis, quasi rebus antiquis...<sup>812</sup>.

Queste brevi ma preziose citazioni ci consentono di valutare e, nel contempo, valorizzare, il patrimonio culturale dei padri teatini, un sapere trasmesso attraverso i volumi della loro “copiosissima Libreria”<sup>813</sup>, frequentata anche dal loro più celebre studioso di prospettiva, il pittore

---

<sup>807</sup> Cassiano dal Pozzo dichiara infatti che il fratello scrisse “diverse opere che si conservano nella libreria de PP. Theatini a S. Silvestro a Monte Cavallo e sono con i seguenti titoli. Il p(rim)o int(itolat)o Prospettiva Lineare divisa in 100 capitoli. Il 2° della descrizione delle ombre prodotte da corpi opachi rettilinei. Il 3° intit(olat)o Prospettiva De Colori diviso in 13 Trattati. Il 4° int(itolat)o Prospettiva del colore divisa in 17 Trattati”: *Nota* di Cassiano dal Pozzo contenuta nel *ms. Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., pp. 41-42).

<sup>808</sup> G. P. BELLORI, *Nota delli musei* cit.

<sup>809</sup> *Ivi*, pp. 113-114.

<sup>810</sup> L. ALLACCI, *Animadversiones in antiquitatum etruscarum fragmenta ab Inghirami edita*, Paris Apud Sebastianum Cramoisy Typogrephum, MDCXL, pp- 140-142.

<sup>811</sup> *Ivi*, p. 140. Il presente riferimento è stato ritrovato seguendo la nota bibliografica riportata da Gio. Pietro de' Crescenzi nel suo libro del 1648, opera in cui Zaccolini viene ricordato tra i soggetti più illustri del monastero di San Silvestro a Monte Cavallo: “Il pennello e la penna di Matteo Ciccolini da Cesena fratello laico Teatino hanno alle sue lodi obbligato un erudito di questi giorni, poiché con bizzarria di linee, e cn(n) scherzi dell'arte dipinge, e scrive in modo, che sovente l'occhio inganna nell'ingegnosa disposizione dell'ombre, de' lumi, delle lontananze. Ha in luce di quest'arte un libro: et è da lui con istupore di Roma non men felicemente praticata, che fosse già da Zeusi, o da Parrasio, che sapevano ingannare, e con l'uve dipinte i volanti dell'aria, e co(n) veli ombreggiati gli uomini istessi”: G. P. DE' CRESCENZI ROMANI, *Presidio Romano, ovvero della milizia ecclesiastica et delle religioni cavalleresche, come claustrali, libri III... Con la vita di molti huomini santi, E le memorie di Persone infinite, per Lettere e per Armi qualificate ... Aggiuntemi le memorie di molte Illustri Famiglie... di Gio. Pietro de' Crescenzi Romani, nobile piacentino*, Piacenza, Per Gio. Antonio Ardizzoni, 1648, Libro Secondo, p. 35.

<sup>812</sup> L. ALLACCI, *Animadversiones in antiquitatum* cit., p. 141.

<sup>813</sup> C. B. PIAZZA, Ευσεβολόγιον, *Eusevologio romano* cit., capo XXV, p. CLIII.

che dipinse le pareti di questa sala con ripiani di libri finti tra “ornamenti di palle e mascheroni”<sup>814</sup>.

Per avere un’idea del patrimonio librario dei padri di Monte Cavallo, conviene riprendere la testimonianza scritta nel 1698 dall’abate Bartolomeo Piazza<sup>815</sup>, il quale loda la biblioteca degna “di così gran Casa, e di così illustri abitanti”<sup>816</sup>. La pregiata raccolta raccoglieva infatti i volumi che Papa Paolo IV Carafa, il fondatore dell’ordine, donò al convento: da quel lascito, racconta Carlo Bartolomeo Piazza,

se ne fece una numerosa Biblioteca fornita di buoni e scelti autori; massimamente in diverse materie legali, lasciati eziandio in originali non stampati dal celebre Giurisconsulto Criminale Prospero Farinacci, quivi pur sepolto. Accrebbe poi notabilmente la medesima libreria Michele Ghislerio Ebreo prima poi fattosi Cristiano, indi Religioso di questa Religione [...] e come che egli era versatissimo nella lingua Ebraica, Caldea, Greca e Latina; come apparisce nelle sue opere date alla luce sopra la Cantica, e altri Libri della Sacra Scrittura, non solo acquistò a questa Biblioteca molte Sagre Biblie di molto presso per le diverse impressioni et esposizioni con altra varietà di libri eruditi. Fu poi successivamente accresciuta con libri moderni de i migliori scrittori, con un indice esattissimo, e comodissimo, così ben ordinato che ha servito di esemplare a molte celebri Librerie di Prelati, di Cardinali et altri Personagij messo fino alle stampe per pubblico uso dal P. Fabiano Genovese della Congregazione dell’Oratorio [...] Ne mancano altri preziosi Manoscritti di varij Scrittori in ogni genere di Scienze; in modo che per l’esquisita cura, che se ne tiene, e per la facilità di trovarli, e per la buona disposizione et ordine, e per la molteplicità de i Libri può paragonarli di splendore a qualsivoglia altra celebre Libreria di Roma. [...] Osserva il Bellorio, essere in questa celebre Libreria molti libri manoscritti antichi in pergameno con miniature, e caratteri d’oro, tra quali alcune opere di S. Gregorio et alcuni Trattati del celebre Matematico, e Prospettico Pittore P. Matteo Zoccolini; l’uno della Prospettiva lineare; l’altro dei colori, et altri disegni de i Commenti d’Euclide e Sfera del Sacrobosco di sua mano scritto a rovescio, come usava Leonardo da Vinci<sup>817</sup>.

Oltre a ripetere ciò che Bellori aveva già scritto a proposito di questi trattati, in questa pagina viene citato il nome del padre a cui venne affidata la gestione della Libreria proprio negli anni in cui Zaccolini risiedeva nel monastero di Monte Cavallo. Si tratta di padre Michele Ghislieri (1563-1646)<sup>818</sup>, dotto studioso di Sacre Scrittore tenuto in molta considerazione dalla sua Congregazione ma anche dai “Letterati e de’ suoi giorni, e de’ susseguenti”<sup>819</sup>. Nel corso del primo ventennio del Seicento padre Ghislieri seguì in prima persona gli acquisti e le donazioni, contribuendo ad

---

<sup>814</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de’ pittori* cit., p. 317.

<sup>815</sup> C. B. PIAZZA, *Ευσεβολόγιον*, *Eusevologio romano* cit., capo XXV, p. CLIII.

<sup>816</sup> *Ibidem*.

<sup>817</sup> *Ivi*, capo XXV, pp. CLIII-CLIV.

<sup>818</sup> Su Padre Michele Ghislieri si veda la biografia redatta da A. F. VEZZOSI C. R., *I scrittori de’ Cherici Regolari* cit., vol. I, pp. 391-397. Per un aggiornato profilo biografico si veda F. CRUCITTI, *ad vocem* “Ghislieri Michele”, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. LIV, 2000, p. 62.

<sup>818</sup> A. F. VEZZOSI C. R., *I scrittori de’ Cherici Regolari* cit., vol. I, p. 392.

<sup>819</sup> *Ibidem*.

accrescere le raccolte della biblioteca<sup>820</sup>. È noto, infatti, l'interesse e gli sforzi dei teatini nell'incrementare e custodire le preziose librerie per le quali “spendono assai”<sup>821</sup>: ciò è rivelato dallo storiografo teatino Giambattista Del Tufo che, nella sua *Historia delle Religione* del 1609, ricorda come i padri, “con molta prontezza e liberalità, impiegano l'istesse limosine così in servizio delle lor Chiese e del Culto Divino come ne' libri per le comuni librerie”<sup>822</sup>.

Il ruolo di padre Ghislieri rappresenta, quindi, un prezioso riferimento per indagare il contesto culturale in cui si inserisce anche l'opera del fratello laico Zaccolini. Per avere qualche informazione in più sulla libreria frequentata dal prospettico, era necessario proseguire la ricerca documentaria tenendo conto anche del nome di questo bibliotecario. Ciò a permesso di rintracciare nell'Archivio di Stato di Roma un inedito fascicolo in cui sono elencati alcuni

Libri comprati dal P(ad)re D. Michele Ghislieri con(n) licenza del M(ol)to R(everen)do P(ad)re Generale da denari cavati dall'opera, che egli stampò sopra Gieremia Profeta, Quali poi da lui stesso furono posti nella Libreria Comune di S. Silvestro in Monte Cavallo”<sup>823</sup>.

Un documento prezioso vista la tragica fine del patrimonio teatino durante l'occupazione napoleonica<sup>824</sup>.

---

<sup>820</sup> A questo proposito si ricorda che Padre Michele Ghislieri fu anche il confessore del giureconsulto romano Marzio Milesi (1570 ca.-1637), raffinato erudito e amante d'arte che nel 1637 lasciò in eredità al monastero di Monte Cavallo “omnes antiquos et modernos manuscriptos codices qui reperiuntur in mea bibliotheca” ma anche “omnia numismata antiqua et moderna et monetas et omnes lapides literata exculptas et omnem aliorum antiquitatem suppellectilem” ed infine “omnes libros qui placuerint D. Michaeli Gislirio qui iam sint in biblioteca Santi Silvestri”: ASR, 30 *Notai Capitolini, notaio Angelo Giustiniani*, uff. 11 (già 30), vol. 156 (testamenti dal 1628 al 1644), cc. 494r e segg. Il documento conserva infatti l'“Indice delli libri delli P.P.” (cc. 971r-975v), ovvero l'elenco dei volumi scelti personalmente da Padre Ghislieri per la biblioteca teatina. Alla carta 972r segue inoltre l'“Inventario dell'anticaglie [...] consegnate alli R.R. di S. Silvestro di M(on)te Cavallo in Virtù del testamento di esso sig. Martio”. Sugli interessi culturali di Milesi e per alcune indagini sulle sue raccolte librerie e artistiche si vedano G. FULCO, *Ammirate l'altissimo pittore: Caravaggio nelle rime inedite di Marzio Milesi*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 10, 1980, pp. 65-90; L. SPEZZAFERRO, *Il testamento di Marzio Milesi: tracce per un perduto Caravaggio*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 10, 1980, pp. 91-99.

<sup>821</sup> G. B. DEL TUFO, *Historia della Religione* cit., p. 391.

<sup>822</sup> *Ivi*, p. 236.

<sup>823</sup> Il fascicolo intitolato “Libri comprati dal P(adre) D. Michele Ghislieri de denari cavati da corpi dell'opera sua sopra Gieremia havuti dal mercante che la fece stampare secondo le conventioni tra loro” è conservato presso l'ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant'Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 102 “Chiesa, Arredi Sacri, Libri” (anni 1559-1864), cc. n.n.

<sup>824</sup> Dopo l'occupazione napoleonica della casa teatina di S. Silvestro al Quirinale (1798), la direzione dell'ordine venne definitivamente trasferita a Sant'Andrea della Valle, cfr. F. AUDREU C. R., *I teatini dal 1524 al 1974. Sintesi storica*, in «Regnum Dei», XXX, 1974, p. 24. Più recentemente padre Bartolomeo Mas, responsabile dell'archivio Generale Teatino, ha pubblicato nel sito ufficiale dell'ordine teatino una breve sintesi della travagliata storia dei teatini tra il 1789 al 1821, B. MAS C.R., *I Teatini durante l'invasione napoleonica*, pubblicato in [www.teatini.it](http://www.teatini.it) <http://web.archive.org/web/20101213135310/http://www.teatini.it/> [consultato il 3 gennaio 2012]. Dopo il 1870 il fondo librario dei padri di Monte Cavallo entrò a far parte della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma. Prima del definitivo trasferimento, il bibliografo Enrico Narducci (Roma 1832 - ivi 1893), nominato nel 1871 “Delegato Governativo per le biblioteche di Roma”, ispezionò la libreria di S. Silvestro al Quirinale e quella di Sant'Andrea al Quirinale, considerate tra le più pregevoli biblioteche conventuali della città (cfr. E. NARDUCCI, *Le biblioteche dei Conventi in Roma*, in «Buonarroti», VII, 1872, p. 273). Dopo aver indicato la consistenza sommaria dei volumi rimasti (per la biblioteca di biblioteca S. Andrea della Valle si contarono circa 8.000 volumi), Narducci

Scorrendo la lista dei volumi liturgici, teologici, agiografici, di disciplina ecclesiastica e di filosofia morale, non può sfuggire il titolo di un'opera di tutt'altro genere, così annotata: "Accolti Prospettiva"<sup>825</sup>. Un riferimento bibliografico di grande interesse se si considera che Pietro Accolti e Matteo Zaccolini furono tra i più noti teorici di prospettiva a consultare gli apografi del *Trattato* di Leonardo tra il primo e il secondo decennio del Seicento<sup>826</sup>. Detto ciò, credo sia doveroso sottolineare l'importanza della scelta fatta dal Ghislieri, il quale acquistò per la biblioteca frequentata dal loro celebre studioso e commentatore "in particolare degli scritti di Lionardo da Vinci"<sup>827</sup> proprio "Lo inganno degli occhi"<sup>828</sup>, trattato pubblicato nel 1625 e definito da Carlo Pedretti una sorta di "prima edizione del *Trattato della Pittura di Leonardo*"<sup>829</sup> tanto è intriso di citazioni che rasentano il plagio.

Dopo questa obbligata digressione che ci ha portato alla libreria in cui lo stesso Zaccolini lasciò tra gli "scaffali finti e quelli reali" le sue opere "scritte e dipinte", ritorniamo alla lettera dedicatoria per celebrare i confratelli pratici dei "varij secreti di medicina, come unguenti et untioni | p(er) l'intiera cognitione dell'erbe in ricuperare la sanità del corpo hu-|mano, et altri torniando meccanicam(en)te con perfetto giro formano l'elipse | o vo' dire ovato"<sup>830</sup>, senza escludere chi, "per la cognitione de venti, possedono l'arte del na-|vigare e solcare sicuramente la convessità della globolente et ondose | superfitie dell'onde di mare"<sup>831</sup>.

Sulla base di questa promettente premessa, il "fantasioso stampatore" decide di sottoporre all'attenzione dei Reverendissimi Padri il primo volume di quella che in realtà era l'"Opera sua di Prospettiva", ricordando peraltro la benevola licenza concessa poco tempo prima: per convincere

---

denunciò ufficialmente la responsabilità degli stessi padri nel disperdere i libri e manoscritti. Se la libreria di S. Silvestro era immersa in un disordine generale ma non così dannoso, quella di S. Andrea della Valle versava in una condizione a dir poco drammatica: oltre ad essere stata traslocata nell'umido refettorio del pianterreno, era risaputo che i padri "andavano donando i libri della loro Biblioteca dicendo: tanto se li piglia il Governo" (nota tratta dai verbali di E. Nardini, parzialmente trascritti da V. CARINI DAINOTTI, *La Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele al Collegio Romani*, Firenze, Leo S. Olschki, 1956. vol. II, pp. 26-27).

<sup>825</sup> ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant'Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 102 "Chiesa, Arredi Sacri, Libri" (anni 1559-1864), cc. n.n.

<sup>826</sup> Valutando la diffusione delle teorie di Leonardo da Vinci durante il primo ventennio del Seicento, Martin Kemp inserì i citati trattati di prospettiva "nel quadro delle trasposizioni più o meno fedeli delle idee leonardesche operate da teorici contemporanei in quest'orbita, come Accolti e Zaccolini": M. KEMP, *Lezioni dell'occhio. Leonardo da Vinci discepolo dell'esperienza*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, p. 237. Per uno studio approfondito sulla diffusione degli scritti leonardeschi e per un'analisi critica della loro influenza sulla letteratura artistica europea si veda C. FARAGO (ed.), *Re-reading Leonardo* cit.; E. CROPPER, *Poussin and Leonardo* cit., pp. 577-583; E. CROPPER, C. DEMPSEY, *Nicolas Poussin. Friendship* cit., pp. 145-174; J. BELL, *Zaccolini's Unpublished Perspective Treatise* cit., p. 82 in particolare nota 28

<sup>827</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori* cit., p. 317.

<sup>828</sup> P. ACCOLTI, *Lo inganno de gl'occhi, prospettiva pratica di Pietro Accolti gentilhuomo fiorentino. E della toscana Accademia del Disegno. Trattato in acconco della Pittura*, Firenze, appresso Pietro Ceconcelli, 1625.

<sup>829</sup> C. PEDRETTI, *Il "Trattato della Pittura" di Leonardo plagiato da Pietro Accolti nel 1625*, in «Raccolta Vinciana», XIX, 1962, pp. 292-294.

<sup>830</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 5v.

<sup>831</sup> *Ibidem*.

i Superiori ad approvare il progetto di edizione, il fratello laico non poteva che servirsi di una presentazione incisiva, ma soprattutto rassicurante e degna di fede.

Da qui l'idea di proporre il trattato sulla generazione dei colori attribuendo gli elementi della cosmologia aristotelica ai quattro fondatori dell'ordine<sup>832</sup>, sostenuti e affiancati dai fratelli conversi, "li quali si passano in silenzio p(er) maggior mode- | stia essendo forsi con questi cinque i fondatori"<sup>833</sup>. Il "Sommo Pontefice", ovvero Paolo IV Carafa, non poteva che essere rappresentato dall'etere, quintessenza eterna e incorruttibile. Per tale ragione egli "è messo p(er) il cielo come portiero di quello gli fu dato | la chiave di S. Pietro, essendo il primo p(er) l'autorità nel fondare | la Relig(ion)e"<sup>834</sup>. San Gaetano Thiene è messo per il fuoco "come dimostrò nell'esercitio del divin amore"<sup>835</sup>, Bonifacio de' Colli viene associato all'acqua, mentre l'aere è attribuita a Paolo Ghislieri. Ma poiché "parvero che stessero così sospesi mancandogli | la terra sotto i piedi per fondamento d'humiltà"<sup>836</sup>, Zaccolini immagina i quattro fondatori accostarsi

alla | terra abbracciando in aiuto del loro fondamento i poveri fratelli | conversi, che così copiosam(en)te colmi d'ogni virtù risplendendo vanno | militando nella v(ost)ra Relig(ion)e essendo tale, che il cui modo di vi- | vere abbaglia l'occhio d'ogni perfetta fede, vivendo in somma po- | vertà senza punto ad dimandare cosa alcuna<sup>837</sup>.

La sfera più bassa, quindi, non poteva che simboleggiare il sostegno dei fratelli conversi, i quali, nell'umiltà del loro stato, onorano la religione con i frutti delle loro opere e, tra queste, l'"Ardente Tizzarello Stampatore" sceglie proprio il manoscritto *De Colori*.

Sembra questa l'occasione migliore per lasciare lo pseudonimo e svelare il vero nome dell'autore di questa lettera, riportato anche nell'incisione (**Fig. 86**) che Claude Goyrand<sup>838</sup> aveva tratto

---

<sup>832</sup> L'associazione fatta da Matteo Zaccolini tra elementi naturali e i padri fondatori della sua religione ricorda quella proposta circa due secoli prima dal padre domenicano Antonio Pierozzi (1389-1459) nella sua *Summa Theologica* (prima metà del XV secolo), un'altra opera in cui si fa accenno ai principi ottici della visione. Ed è proprio nel paragrafo in cui Fra Antonio sottolinea la necessità di un *medium lucidum, purum e continuum* tra l'occhio e l'oggetto nel processo visivo, che egli attribuisce i quattro elementi naturali agli evangelisti: Matteo è associato alla terra, Marco all'acqua, Luca all'aria e Giovanni al fuoco, cfr. S. Y. EDGERTON, *The Mirror, the Window, and the Telescope. How Renaissance Linear Perspective changed our vision of the Universe*, Itaca & London, Cornell University Press, 2009, p. 33.

<sup>833</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c.7r.

<sup>834</sup> *Ibidem*.

<sup>835</sup> *Ivi*, c. 7v.

<sup>836</sup> *Ibidem*.

<sup>837</sup> *Ibidem*.

<sup>838</sup> Nel catalogo scritto nel 1666 da Michel de Marolles si ricorda che Claude Goyrand "Gravoit poliment et fait quelques pieces apres Augustin Quesnel, Mattheus Zoccolinus Cesenatensis Clerc Regulier, Philippus Gagliardus, Henry Mauperché": M. DE MAROLLES (éd.), *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce del Avec un dénombrement des pièces qui y sont contenuës. Fait à Paris en l'année 1666, Par M. De Marolles Abbé de Villeloin*, Paris, Chez Frederic Leonard, MDCLXVI, p. 79. Nel 1845 la stessa notizia viene riportata nella voce dedicata a "Zaccolini oder Zaccholino" nel *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*: "Cl. Goyrand soll nach ihm Blätter radirt haben" (G. K. NAGLER (Hrsg.), *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder, Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter*, Munchen, E. A. Fleischmann, 1845, vol. XV, p. 174).

proprio da un disegno del fratello laico. Zaccolini progetta una cornice architettonica entro cui vengono collocati i ritratti dei padri fondatori, quasi una trasposizione visiva della lettera dedicatoria che aveva messo come “frontespizio” al suo trattato. Non è un caso l'utilizzo del termine frontespizio, poiché l'incisione oggi conservata nella Raccolta Piancastelli di Forlì<sup>839</sup>, venne ripresa e stampata con alcune varianti per aprire alcuni famosi volumi teatini. In effetti, sia il frontespizio delle citate *Constitutiones Congregationis Clericorum Regularium* del 1604<sup>840</sup> (**Fig. 87**) che quello del loro commentario del 1628<sup>841</sup> (**Fig. 88**) si avvicinano per iconografia e per stile al disegno utilizzato da Goyrand ma inventato da “Mattheus Zacolinus Cesenatensis Clericus Regularis”<sup>842</sup>: il confronto rivela come la monumentale ma elegante struttura architettonica sia identica a quella riprodotta nel volume del 1604. Gli unici elementi di distinzione sono le iscrizioni e la scena del *Santo Presepe* nella lunetta superiore. Accanto alla croce dell'altare sono ritratti i Santi Andrea e Paolo, mentre nel basamento si riconoscono le effigi dei padri fondatori: Paolo Consiglieri, Gaetano di Thiene, Gian Pietro Carafa, ed infine Bonifacio de' Colli. Nonostante la tipologia del frontespizio delle *Constitutiones* del 1628 sia completamente diversa dal precedente, il confronto stilistico con l'incisione di Goyrand sembra essere ancora valido: basta osservare ancora una volta i volti dei padri, ritratti dalla solita mano, ma ora disposti entro semplici cornici vegetali. Le evidenti somiglianze con l'incisione inducono a pensare che sia stato proprio il fratello laico Zaccolini a realizzare i disegni per i frontespizi delle Costituzioni stampate tra il 1604 e il 1628.

Le opere scritte, come pure i disegni, i modelli e gli affreschi realizzati da Zaccolini per la sua Religione arrecano e nel contempo riflettono lo splendore della spiritualità teatina. Dietro l'immagine del “frontespizio illustrato a parole” nella terza lettera dedicatoria viene presentato in modo del tutto originale lo studio dedicato agli effetti della luce nella generazione dei colori apparenti. Questo tema consente all'autore, nascosto sotto il nome dell’“ardente” stampatore, di alludere metaforicamente al potere che reca la “luce alle stampe”, affinché “il colore dia lume a professori de' colori, et il lume porga | qualche splendore alla V(ostra) Relig(ione)”<sup>843</sup> che, di

---

<sup>839</sup> L'incisione (Forlì, Biblioteca Comunale, Raccolta Piancastelli, sezione Stampe e Disegni, Album Artisti Sangiorgi-Zotti, 7/II, f. 205) è stata segnalata e pubblicata da Stefania Lapenda nelle pagine dedicate al “Copista di Casa dal Pozzo da Matteo Zaccolini” all'interno della sezione *Tessere del Barocco cesenate* del catalogo di M. CELLINI (a cura di), *Storie Barocche* cit., pp. 219-222, fig. 1 a p. 220.

<sup>840</sup> *Constitutiones Congregationis Clericorum Regularium* cit.,

<sup>841</sup> *Constitutiones Congregationis Clericorum Regularium ab Alexandro Peregrino Capuano Congregationis eiusdem presbyterio commentariis Illustratae*, Romae, ex Typo graphia Rev. Camerae Apostolicae, 1628.

<sup>842</sup> In basso l'iscrizione: “Mattheus Zacolinus Cesenatensis Clericus Regularis Inventor Cl. Goyrand Sculp. Romae”.

<sup>843</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 9r.

conseguenza, “col splendor suo dimostrerà più al vivo il colore nel-|la riputazione di questi Trattati”<sup>844</sup>.



Figura 86: Claude Goyrand (da Matteo Zaccolini), *Padri Fondatori dell'ordine dei Teatini*, incisione, Forlì, Biblioteca Comunale, Raccolta Piancastelli, sezione Stampe e Disegni, Album Artisti Sangiorgi-Zotti, 7/II, f. 205.

<sup>844</sup> *Ibidem*.



Figura 87: Matteo Zaccolini (attribuito), Frontespizio delle *Constitutiones Congregationis Clericorum Regularium*, Romae, Ex Typographia Stephani Paulini, MDCIV.

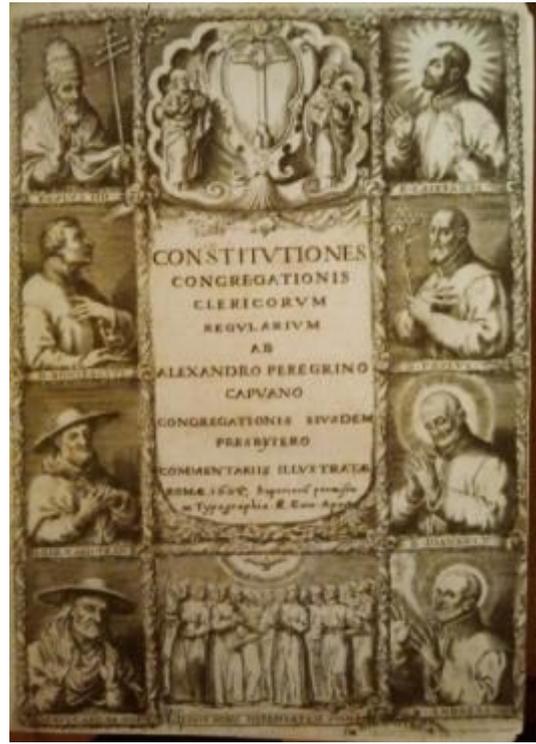


Figura 88: Matteo Zaccolini (attribuito), Frontespizio delle *Constitutiones Congregationis Clericorum Regularium ab Alexandro Peregrino Capuano*, Romae, Ex Typographia Rev. Camerae Apostolicae, 1628.

I temi trattati da Matteo Zaccolini rientrano nel programma di insegnamento della storia naturale e della fisica adottato dall'Ordine teatino. Grazie a padre Silos sappiamo che il pittore partecipava con vivo interesse alle conferenze dei lettori e “quando qualcuno avesse esposto i libri di Aristotele, parola per parola, egli sembrava così raggiungere la mente dell'autore e il senso delle parole, tanto da equipararlo agli uomini più eruditi”<sup>845</sup>, benché non conoscesse il latino. E tanta era la sua curiosità e l'interesse verso le “cause da investigare”<sup>846</sup> che egli era solito intervenire in queste discussioni “come esperto di filosofi e di filosofia”<sup>847</sup>. Negli stessi anni in cui Matteo Zaccolini divulgava gli scritti del *corpus aritotelicum* per spiegare la generazione del colore, le fonti teatine ricordano il nome di padre Paolo Aresi (1574-1644)<sup>848</sup>, uno dei più attivi promotori della “scienza fisica” di Aristotele all'interno dell'Ordine<sup>849</sup>. Sarà proprio questo celebre professore di filosofia e di teologia a ricordare come la formazione del buon predicatore richiedesse lo studio non solo della teologia e dell'oratoria, ma anche di quella “terza classe di libri”, opere

<sup>845</sup> I. SILOS C. R., *Historiarum Clericorum regularium* cit., p. 615.

<sup>846</sup> *Ibidem*.

<sup>847</sup> *Ibidem*.

<sup>848</sup> A. F. VEZZOSI C. R., *I scrittori de' Cherici regolari* cit., vol. I, pp. 54-62.

<sup>849</sup> Tra le sue opere si ricorda il celebre commentario *In Aristotelis libro de generatione et corruptione notationes ac disputationes*, Milano, Bordoni, 1617.

che contengono materia remota, quelli cioè ne' quali non vi sono materie praticabili per se stesse, ma tali che dall'ingegno nostro possono facilmente ridursi a materia praticabile, o darà noi occasione di formar sopra di loro concetti praticabili, tali sono per lo più autori profani, l'istorie antiche e quelli che trattano delle proprietà delle cose naturali ed altri<sup>850</sup>.

Il maestro invitava così giovani a seguire l'indagine naturalistica, considerata un'altra strada per conoscere Dio<sup>851</sup>. Nella complessa interdisciplinarietà delle ricerche dei padri teatini, risuona la consapevolezza dell'impatto delle nuove indagini scientifiche sui diversi campi del sapere. Pur non sentendosi ancora pronto ad accettarne tutte le tesi, padre Aresi, come del resto anche Matteo Zaccolini, si dimostra comunque interessato agli approcci e alle teorie dei più famosi studiosi del loro secolo. La loro spiccata curiosità per il dato naturale non può che riservare alla scienza il privilegio di essere “di sua propria natura bellissimo ornamento dell'intelletto umano, et utilissimo ancora alla vita, e civile, e privata, e per conseguenza degna di molta lode, e honore”<sup>852</sup>. Nelle parole di Padre Aresi si coglie lo spirito di fiduciosa apertura verso le scienze naturali, studi che non solo fortificano la dimensione contemplativa dell'uomo verso Dio ma,

poiché li fanno conoscere mille secreti di natura dignissimi d'esser ammirati, lo rendono civile e lontano da' costumi ferini, l'arricchiscono di mille belle inventioni, come si vede particolarmente per mezzo delle scienze matematiche”<sup>853</sup>.

Il professore spiega quindi come i progressi degli studi in questo ambito rappresentino anche i mezzi e gli strumenti per contemplare e glorificare la potenza creatrice di Dio. L'impostazione gerarchica del sistema del sapere impone comunque la rigida subordinazione delle scienze alla teologia, la quale garantisce la legittimità spirituale di ogni tipo di sapere, scienze, lettere e arti comprese. In questo quadro si inserisce l'opera di Matteo Zaccolini, una ricerca che intende dimostrare come lo studio di quella “terza classe di libri” possa insegnare al pittore ad osservare la natura, presupposto necessario per imparare a controllare e ad imitare le apparenze cromatiche nella dimensione illusionistica dello spazio pittorico.

---

<sup>850</sup> ID., *L'arte del predicar bene*, in Milano per Gio. Battista Bidelli, 1617, p. 559 (passo citato anche da E. BARDIERI, D. ZARDIN (a cura di), *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, Milano, V&P Università, 2002, p. 260).

<sup>851</sup> E. ARDISSINO, *Il Barocco e il sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2011, p. 22; E. BARDIERI, D. ZARDIN (a cura di), *Libri, biblioteche e cultura* cit., pp. 262-264.

<sup>852</sup> P. ARESI, *Imprese sacre con triplicati discorsi illustrate et arricchite. A' Predicatori a' gli studiosi della Scrittura Sacra, et a' tutti quelli che si diletano d'imprese, di belle lettere e di dottrina non volgare non men utili, che diletevoli, del p. d. Paolo Aresi chierico regolare*, Libro Terzo, In Milano per li impressori Archiepiscopali, 1621, pp. 1044-1045.

<sup>853</sup> ID., *Imprese sacre con triplicati discorsi illustrate et arricchite. A' Predicatori a' gli studiosi della Scrittura Sacra, et a' tutti quelli che si diletano d'imprese, di belle lettere e di dottrina non volgare non men utili, che diletevoli, del p. d. Paolo Aresi chierico regolare*, Libro Terzo, In Milano per li impressori Archiepiscopali, 1625, p. 487 (passo citato anche da E. BARDIERI, D. ZARDIN (a cura di), *Libri, biblioteche e cultura* cit., p. 264).

## 6. *De Colori, un trattato per “il vulgo di questa professione pittorica”*

### 6.1. *Le fonti*

Dei quattro libri che compongono il *Trattato di Prospettiva* di Matteo Zaccolini, il *De Colori* è quello che meglio conserva la memoria dei suoi temporanei trasferimenti a Napoli. Seppur rari, i riferimenti autobiografici presenti in questo volume ci consentono di documentare le ricerche condotte, molto probabilmente, tra il 1609-1610, periodo in cui il teatino iniziò a raccogliere dalla “veduta della | casa nostra de’ S(an)ti Apostoli”<sup>854</sup> le fonti necessarie per affrontare il problema più complesso della generazione del colore in natura. Durante il secondo soggiorno, collocato tra il 1617 circa e il 1623, Zaccolini iniziò invece a riordinare, integrare e “perfettionare” la notevole mole di annotazioni<sup>855</sup>. Il trattatista non lascia alcun dubbio sull’origine delle “fonti visive” della sua indagine, tanto da ammettere al “vulgo di questa professione pittorica”<sup>856</sup> che

ci ha aiutato assai benissimo l’amenissimo sito forse del più | vago e delizioso dalle parti d’Italia che è il Clima di Na-//[57r]poli, dove che nella famosa fabrica della nostra casa de S(an)ti Apo-|stoli habbiamo scritto e fatto la maggior parte delle nostre | osservazioni naturali in quanto alli colori apparenti e rea-|li che p(er) l’essere ella di qualche altezza e copiosa di bellis-|sime vedute, così da terra ferma, come di mare del quale | alla parte verso levante dove sta posto Castello a Mare et | Vico, alcune volte sul mattino si suol vedere il mare rubicon-|do e rosso molto acceso, perciò per tale effetto penso non si pos-|sa ritrovare al Mondo sito più a proposito nel quale si pos-|sa osservare così in generale tutti li colori reali et apparenti in | tutti gli elementi per essere in questo Clima tutti di perfetis-|simo temperamento e perciò quivi si porge dovitià di tutte | cose e di tutti i colori e così dalla terra per le miracolo-|se minere sulfuree e dalla varietà de’ fiori e frutti, essen-|do quasi una primavera continua, pare che faccia dubitare | che questo sia un altro paradiso terrestre<sup>857</sup>.

La fabbrica dei Santi Apostoli non fu solo residenza temporanea e cantiere di lavoro per l’esperto pittore, ma anche sito privilegiato per osservare i fenomeni legati alla percezione della luce e del colore. Essendo questo luogo “di qualche altezza”, come dice Zaccolini, da qui poteva osservare

---

<sup>854</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 58r.

<sup>855</sup> L’unica data indicata da Zaccolini in questo manoscritto si riferisce all’apparizione di due comete il giorno 11 e 26 novembre 1618 (“come fu quella che si vidde alle ventisei di novembre | 1618, uscendo il lunedì mattina essendo questa la prima | volta che io la vedi stando molto attento a questa osser-|vatione che uscendo poco prima del sole era talmente acce-|sa che pareva carbone infocato e risplendente”: *Inv.*, c. 86r).

<sup>856</sup> *Inv.*, c. 34v.

<sup>857</sup> *Inv.*, c. 57r-57v.

con maggior attenzione “ogni esperienza che intorno al colore accade”<sup>858</sup> fin nelle “più lontane parte del paese”<sup>859</sup>. Secondo le volontà dell’autore, la sua opera di prospettiva avrebbe dovuto iniziare dagli scritti sul colore che, senza uscire dalla metafora, vennero in gran parte composti proprio “da queste lontane parte”<sup>860</sup>, nella terra di Napoli.

Dall’osservazione diretta “dei fatti di natura” Zaccolini giunge al fascino per la trasmutazione apparente del colore, uno dei fenomeni della visione che aveva avuto modo di approfondire, almeno dal punto di vista teorico, quand’era ancora studente di prospettiva nel *Lyceum* dell’aristotelico Chiaramonti<sup>861</sup>. Dalla lista degli “Autori” che, come ricorda Cassiano dal Pozzo<sup>862</sup>, Zaccolini aveva iniziato a farsi tradurre e spiegare negli anni in cui frequentava la biblioteca del dotto maestro, si deduce che le lezioni dedicate nello specifico all’analisi dei fenomeni luminosi e cromatici erano anche quelle che più lo affascinarono. L’allievo assimilò l’eredità degli studi sulla prospettiva naturale approfondendo le tesi di Euclide<sup>863</sup> e gli scritti di Vitellione del quale peraltro sappiamo che “si fece leggere i Problemi, e quelle parti nelle quali si trovasse tratt(at)o de’ colori, degl’occhi, del senso e sensibili”<sup>864</sup>: sono questi alcuni degli argomenti affrontati da Witelo nei dieci libri che compongono la sua opera di *Perspectiva Libri X*<sup>865</sup>. Quest’ultimo trattato ricalca in gran parte gli scritti di Alhazen e di Roger Bacon<sup>866</sup>, divulgati dal matematico polacco in quella

---

<sup>858</sup> *Ivi*, c. 202r-202v.

<sup>859</sup> *Ivi*, c. 1r.

<sup>860</sup> *Ibidem*.

<sup>861</sup> R. D. MCKIRAHAN, JR., *Aristotle’s Subordinate Sciences*, «The British Journal for the History of Science», Vol. XI, 1978 (November), pp. 197-220.

<sup>862</sup> Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel *ms. Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 40-41).

<sup>863</sup> A questo proposito mi sembra utile segnalare alcuni dati desunti dalla lettura dall’inventario della Biblioteca Privata della Famiglia d’Ottaviano Chiaramonti. Tra i più noti trattati di prospettiva, la biblioteca custodisce un prezioso esemplare dell’edizione degli *Elementi* di Euclide tradotta da Federico Commandino (*Euclidis Elementorum libri XV* cit.) e la versione curata da Cristoforo Clavio, pubblicata a Roma nel 1603 (*Euclidis elementorum libri XV. Accessit liber XVI* cit.). Per ulteriori approfondimenti su queste opere si veda A. SORCI, *Federico Commandino tra innovazione e recupero dell’antico. Il restauro del corredo illustrativo delle edizioni degli Elementa di Euclide*, in M. COJANNOT-LE BLANC, M. DALAI EMILLANI, P. DUBOURG GLATIGNY PASCAL (sous la direction de), *L’artiste et l’œuvre à l’épreuve de la perspective*, Actes du Colloque (École française de Rome 19-21 settembre 2006), Collection de l’École française de Rome 364, Roma 2006, pp. 43-66.

<sup>864</sup> Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel *ms. Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 41).

<sup>865</sup> La *Perspectiva Libri X* del polacco Erazmus Ciolek Witelo (1220-30ca.-1300-14ca.) fu scritta tra il 1262 e il 1278 ma venne pubblicata per la prima volta a Norimberga nel 1525 (*Vitellionis mathematici doctissimi [Peri optikēs], id est de natura, ratione, & projectione radiorum visus, luminum, colorum atq[ue] formarum, quam vulgo perspectivam vocant, Libri X ... nunc primum opera mathematicor[um] praestantiss.* dd. Georgij Tanstetter & Petri Apiani in lucem aedita, Norimbergæ, 1535), cfr. L. VAGNETTI, *De Naturali et Artificiali Perspectiva* cit., scheda Db6 pp. 186-189.

<sup>866</sup> Per gli studi di ottica e di prospettiva medievale e, in particolare, per un’analisi dei trattati di Alhazen e di Roger Bacon si vedano D. C. LINDBERG, *Theories of vision from al-Kindi to Kepler*, Chicago, The University of Chicago press, 1981, pp. 116-121; L. VAGNETTI, *De Naturali et Artificiali Perspectiva* cit., in particolare pp. 160-161 e pp. 166-167; C. CÀNDITO, *Il disegno e la luce. Fondamenti e metodi, storia e nuove applicazioni delle ombre e dei riflessi nella rappresentazione*, Firenze, Alinea Editrice, 2010, pp. 25-30; G. FEDERICI VESCOVINI, *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo. Studi di prospettiva medievale e altri saggi*, Perugia, Morlacchi, 2003.

che la critica considera una vera e propria “summa antologica delle conoscenze medievali”<sup>867</sup>, ben nota agli artisti e agli studiosi di prospettiva del XVI e ancora del XVII secolo<sup>868</sup>. L’apporto lasciato scritto da Cassiano dopo il nome dell’“Autore” polacco lascia pensare che di questa “summa antologica” Zaccolini fosse interessato al *Liber X*, in particolare alle pagine in cui Vitellione tratta dei fenomeni meteorologici e dei fenomeni fisici della luce, temi centrali del *De Colori*.

Tra i volumi compilati in epoca tardo-medievale, Matteo Zaccolini consultò sicuramente l’“Optica di Gio Cantuariense”<sup>869</sup> che costituisce la prima sezione della *Perspectiva communis Libri Tres*<sup>870</sup>. Nel prospetto delle fonti utilizzate “ne’ suoi studij di Prospett(i)va”<sup>871</sup> è annotato anche il “Libro della Sfera di Teodosio”<sup>872</sup>, trattato del I secolo a.C. in cui sono raccolti i principi geometrici dell’Astronomia sferica<sup>873</sup>. Anche in questo caso possiamo essere sicuri che i teoremi di trigonometria sferica fossero stati dimostrati durante le lezioni di Chiaramonti, riconosciuto come uno dei massimi esperti nel campo<sup>874</sup>. E sempre in questo ambito, tra le fonti viene citato

---

<sup>867</sup> C. CÀNDITO, *Il disegno e la luce* cit., p. 27.

<sup>868</sup> J. BELL, *Color and Theory in Seicento Art* cit., vol. I, p. 52.

<sup>869</sup> Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel ms. *Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 41).

<sup>870</sup> La *Perspectiva communis Libri Tres* di Johannes Peckham (1240-1292), padre francescano di origine inglese conosciuto anche come “Giovanni Arcivescovo Cantuariense”, fu compilata tra il 1277 e il 1279, dopo aver redatto il meno noto *Tractatus de Perspectiva*. Per un’analisi della teoria prospettica del teologo inglese, cfr. D. C. LINDBERG (ed.), *John Peckham and the Science of Optics*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1970. Delle numerose edizioni pubblicate tra Cinque e Seicento, si presume che Matteo Zaccolini abbia consultato la versione italiana curata da Giovanni Paolo Gallucci (G. P. GALLUCCI, *I tre libri della prospettiva commune dell’illustrissimo et reuerendissimo monsign. Gioanni Arcivescovo Cantuariense nuouamente tradotti nella lingua italiana, & accresciuti di figure, & annotationi da Gio Paolo Gallucci...*, In Venetia, appresso gli heredi di Giouanni Varisco, 1593). Ciò è suggerito dal fatto che, delle varie forme in cui è stato trascritto il nome di Peckham, Cassiano dal Pozzo indica proprio quella utilizzata da Gallucci, cfr. J. BELL, *Color and Theory in Seicento Art* cit., vol. I, p. 47.

<sup>871</sup> Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel ms. *Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 41).

<sup>872</sup> Tra le edizioni latine dell’opera di Teodosio Tripolita si ricorda quella pubblicata nel 1558 (THEODOSIOU TRIPOLÍTOU, *Sphairikon biblia g. Theodosij Tripolitae Sphaericorum, libri tres, nunquam antebac Graece excusi. Lidem latinè redditi per Ioannem Penam...*, Parisiis, apud Andream Wechelum, sub Pegaso, in vico Bellouaco, 1558).

<sup>873</sup> Il *Trattato della Sfera* di Teodosio Tripolita, tradotto e pubblicato in numerose edizioni nel corso del Cinquecento, è stato considerato dalla storiografia scientifica come “uno dei monumenti più preziosi dell’Astronomia antica”, G. GASBARRI, G. FRANÇOIS (a cura di), *Dizionario delle Scienze Matematiche pure ed applicate compilato da una società di antichi allievi della Scuola Politecnica di Parigi sotto la direzione di A. S. de Montferrier, Prima versione italiana con numerose aggiunte e correzioni del d. Giuseppe Gasbarri e di Giuseppe François*, Firenze per V. Batelli e Compagni, 1847, vol. VIII, p. 261.

<sup>874</sup> Tra i famosi trattati di Astronomia di Scipione Chiaramonti si ricordano: S. CHIARAMONTI, *Discorso della Cometa paragonare dell’anno MDCXVII*, In Venezia appresso Pietro Ferri, 1619; ID., *Antitycho Scipionis Claramontii Caesenatis in quo contra Tychonem Brahe, & nonnullos alios rationibus eorum ex opticis, & geometricis principijs solutis demonstratur cometas esse sublunares non coelestes. Operis distributio post praefationem ponitur*, Venetiis, apud Euangelistam Deuchinum, 1621; ID., *De tribus novis stellis quae annis 1572. 1600. 1604. comparuere libri tres Scipionis Claramontij... in quibus demonstratur rationibus, ex parallaxi praesertim ductis stellas eas fuisse sublunares, & non caelestes aduersus Tychonem, Gemmam, Mestlinum, Digesseum, Hagecium, Santucium, Keplerum, aliosq. plures quorum rationes in contrarium adducte soluntur...*, Caesena, apud Iosephum Nerium impress. Cameralem, 1628; *Scipionis Claramontii Caesenatis, De sede cometarum, et nouorum phenomen. libri duo. In primo continetur defensio sententiae suae ad oppugnationibus P. Nicolai Cabei Iesuitae; et in secundo replicatio Fortunio Liceto. Illusriss. et reuerendiss. D. Io. Baptistae Ceccaronio, Foroliuii, ex typographia Cimatiorum, 1648. Sulle ricerche e sugli scritti astronomici di Scipione Chiaramonti si veda A. FAVARO, *Oppositori di Galileo* cit., pp. 42-108.*

anche il trattato del celebre astronomo greco Claudio Tolomeo: della sua *Optiké*<sup>875</sup>, opera pubblicata solamente alla fine dell'Ottocento ma nota dal XII grazie alla circolazione di una traduzione manoscritta latina, sappiamo che Zaccolini consultò in particolare il libro “de’ Specchi”<sup>876</sup>. A questo punto tornano utili i dati raccolti analizzando l’inventario della biblioteca d’Ottaviano Chiaramonti. In effetti, la presenza di un manoscritto tratto dall’*Almagesto* di Tolomeo<sup>877</sup> ci consente di ipotizzare che nella libreria del *Lyceum* Chiaramonti circolassero anche alcuni appunti tratti dall’*Optiké*. Ad ogni modo, è facile immaginare che sia stato proprio l’astronomo cesenate a far conoscere ai suoi allievi uno dei più antichi autori che dedicò le sue ricerche allo studio della prospettiva aerea e, in particolare, agli effetti del colore nella distanza.

Dopo essere stato accolto nel 1603 come novizio dell’Ordine dei Teatini, Matteo Zaccolini riuscì ad approfondire lo studio della filosofia naturale e a tenersi aggiornato sulle contemporanee ricerche nel campo dell’ottica frequentando le “copiosissime” librerie della Casa di San Silvestro a Monte Cavallo e, successivamente, quella del monastero dei Santi Apostoli a Napoli<sup>878</sup>. Grazie forse alla mediazione degli artisti a cui diede lezioni di prospettiva e dei dotti padri con cui era in stretto contatto<sup>879</sup>, Zaccolini ebbe modo di consultare le anche le opere più recenti di Keplero, tra le quali la “Demost(ratio)ne di quelle cose che occorrono alla | vista et alle cose visibile per gli occhiali Vetri e | cristalli lucidi”<sup>880</sup>.

---

<sup>875</sup> L’*Optiké* di Claudio Tolomeo (100 ca.-178 ca. d.C.) venne diffusa in Occidente grazie ad una traduzione latina del 1154 circa, tratta a sua volta da una versione incompleta in lingua araba. Dal XVI secolo si persero le tracce del manoscritto latino che venne poi ritrovato e pubblicato alla fine dell’Ottocento: G. GOVI, (a cura di), *L’Ottica di Claudio Tolomeo, da Eugenio ridotta in latino sovra la traduzione araba di un testo greco imperfetto ora per la prima volta conforme a un codice della Biblioteca Ambrosiana per deliberazione della R. Accademia delle Scienze di Torino*, Torino, G. B. Paravia, 1885, cfr. L. VAGNETTI, *De Naturali et Artificiali Perspectiva* cit., pp. 121-122, e scheda Cb6 a p. 149.

<sup>876</sup> Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel ms. *Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 40).

<sup>877</sup> Tra le opere elencate nell’inventario della Biblioteca privata d’Ottaviano Chiaramonti compare anche un manoscritto intitolato *Magnae Compositionis*, codice riferito con punto di domanda a Claudio Tolomeo; molto probabilmente si tratta di un commentario al famoso *Almagesti seu Magnae compositionis mathematicae opus*, à *Georgio Trapezuntio tralatum*, lib. XIII, pubblicato nell’edizione del 1541: *Claudii Ptolemaei Pelusiensis Alexandrini Omnia, quae extant, Opera, Geographia excepta: quam seorsim quo[que] hac forma impressimus.*, Basileae, Apud Henricum Petrum, mense Martio, anno 1541.

<sup>878</sup> Sulle biblioteche teatine di Napoli si veda il recente contributo di D. A. D’ALESSANDRO, E. RESTAINO, *Oltre il Fondo «San Martino». Le biblioteche dei Teatini a Napoli tra Cinque e Ottocento*, in D. A. D’ALESSANDRO (a cura di), *Sant’Andrea Avellino e i teatini* cit., vol. I, pp. 327-386.

<sup>879</sup> Si ricordano le discussioni tra Matteo Zaccolini e il confratello Biagio Betti, pittore tra l’altro “molto intendente dell’arte del distillare; e valente medico” (G. BAGLIONE, *Le vite de’ pittori* cit., p. 318). Per ulteriori approfondimenti sulle lezioni di filosofia e di prospettiva nei cantieri teatini si rimanda al capitolo 5.3.

<sup>880</sup> Il titolo, qui trascritto nella traduzione italiana (Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel ms. *Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 40), si riferisce ovviamente al famoso trattato di I. KEPLERO, *Dioptrice seu demonstratio eorum quae visui & visibilibus propter conspicilla non ita pridem inventa accidunt. Praemissae Epistolae Galilaei de ijs, quae post editionem Nuncij Siderij ope perspicilli, nova ed admiranda in coelo deprehensa sunt. Item examen praefationis Ioannis Penae Galli in optica Euclidis, de uso optices in philosophia*, Augustae Vindelicorum, typid Davidis Franci, 1611. Per alcuni approfondimenti sul contributo di Johan Keplero alla teoria della visione e sul dibattito che ne è seguito, si veda I. PANTIN, *Simulachrum, species, forma, imago: What Was Transported by Light into the Camera Obscura? Divergent Conceptions of Realism Revealed by Lexical Ambiguities at the Beginning of the Seventeenth Century*, in «Early Science

Come hanno sottolineato gli studiosi, le ricerche del fratello laico teatino furono inoltre stimolate dalla lettura di alcuni “M(an)o scritti di |Lionardo da Vinci”<sup>881</sup> che, come tiene a precisare lo stesso Cassiano dal Pozzo, vennero da lui ripresi per svolgere le sue considerazioni sui problemi legati alla percezione dei colori nella distanza, questione discussa approfonditamente nel libro *Prospettiva del Colore* (ms. Ashburnham 1212<sup>3</sup>).

A quanto pare, però, dei quattro codici che compongono il *Trattato di Prospettiva*, solamente nel *De Colori* Zaccolini dichiara esplicitamente la fonte seguita, evidenziando nel contempo i fondamenti teorici della sua indagine. Riferendosi agli scritti di Aristotele, il trattatista cita infatti il “libretto” del colore “la cui dottrina noi intendiamo di seguire in questi | n(ost)ri ragionamenti”<sup>882</sup>.

Per insegnare ai pittori i principi teorici della generazione dei colori, Zaccolini non poteva che rifarsi alle teorie del *De Coloribus*<sup>883</sup>, l’antico trattato pseudo-aristotelico interamente dedicato a questo tema e per questo citato costantemente dalla trattatistica artistica<sup>884</sup>. Dalla metà del Cinquecento il trattato conobbe ampia diffusione grazie alla famosa edizione latina pubblicata a Firenze nel 1548 dal filosofo napoletano Simone Porzio<sup>885</sup>. Fu proprio quest’ultimo a sollevare i primi dubbi sull’attribuzione dello scritto ad Aristotele, proponendo tra i possibili autori il nome di Teofrasto<sup>886</sup>. Sulla questione attributiva, peraltro ancora irrisolta<sup>887</sup>, si è pronunciato anche Matteo Zaccolini il quale, dopo aver dichiarato di conoscere l’antico trattato grazie ad alcune traduzioni utilizzate per compilare la prima parte della generazione dei colori, rivendica con convinzione la paternità aristotelica del “libretto che egli | fa del colore”<sup>888</sup>.

---

and Medicine», 13, 2008, pp. 245-269; Ead., *Species et pyramides. L’optique traditionnelle et ses impasses au temps des premiers instruments d’optique*, in M. HOCHMANN, D. JACQUART (textes réunis par), *Lumière et vision* cit., pp. 257-281; A. M. SMITH, *Bringing the Scientific Revolution into Focus: The Case for Optics*, in M. HOCHMANN, D. JACQUART (textes réunis par), *Lumière et vision* cit., pp. 163-186.

<sup>881</sup> La derivazione dell’opera di Matteo Zaccolini dai manoscritti di Leonardo da Vinci è stata comprovata sulla base dei riferimenti testuali individuati e discussi da J. BELL, *Zaccolini and Leonardo’s Manuscript* cit., pp. 183-193. Per ulteriori approfondimenti si veda EAD. *Zaccolini and the Trattato della Pittura* cit., pp. 127-146.

<sup>882</sup> Nella prima pagina che apre il libro *Della generatione de colori nell’elemento dell’acqua* (cc. 52r-68v) Matteo Zaccolini scrive: “Non è da dubitare intorno al colore dell’elemento dell’acqua poi-|ché è stato difinito dal Filosofo essere bianca nel libretto che egli | fa del colore la cui dottrina noi intendiamo di seguire in questi | n(ost)ri ragionamenti come quello, che più d’ogni altro si è accostato alla | verità dalle operatione di natura”: BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 52r.

<sup>883</sup> [PSEUDO ARISTOTELE], *I colori*, edizione critica, traduzione e commento di M. F. FERRINI, Pisa, ETS, 1999.

<sup>884</sup> *Ibidem*.

<sup>885</sup> S. PORZIO, *De coloribus libellus, à Simone Portio Neapolitano Latinitate donatus, & commentarijs illustratus: vnà cum eiusdem praefatione qua coloris naturam declarat*, Florentiae, ex officina Laurentii Torrentini, 1548.

<sup>886</sup> A questo proposito conviene ricordare che tra gli autori citati nella lettera indirizzata “Alli Reveren(di) Padri Chierici Regolari” (cc. 4r-9r), Zaccolini ricorda anche Teofrasto (si veda il capitolo 5.3, nota 806).

<sup>887</sup> Per un riepilogo della complessa questione attributiva del trattato e per un’analisi delle edizioni e delle traduzioni apparse nel corso dei secoli si veda [PSEUDO ARISTOTELE], *I colori* cit., pp. 9-17.

<sup>888</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 52r

Nella più recente edizione critica del *De Coloribus*<sup>889</sup>, Maria Fernanda Ferrini ha sottolineato come questo trattato, pur essendo stato uno degli scritti meno tradotti e commentati all'interno del *corpus aristotelicum*<sup>890</sup>, venne letto e citato con una certa continuità dai trattatisti d'arte e dai pittori nel corso dei secoli. Come già aveva messo in evidenza Martin Kemp nel capitolo dedicato alla scienza del colore, le indagini esposte nel *De Coloribus* insieme a quelle discusse nel *De sensu et sensibili*<sup>891</sup> e nei *Meteorologica*<sup>892</sup> esercitarono una considerevole influenza nella letteratura artistica fino alle rivoluzionarie scoperte di Newton<sup>893</sup>.

In questo contesto, quindi, il contributo teorico dello studente più preparato del *Lyceum* Chiamonti non può che rappresentare una significativa, nonché inedita testimonianza del perdurare della tradizione aristotelica nel XVII secolo. Il fatto di voler raccogliere i ragionamenti e le osservazioni intorno al colore sotto lo stesso titolo dell'antico *De Coloribus*, tradotto però al "vulgo" dei pittori, diventa l'occasione per presentare il manoscritto di Zaccolini come un esteso commentario al trattato pseudo-aristotelico, una delle fonti più antiche sul colore a noi note<sup>894</sup>. In conclusione, se consideriamo che il suo maestro di prospettiva e di ottica è stato riconosciuto come uno dei più autorevoli commentatori di Aristotele<sup>895</sup>, possiamo sostenere con una certa sicurezza che quel "corifeo de' filosofi"<sup>896</sup> che fu Scipione Chiamonti fornì le "Traduzioni del libretto d'Aristotele | de Colori"<sup>897</sup>, ma anche la chiave per comprendere quei "Problemi"<sup>898</sup> di

---

<sup>889</sup> [PSEUDO ARISTOTELE], *I colori* cit.

<sup>890</sup> *Ivi*, pp. 12-17.

<sup>891</sup> *Del Senso e dei Sensibili* in ARISTOTELE, *I piccoli trattati naturali*, traduzione, introduzione e note a cura di R. LAURENTI, Editori Laterza, Bari, 1971, pp. 3-44.

<sup>892</sup> ARISTOTELE, *Meteorologica*, introduzione, traduzione e note di L. PEPE, Napoli, Guida editori, 1982.

<sup>893</sup> M. KEMP, *La scienza dell'arte* cit., p. 292.

<sup>894</sup> [PSEUDO ARISTOTELE], *I colori* cit., p. 13.

<sup>895</sup> A. FAVARO, *Oppositori di Galileo* cit., pp. 42-108.

<sup>896</sup> Con queste parole Tomaso Maffei celebrò il filosofo cesenate nell'orazione funebre del 31 gennaio 1653: BCM, ms. 164.34, *Orazione del Sig.r Tomaso Maffei* cit., p. 412 (si veda il capitolo 2.2).

<sup>897</sup> Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel ms. *Montpellier H. 267* (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 40).

<sup>898</sup> La raccolta dei *Problemata* del *corpus aristotelicum* è composta da trentotto sezioni scritte nella forma di domanda e risposta. I problemi discussi rimandano a questioni di vario argomento, orientate prevalentemente nell'ambito degli studi medici, fisiologici, fisici, e psicologici. Come ricorda la storiografia moderna, tra Cinque e Seicento vennero stampate numerose edizioni commentate dei *Problemata*, note soprattutto ai medici, filosofi e botanici, cfr. [ARISTOTELE], *Problemi*, edizione critica, traduzione e commento di M. F. FERRINI, Milano, Bompiani, 2002, B. CENTRONE (a cura di), *Studi sui Problemata Physica aristotelici*, Napoli, Bibliopolis, 2011. In alcuni passi del *De Colori* vengono ripresi e approfonditi alcune delle questioni affrontate nei *Problemata*. A quanto pare il filosofo teatino si rifà a queste brevi indagini per studiare nello specifico alcune patologie causate dall'alterazione degli umori corporei (sezione I), la fisiologia e l'anatomia dell'uomo e degli animali (sezione X), l'influenza delle condizioni climatiche sul colore degli occhi e della pelle (sezione XIV), la fisiologia dei vegetali (sezione XX), le apparenze cromatiche generate osservando il mare e gli altri specchi d'acqua (sezione XXIII), gli effetti fisiologici connessi a particolari stati d'animo come la paura, alla collera e al coraggio (sezione XXVII). Il filosofo teatino utilizza questa fonte per spiegare alcuni fenomeni percettivi e alcune "stravaganti" curiosità legate proprio al colore, tra queste il motivo per cui il verde, a differenza degli altri, non affatica la vista (sezione XXXI).

Arist(ote)le hove parla | de gl'occhi del med(esi)mo de sensu et sensibile”<sup>899</sup>. A questo proposito, mi sembra interessante far notare che gli stessi scritti del *Corpus Aristotelicum* consultati da Zaccolini verranno ripresi anche da Scipione Chiaramonti nel suo erudito commentario intitolato *In Aristotelem De iride, De corona, De pareliis, et virgis commentaria*<sup>900</sup>, pubblicato postumo nel 1654. Va da sé che nessuno meglio del maestro al quale era stato dato il cognome di “Aristotele Chiaramonti da Cesena”<sup>901</sup> avrebbe potuto esporre e commentare le fonti sulle quali poggia la “teorica de’ colori” difesa dal suo miglior allievo.

## 6.2. “Nell’ordito de’ colori”. *La natura vista, descritta e studiata da Napoli*

Il *De Colori* è stato considerato dagli studiosi che si sono occupati di ripercorrere la storia del colore nei secoli della pittura come “il più esteso, elaborato e completo trattato sulla storia naturale dei colori che sia mai stato scritto da un artista”<sup>902</sup>. Questo primo volume, “somewhat of an encyclopedic compendium of classical, medieval, and contemporary discourse on the nature of colors”<sup>903</sup>, ha un’impostazione essenzialmente teorica, complementare comunque alla *Prospettiva del Colore*, il manoscritto in cui Zaccolini spiega “come si debbono porre i colori nell’atto pratico, nella Pittura, secondo i gradi delle distanze”<sup>904</sup>. Rifacendosi al celebre passo in cui Leonardo afferma che “sempre la pratica debb’essere edificata sopra la bona teorica, della quale la prespettiva è guida e porta, e senza questa nulla si fa bene”<sup>905</sup>, Zaccolini avverte i lettori che nulla di ciò che egli ha scritto nella sua *Prospettiva del Colore* e, più in generale, nulla dell’“atto pratico della pittura”<sup>906</sup> potrà essere compreso senza “la forza, e la cognitione della prima Parte de’ Colori”<sup>907</sup>. Il primo volume costituisce quindi una premessa indispensabile per conoscere “a colore per colore la loro mutatione apparente”<sup>908</sup>.

---

<sup>899</sup> Nota di Cassiano dal Pozzo contenuta nel ms. Montpellier H. 267 (già pubblicata in C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts* cit., p. 40).

<sup>900</sup> S. CHIARAMONTI, *In Aristotelem De iride* cit.

<sup>901</sup> BCM, ms. 164.34, *Orazione del Sig.r Tomaso Maffei* cit., p. 420.

<sup>902</sup> M. KEMP, *La scienza dell’arte* cit., p. 308; JOHN GAGE, *Colore e cultura* cit., pp. 167-168.

<sup>903</sup> J. BELL, *Zaccolini’s Unpublished Perspective* cit., p. 82.

<sup>904</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 4r (BELL, p. 289).

<sup>905</sup> LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, ed. a cura di C. PEDRETTI, trascrizione critica di C. VECCE, Firenze, Giunti, 1995, vol. I, p. 184, Frammento 80: “De l’errore di quelli ch’usano la pratica senza la scienza. Quelli che s’innamorano di pratica senza scienza, sono come li nocchieri ch’entran in naviglio senza timone o bussola, che mai hanno certezza dove si vadano[...]”.

<sup>906</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 4r (BELL, p. 289).

<sup>907</sup> *Ini*, c. 3r (BELL, p. 287).

<sup>908</sup> *Ini*, c. 6v (BELL, p. 294).

L'ambizione intellettuale di Matteo Zaccolini era quella di studiare i fenomeni connessi alla sensazione del vedere senza la pretesa di redigere un trattato di ottica fisiologica, ma nell'intento di risolvere quei problemi propriamente pittorici che lo spinsero a rintracciare le cause e gli effetti della metamorfosi del colore. La consolidata esperienza come pittore quadraturista rafforzò in lui la consapevolezza “del maggior bisogno | della Pittura p(er) la teorica del colore”<sup>909</sup>. Da qui l'idea di fissare su carta le risposte che lui stesso aveva tentato di dare intervenendo come specialista in “Lontananza e Prospettiva”<sup>910</sup>. Per insegnare come “noi altri Pittori dobbiamo colorire i corpi di molta altezza”<sup>911</sup> occorreva innanzitutto dare un fondamento scientifico a quella

lor mutatione apparente, secondo i gradi di varie distanze, acciò il Pittore con una semplice occhiata, senza molta speculazione possa comprendere la varietà dell'apparenze diverse, ne' propri siti, accoppiandosi appresso la precedenza dei Colori fra di loro, secondo la diversità dei gradi delle distanze diverse, et di qua ragionando delle grandezze maggiori, et minori, conforme alla varietà delle distanze<sup>912</sup>.

Nonostante l'autore ammetta di essersi spesso dilungato “dal sentiero | et al filo del nostro ordito de' colori”<sup>913</sup>, le lunghe digressioni costituiscono comunque parte integrante di quell'esercizio fatto per stimolare lo sguardo analitico del “dotto e scientifico pittore”<sup>914</sup> rispetto a quelle impressioni generate dagli “accidenti” che rendono la natura indeterminata e, perciò, tanto sfuggibile ai meccanismi prospettici. Zaccolini intende affinare la sensibilità percettiva del pittore attraverso le descrizioni dei colori: il senso che egli dà a questo primo volume viene esplicitato con estrema chiarezza nella seconda parte della *Prospettiva del Colore*, dove raccomanda al lettore di studiare la teorica del colore incominciando proprio da quell’“essercitio dell'osserv(atio)ne fatto ne' libri che abbiamo scritto della Generat(io)ne de' Colori [...]”<sup>915</sup>.

Attraverso la lettura di questa “prima parte” *De Colori* l'artista viene dunque chiamato a “fare esperienza”<sup>916</sup>, osservando “con più acuto sguardo di scientifica consideratione”<sup>917</sup> il comportamento della luce e, attraverso questa, la generazione dei colori. La lezione di Matteo Zaccolini si concretizza nella volontà di documentare e registrare la dinamica della trasmutazione da un colore all'altro, sistema fondamentale per imparare dalla “pittura che gli sarà pos- | ta avanti dall'istessa natura”<sup>918</sup> come dipingere la “superficiale apparenza” delle illusioni.

---

<sup>909</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 2v.

<sup>910</sup> AGT, G. SERSALE, ms. 115, *Notamenti cavati dalle memorie* cit., c. 412. Si veda Appendice documentaria 16.

<sup>911</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 118v (BELL, p. 518).

<sup>912</sup> *Ivi*, c. 4r (BELL, p. 289).

<sup>913</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 100r.

<sup>914</sup> *Ivi*, c. 34v.

<sup>915</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 5r (BELL, p. 291).

<sup>916</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 167v.

<sup>917</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 4v (BELL, p. 290).

<sup>918</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 9v.

Nello stesso momento in cui Zaccolini invoca l'autorità di Aristotele, il lettore viene tuttavia avvertito che

in quest'opera non citerò alcuno autore per dipendere tutta da pura e mera osservazione, benché mi sarebbe stato molto grato citare sovente Aristotele, essendo quasi l'istessa natura: ma perché il testo viene appreso coi sensi diversi l'habbiamo tralasciato, acciò ognuno lo pigli come gli piace. Per ciò metteremo appresso alcune attioni della Natura più universali le quali saranno gl'autori che noi citeremo nell'opera secondo l'occasione esemplare che occorre in questi discorsi De Colori <sup>919</sup>.

Per guidare “il vulgo” della sua professione nello studio della “teorica del colore”<sup>920</sup> il trattatista si rifà alla dottrina aristotelica citando direttamente le “attioni della Natura”<sup>921</sup>, ovvero gli autori a cui il pittore dovrà far riferimento per imparare a colorare i fenomeni apparenti. Un modo questo per spiegare e per semplificare, come afferma lui stesso, con “esempi evidenti” e con “argomenti manifesti”, i processi fisiologici, fisici e percettivi connessi al fenomeno della visione. La fatica più ambiziosa e, molto probabilmente, la causa stessa del mancato “perfezionamento” della sua opera, è stata quella di aver cercato di risolvere il problema “con più manifesta osservazione”<sup>922</sup>, ricavando dalle operazioni della natura un metodo per tentare di tenere sotto controllo le impressioni visive che ostacolano continuamente la leggibilità e la percezione ottica dei colori.

Interpretando in modo del tutto originale l'impostazione fenomenologica dell'antico trattato, il prospettico rivolge tutta la sua attenzione sulle apparenze generate e riportate dalla luce atmosferica poiché essendo

di molta delicatezza non così da tutti saranno viste, bisognandovi molta attenta osservazione et acuto sguardo stando molto fissamente col senso che così si vedrà con esperienza dell'atto pratico esser vero | quanto habbiamo scritto<sup>923</sup>.

Da qui l'idea di raccogliere le lezioni di ottica e di prospettiva che lui stesso aveva tenuto nei cantieri teatini, nella speranza di trasmettere quel sapere che aveva affinato negli anni grazie alla consolidata esperienza pratica<sup>924</sup>. Il suo intento era quello, quindi, di fornire una guida teorico-

---

<sup>919</sup> *Ivi*, c. 3v.

<sup>920</sup> *Ivi*, c. 2r.

<sup>921</sup> *Ivi*, c. 3v.

<sup>922</sup> *Ivi*, c. 10v.

<sup>923</sup> *Ivi*, c. 190v.

<sup>924</sup> Nei manoscritti dedicati al colore, Zaccolini invita i pittori ad affiancare lo studio teorico alla pratica pittorica. Considerando le finalità pratiche della teorica del colore egli sottolinea con convinzione la sua opinione: “noi che vogliamo congiungere la teorica insieme con la pratica per l'osservazione di ogni esperienza che intorno // [c. 202v] al colore accade” (BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 202r-202v). Tale affermazione ricorda ciò che, a distanza di pochi anni, Galileo Galilei farà pronunciare a Filippo Salviati nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632): “[...] sí come ci son molti che sanno per lo senno a mente tutta la poetica, e son poi infelici nel compor quattro versi solamente; altri posseggono tutti i precetti del Vinci, e non saprebber poi dipignere uno sgabello. Il sonar l'organo non s'impura da quelli che sanno far organi, ma da chi gli sa sonare; la poesia s'impura dalla

pratica per aiutare i pittori a comprendere ciò che recentemente Filippo Camerota ha definito come “la rappresentazione scientifica delle cose lontane”<sup>925</sup>. Del resto, solo la mano esperta e la mente scientifica di un quadraturista potevano calcolare la capacità che possiede uno sfondato prospettico nell’abbattere il limite tra realtà e illusione calcolando l’incidenza della luce sulla perdita di saturazione del colore nelle lontananze proiettate sulle superfici irregolari delle volte<sup>926</sup>. La necessità di padroneggiare con solidità scientifica le variabili che più condizionano la leggibilità del colore conduce lo spirito indagatore dello studioso teatino all’analisi delle apparenze visive che, inevitabilmente, impongono un attento esame della natura. Pertanto, attraverso l’osservazione degli “accidenti” naturali, Zaccolini cercherà di esercitare “il senso del vedere”<sup>927</sup> allo scopo di individuare le cause dell’apparire dei colori e le relative impressioni prodotte “in istanti sensibile”<sup>928</sup>. Egli si appresta a diventare insaziabile testimone oculare di quei fenomeni che, più sensibilmente, alterano la percezione cromatica, in particolare quando si vuol far “apparere gli oggetti più oltre della superficie reale di dove si haverà da dipingere”<sup>929</sup>.

Seguendo le regole della natura, Zaccolini inizia a descrivere con singolare dovizia gli effetti ottici derivati dalla trasmutazione del colore. Questa prima parte servirà quindi per capire come l’apparire del colore, inteso come fenomeno transitorio del vedere, possa essere imitato e riequilibrato con le giuste proporzioni nell’intelaiatura prospettica. La sua specializzazione artistica ci aiuta quindi a spiegare il motivo per cui egli considera la “Teorica del colore come più principal parte della pittura”<sup>930</sup>. Interpretando la “pittura della Natura”<sup>931</sup> in chiave ecfrastica, il prospettico descrive e analizza la realtà, dimostrando altresì come lo studio della filosofia naturale sia il presupposto necessario per comprendere i principi generali della generazione del colore. Nel corso degli anni Matteo Zaccolini ampliò i suoi interessi al campo della mineralogia, ma anche alla botanica, alla zoologia e alla medicina. Ne è prova evidente non solo la curiosità con cui osserva i colori cristallizzati nei minerali e quelli che invece variano nel processo di maturazione dei frutti, ma anche il modo in cui scruta e descrive i riflessi del piumaggio degli uccelli ogni volta da punti di vista diversi, tentando così di spiegare la natura dei colori cangianti.

---

continua lettura de’ poeti; il dipignere s’apprende col continuo disegnare e dipignere”: GALIELO GALIEI, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*, ed. a cura di L. SOSIO, Torino, Einaudi Editore, 1970. p. 25.

<sup>925</sup> F. CAMEROTA, *La “terza regola”*, in ID. (a cura di), *Nel segno di Masaccio* cit., p. 191.

<sup>926</sup> E. ACANFORA, *Cigoli, Galileo e le prime riflessioni sulla cupola barocca*, in «Paragone», serie III, 51, 2001, pp. 29-52; A. BUCCHERI, *L’architettura delle nuvole* cit., pp. 115-135.

<sup>927</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 2r.

<sup>928</sup> *Ivi*, c. 10v.

<sup>929</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 29r (BELL, p. 339).

<sup>930</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 2r.

<sup>931</sup> *Ivi*, c. 69v.

Il colore delle piume e delle penne dei volatili è una delle tematiche che accomuna le ricerche scientifiche di Zaccolini a quelle di Cassiano dal Pozzo, appassionato studioso di ornitologia. Ricordiamo infatti che nel 1622, quando Zaccolini era ancora occupato a scrivere la seconda parte, Cassiano fece il suo ingresso all'Accademia dei Lincei presentando, con l'occasione, il trattato che Giovanni Pietro Olina gli aveva dedicato<sup>932</sup>. L'opera, intitolata *Uccelliera, ovvero discorso della natura e proprietà di diversi Uccelli*<sup>933</sup>, testimonia il profondo interesse dell'erudito cavaliere per il colore, dettaglio centrale in tutte le descrizioni delle quarantanove "spetie" fatte ritrarre "al naturale" nelle tavole allegate<sup>934</sup>. Ma oltre ai pregiati volumi di zoologia e di botanica pubblicati da Cassiano dal Pozzo<sup>935</sup>, sappiamo che quest'ultimo scrisse di sua mano alcuni *Discorsi* di zoologia, botanica e mineralogia, testi brevi fatti per accompagnare i disegni raccolti nel suo archivio grafico<sup>936</sup>. Di questi trattatelli, rimasti manoscritti, sono sopravvissuti anche alcuni fogli dedicati a curiosi esemplari di uccelli, come ad esempio l'aquila barbata, il colibrì, il pellicano<sup>937</sup>. Affascinato come Zaccolini dalle iridescenze del loro piumaggio, Cassiano osserva l'apparire dei colori seguendo con lo sguardo la direzione della luce riflessa sul collo, sulle ali e sul capo del volatile. Mentre osserva il colibrì, egli scrive:

[...] quello che di più ammirando in questi era, è che secondo il lume al quale la persona volgeva quest'uccelletto si mostrava questa parte hora oro, hora fuoco, hora rosso come di rubino ma con oro, che certo cosa più maravigliosa non potevasi vedersi<sup>938</sup>

Lo stupore provato da Cassiano nel scoprire le metamorfosi del colore è lo stesso che portò Zaccolini a descrivere la generazione dei colori "apparenti" prodotti nei riflessi delle piume e delle penne degli uccelli. Lasciamo ora la parola a quest'ultimo, il quale, dopo aver paragonato la loro livrea ad un "drappo da dotta mano ricamato"<sup>939</sup>,

---

<sup>932</sup> F. SOLINAS, *L'uccelliera. Un libro di Arte e di Scienza nella Roma dei primi Lincei*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2000, vol. I, p.7.

<sup>933</sup> GIO. PIETRO OLINA, *Uccelliera ouero discorso della natura, e proprietà di diversi uccelli e in particolare di que' che cantano, con il modo di prendergli, conoscerli, allevargli, e mantenerli. E con le figure cavate dal vero, e diligentemente intagliate in rame dal Tempesta, e dal Villamena. Opera di Gio. Pietro Olina Nouarese*, In Roma, appresso Andrea Fei, 1622.

<sup>934</sup> ID., *Percorsi puteani* cit., pp. 97-129; ID., *L'uccelliera. Un libro di Arte* cit., pp. 7-14.

<sup>935</sup> Per un'analisi delle imprese editoriali progettate da Cassiano dal Pozzo in questo ambito si veda D. FREEDBERG, *Cassiano and the Art of Natural History*, in J. JENKINS, D. FREEDBERG et al., *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, Exhibition catalog (London, Prints and Drawings Gallery of the British Museum in London 14 August-30 August 1993), Quaderni puteani 4, Milano, Olivetti, 1993, pp. 141-22.

<sup>936</sup> H. MCBURNEY, *Cassiano dal Pozzo as Scientific Commentator; Ornithological texts, and images of birds from the Museo Cartaceo*, E. CROPPER, G. PERINI, F. SOLINAS (a cura di), *Documentary culture* cit., pp. 349-362.

<sup>937</sup> H. MCBURNEY, *Cassiano dal Pozzo's drawings of bird in* F. HASKELL et al., *Il Museo cartaceo di Cassiano dal Pozzo. Cassiano naturalista*, Quaderni puteani 1, Milano, Olivetti, 1989, pp. 37-47.

<sup>938</sup> *Discorso* in parte trascritto e pubblicato da H. MCBURNEY, *Cassiano dal Pozzo as Scientific Commentator* cit., p. 356.

<sup>939</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 279r.

scherzando con lo sguardo rivoltaremo l'occhio | a membri particolari degl'uccelli, come al collo de' fa-|giani e delle colombe, il cui splendore aurato gareggia | con qualsivoglia broccato, quasi archimia della natura, | ma in oltra si vede anche comparire in campagna la | cutta da ghianda et il pappagallo dimostrandosi in tal | divisa e con tal varietà de' colori che par vogliono gareg-|giare con la verdura della campagna e con i fiori de' pra-|ti e con frutti degl'alberi nei colori, alcuni de' quali cam-|peggiano in campo azzurro con sì fatto splendore che | superando di vaghezza quello del cielo, pare che il | più bello oltramarino non si possa ritrovare sfavillan-|do con tal forza che con difficoltà l'occhio può resi-|stere alla spetie del colore che da quello deriva<sup>940</sup>.

È però il pavone a mettere alla prova gli “scherzi dello sguardo” dell'osservatore poiché

tutto gonfio spiegando le vele del suo strascino | in rotondo giro, postosi dirimpetto alla percussione | dei raggi de' sole, pare che gareggiando con l'istessa | natura superare voglia la vaghezza dei colori dell'arco celeste e con la forma del circolo pare che mate-|maticamente voglia mostrare maggior perfezione nel-|la portione circolare e così esclamando con viva voce | pare che dica: “ho vinto, ho vinto e superato ogn'altro | vago aspetto di colore e forma circolare, come la più | perfetta figura d'ogn'altra”<sup>941</sup>. |

I risultati di queste osservazioni vengono presentati da Zaccolini nel paragrafo “Colori che nelle penne degl'uccelli alcuna volta si occultano e alcuna volta si palesano secondo la positura dello sguardo e del lume”[cc. 297<sup>v</sup>-285<sup>r</sup>], titolo che già per se stesso rivela le cause di tale effetto ottico: questi colori, infatti, “essendo es-|posti al lume talhora si palesano e talhora si occultano | et con la varietà pare che si trasmutano di un color nell'altro”<sup>942</sup>. Il “collo delle colombe” è uno degli più adatti e, quindi, anche più citati, per illustrare come si manifestano i colori “variando p(er) il mutar | del sito nel quale sta posto l'occhio”<sup>943</sup>. Osservando con attenzione “fra i minimi | spattij dei peli delle penne intramezzate in guisa di drap-|po tessuto”<sup>944</sup>, Zaccolini descrive i “mescolamenti” generati dai tre colori posti “nella parte di sopra” e nelle “bande” di una stessa penna: il modo in cui si generano questi effetti ottici è identico all'effetto che si vede

in alcuni | quadri che comunemente da' bottigari si sogliono | vendere in Roma i quali essendo fatti a gradi nel // [283<sup>v</sup>] fondo hanno dipinto una imagine di color verde, ne-|i lati da una parte vi è l'altra immagine dipinta di | rosso et dall'altra vi è l'altra immagine dipinta | di color giallo, perciò havendo questo quadro tre as-|petti, quando si vede ad angolo retto si vede so-|lamente il color verde, occultandosi il colore dei lati, | ma quando che si risguardano dagl'aspetti obliqui | stando dalla parte del color rosso, appare solamente | il rosso occultandosi gl'altri, similmente stando nell'altro aspetto obliquamente vedendo il color giallo si | occulterà il verde et il rosso benché gl'uni et gl'altri | siano realmente in quell'istesso quadro<sup>945</sup>.

---

<sup>940</sup> *Ibidem*.

<sup>941</sup> *Ivi*, c. 279<sup>v</sup>.

<sup>942</sup> *Ivi*, c. 280<sup>v</sup>.

<sup>943</sup> *Ivi*, c. 282<sup>v</sup>.

<sup>944</sup> *Ivi*, c. 281<sup>v</sup>.

<sup>945</sup> *Ivi*, cc. 283<sup>r</sup>-283<sup>v</sup>.

Essendo abituato a calibrare nella superficie bidimensionale le impressioni ottiche, soprattutto quelle derivate dai colori che suggeriscono l'illusione di profondità, Zaccolini tenta di valutare le proprietà spaziali delle apparenze cromatiche rispettando l'ordine con cui queste si succedono. Il primo problema che il prospettico si propone di risolvere nel suo libro *De Colori* è quello di astrarre dalla mutevolezza dell'universo, che è immagine di Dio, "autore | dell'istessa natura"<sup>946</sup>, i principi universali che regolano l'ordine di precedenza dei colori, seguendo il processo di trasmutazione da una posizione ravvicinata ad una progressivamente più distanziata: raccogliendo dalle ricche "miniere della terra"<sup>947</sup> di Napoli i marmi e toccando con mani le pietre preziose, il pittore osserva e descrive di volta in volta come le miscele colorate già prodotte in natura (come "delli carbonchij, de' rubini, de' topazi, de' smeraldi, degli | amatisti et delle granate, diaspri, diamanti, crisopatij, camei | opali, agate, ciane, calcidonij"<sup>948</sup>) ricompaiono anche sotto forma di "apparenza", come quando "risguardiamo le mo(n)-|tagne poste in molta lontananza del Paese"<sup>949</sup>.

La capacità descrittiva con cui Zaccolini ritrae i colori della natura spiega il motivo per cui, a distanza di un secolo, l'orizzonte delle conoscenze filosofiche e scientifiche del prospettico teatino riescano a trovare spazio persino tra le pagine *Della Storia naturale delle gemme, delle pietre e di tutti i minerali, ovvero Della fisica sotterranea*, pubblicata a Napoli nel 1730<sup>950</sup>: le poche parole che Don Giacinto Gimma dedicò a Matteo Zaccolini nel suo trattato di mineralogia sono comunque sufficienti per ricordare questo nome tra i "varij Pittori che furono eccellenti nel imitare le cose naturali"<sup>951</sup>, in particolare quando dipinse le sue "prospettive"<sup>952</sup>.

In questo caso, l'esame dei fenomeni ottici è finalizzato, quindi, all'elaborazione di un metodo pratico per trasporre in modo corretto i principi della teorica del colore nell'intelaiatura prospettica, supportando in particolare il lavoro di quei pittori ai quali era richiesto di restituire l'illusione della lontananza percorrendo sfondi con paesi o impaginando sfondati architettonici dall'alto dei soffitti. Oltre ad orchestrare la scena, questi specialisti dovevano sfoderare tutta la loro abilità nell'enfatizzare in modo funzionale e coerente la trasmutazione dei colori, conoscendo

dove, et in qual distanza debbano essere posti nella sua Pittura, et insieme anche quali siano quelli che primieram(en)te si rendono in apparenza di altri, di quello che realmente sono, acciò nella pittura ponendo

---

<sup>946</sup> *Ivi*, c. 218v.

<sup>947</sup> *Ivi*, c. 31r.

<sup>948</sup> *Ivi*, c. 51v.

<sup>949</sup> *Ivi*, c. 161r.

<sup>950</sup> DON G. GIMMA, *Della storia naturale delle gemme* cit., vol. II, p. 78.

<sup>951</sup> *Ibidem*

<sup>952</sup> *Ibidem*.

l'immitatione dei temperamenti delle spetie rarificata per la distanza, si possa anco comprendere in qual maniera gl'obbietti si devono colorire, e far apparire nelle più lontane parte del paese, benché stiano al conspetto del risguardante posti in propinqua distanza sopra le pareti dipinta in una sola superficie<sup>953</sup>.

Come anticipato nella metafora dedicata ai fondatori della chiesa teatina, Matteo Zaccolini esaminerà il processo di modificazione del colore riprendendo la teoria aristotelica degli elementi<sup>954</sup>. Sulla scia degli illustri precursori, tra i quali Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci e ancora Giovanni Paolo Lomazzo<sup>955</sup>, il teatino ricorre al rapporto simmetrico tra elementi naturali e colori per descrivere il loro processo di formazione e di continua trasformazione. Zaccolini sceglie però di documentare le proprie osservazioni intorno al colore seguendo, nell'ordine ascendente, la disposizione degli elementi nel mondo sublunare: egli organizza l'indagine partendo dal basso, ovvero dalla terra, attraversando da qui la sfera dell'acqua e innalzandosi verso quella dell'aere, fino a raggiungere quella del fuoco. Il modo in cui il Nostro interpreta l'ordine cosmico per esaminare la generazione e l'apparire dei colori nei quattro elementi rivela, a mio parere, l'originalità della sua ricerca: il quadraturista, infatti, rappresentando la varietà dei colori attraverso un movimento che va dal basso verso l'alto, sembra quasi voler sovrapporre la disposizione delle sfere alla prospettiva ascensionale dei sotto in su<sup>956</sup>, per seguire nella dinamica di questo movimento il processo di trasmutazione da un colore all'altro rispetto al punto della distanza. Ad ognuna di queste sfere Zaccolini dedicherà i primi quattro "libri", poiché

dalla superficie della Terra tentai | di apprendere la generatione dei colori nelli minerali, fra sassi e pie- | tre o gioie et in ogn'altra congelatione metallica. Et estendendomi al | centro di lei senza far dimora, volessimo anche tentare il suo colore | qual'egli sia et in oltra, trapassando nell'innalzarmi riornando | di nuovo vicino incomincian- | do dalle radice dell'erbe, arbusti, piante e fronde, in ogn'arbore | e pianta e come si generi il colore, così nelli fiori, fronde e frutti, co- | me in ogni animale di qualsivoglia spetie. Però rivolgendo poi l'oc- | chio all'acqua, non solo considerando i colori apparenti p(er) le rarefat- | tioni del Lume dalla superficie, ma anche gli apparenti per la di- | stanza, o profondità. E non contento di q(uest)o, attufandomi sin nel pro- | fondo con la consideratione intorno alli coralli, alle purpure et | alle perle, attendendo a' colori che nella varietà de pesci fra di // [37] lei si generano. Ma risorgendo dal fondo et innalzandomi oltra alla sua | superficie fra l'aere a lei contigua con diligentissima cura, ci osservo i colo- | ri apparenti in tutte l'impressioni

---

<sup>953</sup> BLF, ms. Ashb. 12122, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 36v (BELL, p. 354).

<sup>954</sup> Sulla dottrina degli elementi esposta da Aristotele nel *De Caelo* e nel *De generatione et corruptione*, cfr. I. DÜRING, *Aristotele*, Milano, Mursia, 1976, in particolare si veda cap. VI "Cosmologia. La dottrina degli elementi", pp. 395-453; C. NATALI, *Aristotele*, Roma, Carrocci editore, 2014, in particolare si veda cap. III "Lo studio del mondo fisico", pp. 85-188.

<sup>955</sup> M. KEMP, *La scienza dell'arte* cit.; M. BARAŠ, *Luce e colore nella teoria nella teoria artistica del Rinascimento*, Genova, Marietti, 1992.

<sup>956</sup> Affrontando lo spazio pittorico della cupola celeste in relazione alle diverse definizioni che l'astronomia ha dato del cosmo, Hubert Damisch associa il movimento ascensionale della prospettiva di sotto in su alla teoria aristotelica del moto naturale per valutare il ruolo e la funzione figurativa delle nuvole con cui Correggio delimitò metafisicamente il regno dalle tenebre, cfr. H. DAMISCH, *Teoria della nuvola* cit., pp. 241-243.

meteorologiche, così reali come appa-|renti, come nei vapori o esalazioni nella nebbia, nella brina, nelle | grandini o tempeste, come nella neve e pioggia, con gl'archi baleni detti | Iride et altre cose, come saette, lampi e comete, con ogni sorte di esala-|zione accesa o smorzata et anche più altro ascendendo dal color della | sfera del fuoco vedessimo molta varietà de' colori, benché il celeste so-|pra di queste il quale si fa campo alla luce et allo splendore del Sole | e Luna con le stelle e Via Lattea, il cui candore non poco abbaglia la | vista de' più intelligenti<sup>957</sup>.

Nell'espone il contenuto di questa prima parte, l'autore chiarisce innanzitutto il metodo con cui indaga il processo di trasformazione che dal colore intrinseco di ciascun elemento porta alla generazione di un'infinita gamma di colori. La natura è governata dall'azione combinata delle quattro qualità, il caldo e il freddo, il secco e l'umido, forze contrarie che attribuiscono agli elementi le loro proprietà, caratterizzando inoltre la loro apparenza esteriore<sup>958</sup>. Una volta esaminate le variabili che incidono sull'alterazione dei colori in ciascuno dei quattro elementi, il trattatista potrà addentrarsi nei meccanismi più complessi del processo percettivo, spiegando ad esempio gli effetti prodotti dalla mescolanza dei colori con la luce. In effetti, già nella lettera indirizzata al lettore, Zaccolini ammette di essersi spinto oltre l'analisi della generazione dei colori nella terra, nell'acqua, nell'aria e nel fuoco, non avendo “risparmiato fatica più minutamente osser-|vando”<sup>959</sup> non solo le impressioni prodotte dalla luce quando si riflette su superfici colorate (*Trattato V De' Colori apparenti nei riflessi, diviso in 28 capitoli* [cc. 138r-168v]), ma anche quelle generate in base alla giustapposizione di diversi colori, oggi nota come fusione ottica (*Trattato VI De' Colori per la presenza l'un dell'altro, diviso in 8 capitoli* [cc. 168v-176r]), ed infine le apparenze visive prodotte per l'impressione del colore sulla retina (*Trattato VII De' Colori apparenti per le spetie impresse nell'occhio diviso in 12 cap(it)oli*)<sup>960</sup> [cc. 176r-191r]).

Inoltre, nei libri VIII e IX vengono affrontati a più riprese “alcune cose stravaganti”, prove anche queste di “come che la Natura mai si stanca nella varietà e | generazione dei colori”<sup>960</sup>: oltre a descrivere il variare dei colori sulle superfici cosiddette “aspre”, quelle cioè che per loro natura spezzano e rifrangono continuamente il lume, causando così la generazione di nuove apparenze (*Trattato VIII De' Colori apparenti per le superficie aspre, diviso in 10 capitoli* [cc. 191r-204r]), il pittore si soffermerà sulle stravaganze del mondo naturale e, prendendo spunto da alcune curiosità già descritte da Plinio nella sua *Historia Naturalis*<sup>961</sup>, promette di ritornare a spiegare

---

<sup>957</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., cc. 2v-3r.

<sup>958</sup> I. DÜRING, *Aristotele* cit., p. 422.

<sup>959</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 2v

<sup>960</sup> *Ivi*, c. 192r.

<sup>961</sup> PLINIO, *Storia naturale*, prefazione di I. CALVINO, saggio introduttivo di G. B. CONTE, nota biobibliografica di A. BARCHIESI, C. FRUGONI, G. RANUCCI, 6 voll., Torino, G. Einaudi, 1983-1988; S. CITRONI MARCHETTI, *La scienza della natura per un intellettuale romano. Studi su Plinio il Vecchio*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011.

come in alcuni animali in alcuni de' quali p(er) cagione del beverag- | gio dalla varietà dell'acque si cagionano colori diversi, come negl' | uccelli e nel camaleonte o in altri animali, generandosi altre cose | diverse, le quali non potendosi regolarmente metter'all'ordine, l' | habbiamo messe nel compendio delle Stravaganze<sup>962</sup>.

Confrontando i temi da lui presentati nella lettera al lettore con quelli riportati nella tavola dei contenuti allegata alla copia della Biblioteca Laurenziana di Firenze non vi è però corrispondenza. Tali discrepanze si spiegano se consideriamo gli interventi e le scelte, per così dire, redazionali di Cassiano dal Pozzo, che curò la trascrizione dell'opera conservata in copia nella sua biblioteca<sup>963</sup>. Prima di far copiare i manoscritti autografi del teatino, Cassiano si preoccupò di far riordinare le leggendarie curiosità che l'autore confessò di aver lasciato “così alla rinfusa”<sup>964</sup>: in quest'unica versione sopravvissuta, quello che Zaccolini aveva chiamato il “compendio delle stravaganze” risulta suddiviso per tematica e raggruppato in tre “trattati”, rispettivamente *Trattato IX De' Colori stravaganti, diviso in 17 capitoli* [cc. 204r-226r e cc. 266r-274v], *Trattato XII Del variare de' Colori nelle penne degl'uccelli, diviso in 6 capitoli* [cc. 274v-285r], *Trattato XIII De' Colori generati negl'animali per il bere dell'acque diverse diviso in 4 capitoli* [cc. 285r-292v].

Ma oltre alle correzioni e alla parziale sistemazione delle tavole dei contenuti e degli indici (la cui titolazione e paragrafazione non sempre coincide con quella interna al testo)<sup>965</sup>, il noto commendatore potrebbe aver ordinato al copista di aggiungere tra i capitoli dedicati alle “stravaganze” alcune pagine tratte da appunti inediti del teatino. L'ipotesi era già stata presa in considerazione da Janis Bell che, sul finire degli anni Ottanta, pubblicò i risultati raccolti in seguito all'analisi codicologica dei quattro manoscritti fiorentini<sup>966</sup>. Per quel che riguarda il *De Colori*, possiamo sostenere che, tra le parti “aggiunte”, rientrano sicuramente i trattati dedicati alla cura del morso della taranta mediante i colori (*Trattato X De' Colori in refrigerio, et in molestia per tarantati diviso in 20 capitoli* [cc. 226r-251v], *Trattato XI Della Proportione del colore col suono per i tarantati diviso in 14 cap(it)oli*)<sup>967</sup>. La trascrizione e l'esame del manoscritto mi ha consentito di rintracciare il passo in cui Zaccolini dichiara di aver steso questi “ragionamenti” durante la sua

---

<sup>962</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 3r.

<sup>963</sup> Si veda il capitolo 1.1, in particolare nota 76.

<sup>964</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 204r.

<sup>965</sup> Per un esame delle correzioni e degli interventi attribuiti al copista si veda J. BELL, *Cassiano dal Pozzo's copy* cit., in particolare si rimanda al paragrafo “Possible Publication of the Zaccolini Treatises”, pp. 118-121.

<sup>966</sup> *Ibidem*.

<sup>967</sup> Le pagine che Zaccolini dedica al potere dei colori nella cura del tarantismo sono oggetto della ricerca del prof. Stefano Cracolici (Getty Research Institute di Los Angeles 2012/2013). Lo scopo principale del progetto di ricerca intitolato “Medusean Colours: Matteo Zaccolini on Tarantism” è quello di indagare il rito terapeutico del tarantismo a partire dall'analisi delle fonti della letteratura umanistica e artistica rinascimentale. L'indagine non può che partire dallo studio dei trattati X e XI (*De' Colori per tarantati, Del color col suono per i tarantati*) del *De Colori*, un'inedita e originale fonte per gli studi sul tarantismo.

Il progetto è stato presentato il 18 Aprile 2012 presso Kunsthistorisches Institut di Fienze: <http://www.khi.fi.it/it/aktuelles/veranstaltungen/veranstaltungen/veranstaltung374/index.html>

temporanea residenza a Napoli<sup>968</sup>, quindi contemporaneamente al libro sulla generazione dei colori. Tuttavia, quando l'autore riepiloga al lettore le tematiche contenute in quella che doveva essere la versione autografa del *De Colori* (si badi bene, originariamente diviso in otto e non in tredici libri come invece risulta dalla copia puteana), egli non fa mai accenno al suo discorso sui tarantolati. È chiaro, quindi, che le sezioni in cui Zaccolini affronta il complesso rapporto tra suono e colore costituivano una parte del tutto autonoma rispetto al *Trattato di Prospettiva*.

La verifica di questa ipotesi lascia spazio ad alcune considerazioni trasversali, utili, in questo caso specifico, per riconsegnare a Matteo Zaccolini il titolo di autorevole divulgatore della dottrina aristotelica fra il “vulgo di questa professione pittorica”<sup>969</sup>.

Per prima cosa occorre considerare il fatto che se, come abbiamo detto, esistevano altri scritti inediti del teatino, è molto probabile che questi siano sopravvissuti grazie a Cassiano dal Pozzo che li trascrisse nella sua copia del *De Colori*. L'unica fonte che, in qualche modo, ne attesta l'esistenza e che, quindi, ci consente di fare un'ultima considerazione sulle pagine “aggiunte” al manoscritto, è la biografia che padre Giuseppe Silos dedicò a Matteo Zaccolini nelle sue *Historiarum Clericorum regularium* del 1666. Tra le varie notizie, egli ricorda che il pittore fu anche autore di un “Libro di Problemi: nella quale opera, come se avesse trascorso a lungo nel Liceo di Aristotele, sembrò essere molto istruito sulla filosofia naturale”<sup>970</sup>. Celebrando questo studioso tra “gli ingegni del suo tempo”, lo storiografo teatino non manca di rimarcare l'impegno e la passione con cui il fratello laico portò avanti le sue indagini naturalistiche, ma avverte: “se Zaccolini più a lungo si allontanava dallo scopo che loderemo in seguito – alludendo ovviamente alla sua *Opera di Prospettiva* – lo indicherà nel libro dei *Problemi*”<sup>971</sup>.

Tutto ciò induce a pensare che Cassiano dal Pozzo fosse in possesso non solo del trattato indicato dal Silos col titolo *Commentarium de coloribus ad perspectiva usum*<sup>972</sup>, ma anche di altri appunti che, come ci rivela lo stesso padre, Zaccolini compilava di notte per non trascurare gli impegni e le commissioni richieste dall'ordine. Detto ciò, non si può fare a meno di sottolineare l'importanza della testimonianza lasciata scritta da un autorevole storico nonché appassionato

---

<sup>968</sup> Anche se indirettamente, nel *Libro X De' Colori per i Tarantati* Zaccolini dichiara di aver raccolto il materiale necessario per compilare la presente ricerca “da gente degna di fede | nate in Regno di Napoli vicino a Taranto”: BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 227<sup>v</sup>).

<sup>969</sup> *Ibid.*, c. 34<sup>v</sup>.

<sup>970</sup> “Problematum volumen: quo in opere, veluti Aristotelis Licèum diutiùs triuisset, à naturali philosophia instructissimus videri potes”: I. SILOS C. R., *Historiarum Clericorum regularium* cit., p. 615; Le opere di Zaccolini sono citate anche in A. F. VEZZOSI C. R., *I scrittori de' Cherici Regolari* vol. II, p. 491.

<sup>971</sup> “In causis item rerum peruestigandis æquè peracutus; agebatque philosophum philosophie vir expers. An longiùs ab scopo aberrauerit, quem mox etiam laudabimus, Problematum liber indicabit”: I. SILOS C. R., *Historiarum Clericorum regularium* cit., p. 615.

<sup>972</sup> *Ibidem*.

scrittore d'arte dell'Ordine<sup>973</sup>: oltre a ricordare il nome di Zaccolini come uno dei più preparati studiosi e commentatori dei testi di Aristotele, Silos presenta per la prima volta il trattato del confratello come un "Commentarium" dove si affrontano i problemi "dai colori all'ottica"<sup>974</sup>. Un appunto che lascia ancora sottintendere il legame tra quest'opera e l'antico "libretto dei colori", letto ed interpretato da Matteo Zaccolini "per sicurezza della | pittura"<sup>975</sup>.

**Tabella 2: Indice dei capitoli contenuti nel volume *De Colori*, ms. Ashburnham 1212<sup>1</sup> [cc. 293r-299r].**

<p><b>[293r] INDICE</b></p> <p>DI TUTTI I CAPITOLI CONTENUTI NEL PRESENTE LIBRO</p> <p><b>TRATTATO I</b></p> <p>Proemio Generazione De' Colori nell'elemento della Terra. Della bianchezza cap(itolo) 1. Del color nero e sua generatione c(apitolo) 2°. Del color rosso e sua generatione cap(itolo) 3. Come il color rosso possi ritornare in bianco. Del color giallo e sua generatione cap(itolo) 4. Del color turchino e sua generatione cap(itolo) 5. Del color verde e sua generatione cap(itolo) 6. Della infinità de' colori cap(itolo) 7. Del color pavonazzo cap(itolo) 8. Del color morello cap(itolo) 9. Del color lionato (capitolo) 10. Del color tanè cap(itolo) 11. //</p> <p><b>[293v] TRATTATO 2°</b></p> <p>Della generatione De' Colori nell'elemento dell'   Acqua. Della Bianchezza. Del color nero. Del color rosso c(apitolo) 2°. Del color rosso c(apitolo) 3°. Del color giallo e sua generatione c(apitolo) 4. Del color turchino e sua generatione c(apitolo) 5. Del color verde nell'Acqua c(apitolo) 6.</p> <p><b>TRATTATO 3°</b></p>
--

<sup>973</sup> I. M. SILOS, *Pinacotheca, sive Romana* cit.

<sup>974</sup> "Commentari subindè, ac lucubrare, quae suo marte, ac studio excogitasset. Librum de coloribus ad opticem composuit, quem peritissimi quique viri nimiùm, quantum probauerint": I. SILOS C. R., *Historiarum Clericorum regularium* cit., p. 63.

<sup>975</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 2r.

Della generazione De' Colori nell'elemento dell'Aere.

Generazione della Bianchezza c(apitolo) 1.

Del candore della nube.

Della bianchezza delle stelle.

Della bianchezza della Via Lattea.

Del color nero nell'Aere c(apitolo) 2.

Del color rosso nell'Aere e sue generatione c(apitolo) 3.

Del color giallo nell'Aere e sue generat(ione) c(apitolo) 4.

Del color turchino e sua generatione c(apitolo) 5.

Del color verde e sua generatione cap(itolo) 6 .

#### TRATTATO 4°

Della generazione De' Colori nell'elemento | del Fuoco.

Del color bianco nell'elemento del fuoco c(apitolo) 1. //

**[294r]** Del color nero e sua generatione c(apitolo) 2.

Del color rosso e sua generatione c(apitolo) 3.

Del color giallo e sua generatione c(apitolo) 4.

Del color turchino e sua generatione c(apitolo) 5.

Del color verde e sua generatione c(apitolo) 6.

Dell'infinità De' Colori c(apitolo) 7°.

Del fuoco nell'inferno c(apitolo) 8.

Differenza dal fuoco infernale del n(ost)ro di qua su c(apitolo) 9 .

Del fuoco del purgatorio c(apitolo) 10.

Che le fiamme di fuoco si fanno piramidate c(apitolo) 11.

Colori del fuoco per ordine secondo che dalla na- | tura son prodotti c(apitolo) 12.

De' Colori del fumo c(apitolo) 13.

#### TRATTATO 5

De' Colori nei riflessi.

Generazione de' colori apparenti nel corpo opaco | cagionati dalle spetie de' colori che derivano da | altri corpi riportate dalla luce c(apitolo) 1.

In che maniera si possono vedere le spetie del colore c(apitolo) 2.

Perché causa dalla sudetta pratica le spetie del | colore entrando per il picciol forame della finestra | imprimono l'immagine degl'obbietti al riverso nella | parete della camera c(apitolo) 3.

Della bianchezza mischiata con le spetie di altro // **[294v]** colore cap(itolo) 4.

Della bianchezza mischiata dalle spetie dell'ob- | bietto rosso c(apitolo) 5°.

Della bianchezza mischiata dalle spetie dell'ob- | bietto giallo c(apitolo) 6.

Della bianchezza mischiata dalle spetie dell'ob- | bietto turchino c(apitolo) 7.

Della bianchezza mischiata dalle spetie dell'ob- | bietto verde c(apitolo) 8.

Della bianchezza mischiata dalle spetie dell'ob- | bietto pavonazzo c(apitolo) 9.

Dell'infinità De' Colori mischiati per le spetie nell' | obbietto bianco c(apitolo) 10.

Del color nero mischiato dalle spetie dell'ob- | bietto bianco c(apitolo) 11.

Del color dell'obbietto nero mischiato con le spe- | tie del colore dell'obbietto rosso c(apitolo) 12.

Del nero mischiato con le spetie dell'obbietto | giallo c(apitolo) 13.

Delle spetie dell'obbietto nero, mischiate dalle | spetie dell'obbietto turchino c(apitolo) 14.

Del nero mischiato dalle spetie dell'obbietto | verde c(apitolo) 15.

Del nero mischiato con le spetie dell'obbietto // **[295r]** pavonazzo c(apitolo) 16.

Dell'infinità De' Colori nel nero p(er) le spetie d'altri | obbietti colorati c(apitolo) 17.

Del color rosso mischiato dalle spetie del color | nero c(apitolo) 18.  
Del rosso mischiato dalle spetie dell'obbietto | giallo c(apitolo) 19.  
Del rosso mischiato dalle spetie del color tur-| chino c(apitolo) 20.  
Del rosso mischiato dalle spetie del color verde | c(apitolo) 21.  
Del rosso mischiato dalle spetie del color pavonazzo | c(apitolo)22.  
Dell'infinità De' Colori nel rosso per riflessione | delle spetie d'altri colori c(apitolo) 23.  
Del giallo mischiato dalle spetie dell'obbietto | bianco e nero c(apitolo) 24.  
Del giallo mischiato dalle spetie dell'obbietto | rosso e nero c(apitolo) 25.  
Del giallo mischiato dalle spetie dell'obbietto | turchino e rosso c(apitolo) 26.  
Del giallo mischiato dalle spetie del verde | col pavonazzo c(apitolo) 27.  
Dell'infinità De' Colori nel giallo per le spetie // **[295v]** di colori d'altri obbietti c(apitolo) 28.

#### TRATTATO SESTO

De' Colori per la presenza l'un dell'altro.  
De' Colori e lor generation per la comparatione | fatta dalla presenza l'un all'altro nel da vicino.  
Della bianchezza posta al lato del nero.  
Del color biondo posto alla presenza del giallo.  
Del giallo con il bianco posti al paragone l'un | dell'altro.  
Del biondo alla presenza del rosso.  
Dell'obbietto biondo posto al paragone dell'ob-|bietto di color pavonazzo.  
Dell'obbietto del rosso posto al paragone dell'ob-|bietto di color pavonazzo.  
Dell'obbietto turchino posto al pari dell'obbietto | pavonazzo.

#### TRATTATO 7°

De' colori per le spetie impresse.  
Delli colori cagionati per l'impressione delle spetie | nell'occhio. Apparenti colori di prima vista | i quali durano poco.  
Della bianchezza delle spetie impresse alla | presenza o paragone dell'obbietto nero.  
Delle spetie impresse del nero alla presenza // **[296r]** dell'obbietto bianco.  
Delle spetie impresse dalla bianchezza alla presenza | dell'obbietto giallo.  
Delle spetie della bianchezza impresse alla pre-|senza dell'obbietto rosso.  
Delle spetie impresse dalla bianchezza alla pre-|senza dell'obbietto nero.  
Delle spetie impresse nel nero alla presenza dell'obbietto rosso.  
Delle spetie imprsse del nero alla presenza dell' | obbietto giallo.  
Delle spetie impresse del rosso alla presenza dell' | obbietto giallo.  
Delle spetie impresse del rosso alla presenza dell'ob-|bietto turchino.  
Delle spetie impresse del giallo alla presenza dell' | obbietto turchino.  
Dell'infinità De' Colori per le spetie impresse al- | la presenza degl'obbietti colorati.

#### TRATTATO OTTAVO

De' Colori per le superficie aspre.  
Della generatione De' Colori stravaganti.  
Della luce e del colore.  
Della superficie aspra dell'obbietto bianco. // **[296v]** Dell'apparenza De' Colori nella superficie aspra dell' | obbietto nero.  
Colori apparenti dalla superficie aspra dell'obbiet- | to rosso.  
De' Colori apparenti per la superficie aspra dell'obbietto | giallo.

De' Colori apparenti cagionati nella superficie aspra del | obbietto turchino.  
De' Colori apparenti cagionati nella superficie aspra | dell'obbietto verde.  
De' Colori apparenti cagionati nella superficie aspra | dell'obbietto pavonazzo.

#### TRATTATO NONO

De' Colori stravaganti.  
Del color pallido.  
Del color livido.  
De' Colori generati nella creatura dentro al corpo | della madre per le spetie impresse.  
Generatione De' Colori nell'Erba Polio, le cui | foglie la mattina sono bianche, a mezzo gior- | no rosse e la sera verdi  
*Plin(io) lib(ro) 21 c(apitolo) 7.*  
Generatione De' Colori nell'Erba Chamaleone, la | qual muta il colore secondo il luogo, mostrando | dove verde,  
dove nero, dove d'altro colore *Plin(io) l(ibro) 22 c(apitolo) 18. //*  
[297r] Generatione dei colori nel camaleonte animale | che muta il colore, pigliandolo dalla cosa che | gli è più  
vicina fuorché del rosso e del bianco.  
Della mutatione dei colori nella lingua.

#### TRATTATO X

De' Colori per i tarantati.  
Del ballo di quelli che son pizzicati dalla ta- | rantola per la presenza degl'obbietti colorati | oltre il suono.  
De' varij effetti che opera il veleno per i tarantati.  
Delle cause de' varij obbietti che apportano diletto | al tarantato.  
Come si risenta il veleno nel tarantato per la pre- | senza d'alcun colore.  
Dei colori che il tarantato potrà ricevere ri- | medio contro il veleno della tarantola, et di | quelli che gli potranno  
alterare il veleno.  
Del color giallo che è di refrigerio al paziente | e del contrario.  
Del color bianco che è di refrigerio al ta- | rantato, e dei contrarij.  
Del color verde in refrigerio del taran- | tato, e de' contrarij.  
De' Colori così alla rinfusa che possono ap-// [297v] portar diletto al tarantato.  
Che dagl'effetti dei movimenti del corpo del | tarantato dei colori che più gli aggradiscono | e quali gli siano  
contrarij.  
Che colore si deve a quei tarantati che di conti- | nuo piangono.  
Che colore si devono a quei tarantati che di con- | tinuo vegliano.  
Che colore si deve a quei tarantati che sempre | dormono.  
Qual colore si deve a quei tarantati che sempre vo- | mitano.  
Qual colore si deve a quei tarantati che sempre | cantano.  
Qual colore si deve a tarantati che | sempre hanno paura.  
Colore che si deve a quei tarantati che sempre su- | dano.  
Che colore si deve a quei tarantati che sempre | tremano.  
Qual colore si deve a quei tarantati che frenetica- | no di continuo.  
Che colore si deve a quei tarantati che sempre // [298r] saltano.

#### TRATTATO UNDECIMO

Del colore col suono per i tarantati.  
Delli colori che porgeranno diletto a quei chei che | saranno stati morsi dalla tarantolasi potrà | venire in cognitione  
qual sonata gl'aggradisca.

Dei tarantati che sempre ridono dal colore | che bramano vedere qual sonata brameranno.  
Dei tarantati che da continuo pianto son mole-|stati, bramando il verde o il nero investigare | qual sonata convergono.  
Qual sonata si deverà a quei tarantati che di | continuo vegliano conforme al color nero che | lor bramano.  
Che dal color bianco che bramano quei tarantati | che sempre dormono si potrà investigare qual so-|nata bramerano conforme al colore.  
Qual sonata si richiede a quei tarantati che sem-|pre vomitano conforme al color nero che sempre | bramano.  
Qual sonata si richiederà a quei tarantati | che sempre cantando si prendono diletto | nel color pallido.  
Del color rosso investigare qual sonata brame-// [298 v]ranno quelli che son stati morsi dalla ta-|rantola che sempre hanno paura.  
Del color bianco che piace a quei tarantati | che sempre sudano argomentare qual sona-|ta lor piacerà.  
Quei tarantati che sempre tremano dal color | rosso che bramano argomentare qual sonata | gli potrà essere di giovamento .  
Dal colore bianco, giallo e nero che bramano |quei tarantati che sempre freneticano venire | in cognitione qual sonata desideraranno.  
Qual sonata si converrà a quei tarantati che | sempre saltano diletlandosi nel color nero.

#### AL TRATTATO IX

De' Colori stravaganti.  
De' Colori apparenti cagionati da triangoli | di christallo dette colonne trilatera e da | mathematici chiamati prismi.  
De' Colori apparenti intorno alle lucerne visti | di notte tempo.  
Dei Colori apparenti cagionati dal lume pas-|sando da vetri sferici e da vasi rotondi ripieni | d'acqua.

#### TRATTATO 12° //

[299 r] Del colore variato che si genera nelle penne de-|gl'uccelli.  
Colori che nelle penne degl'uccelli alcuna vol-|ta si occultano et alcuna volta si palesano secondo | la positura dello sguardo et del lume.

#### TRATTATO DECIMO TERZO

De' Colori negl'animali.  
Colori diversi negl'animali per il bere dell' | acque diverse.  
Colori nel latte degl'animali essendo che alcuni | l'hanno bianco et alcuni l'hanno nero.  
Colori prodotti dalla forza del lume del sole | passando per i vetri colorati delle finestre.

### 6.3. Dagli “atti della luce” alla “metamorfosi del colore”

Come già sottolineato, Zaccolini definisce la prospettiva colorata come un’operazione naturale, caratterizzata da “una certa sorte di colori apparenti che si potrebbe chiamare Metamorfosi e Trasmutazione”<sup>976</sup>. Con il *De Colori* l’autore invita il lettore a “vedere in q(u)al | parte la natura l’abbia posta”<sup>977</sup> dal momento che la natura stessa risulta già composta “così delli reali come | degli apparenti”<sup>978</sup>. Una distinzione, questa, che ha origini antiche, fondata sulla convinzione che i colori esistessero in quanto proprietà delle cose<sup>979</sup> e che, quindi, fossero caratterizzati dalle qualità degli elementi naturali a cui erano associati.

Riprendendo le opinioni lasciate, come sostiene Zaccolini, da Aristotele nel “libretto che egli | fa del colore”<sup>980</sup>, egli intende spiegare al pittore come questo colore cosiddetto reale

tal volta si dimostra d’altri colori per cagione dei mezi ne’ quali si temprano li raggi, come nell’oriente sul mattino | o come nell’occidente quando si asconde da q(uest)o n(ost)ro emisfero | che il lume si mostra rosseggiante et infocato a guisa d’accesso car-|bone e così anche prende i colori degl’obbietti, et arrecandogli con se // [9v] stesso in altri obbietti per la partecipazione l’un dell’altro particularm(en)te | per la riflessione si cagionano li colori apparenti<sup>981</sup>.

Sostenendo la teoria dell’intromissione dei raggi visivi<sup>982</sup>, Matteo Zaccolini immagina le specie del colore giungere dall’oggetto verso l’occhio per azione della luce, la quale trasmette le informazioni necessarie affinché avvenga la visione. Il meccanismo della visione è approfondito nel “Libro ottavo”, poiché nel capitolo *Della Luce e del Colore* [cc. 192r-193r] Zaccolini chiarisce in modo sintetico la loro reciproca funzione “nell’attione del visibile”<sup>983</sup>. In poche righe egli spiega come qualsiasi fonte luminosa (sia essa “il Sole o altro corpo luminoso”<sup>984</sup>) sia in grado di emettere

---

<sup>976</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 5r (BELL, p. 291).

<sup>977</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 9r.

<sup>978</sup> *Ivi*, c. 10r.

<sup>979</sup> [PSEUDO ARISTOTELE], *I colori* cit., p. 107.

<sup>980</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 52r.

<sup>981</sup> *Ivi*, cc. 8v-9r.

<sup>982</sup> In un passo del *Trattato IX De Colori stravaganti*, più precisamente nel paragrafo dedicato alla generazione *De’ Colori apparenti intorno alle lucerne visti di notte tempo*, Zaccolini dichiara ormai confutate le tesi di coloro che sostenevano la teoria estromissiva, “intendendo quelli che dall’occhio | vada all’obbietto alcuni spiriti visivi con i quali // [271v] pretendono che la vista si faccia extramittendo la | qual cosa essendo stata ributtata dai più famosi fi-|losofi così antichi come moderni e la passeremo in | silenzio intorno di questo [...]”: BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 271v. Per un’analisi storica della teoria estromissiva e intromissiva dei raggi visivi si rimanda al fondamentale testo di D. C. LINDBERG, *Theories of vision* cit., p. 58-86. Un “sommario storico” del problema della luce è stato ripercorso anche da L. VAGNETTI, *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, pp. 36-38. Si veda inoltre il più recente contributo di I. PANTIN, *Species et pyramides* cit., pp. 257-281.

<sup>983</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 192r.

<sup>984</sup> *Ibidem*.

specie luminose che, a loro volta, si mescolano con quelle del colore “proprio” dell’oggetto illuminato. Da qui la definizione di lume,

il foriero e conduttiero delle specie del colore | che nell’illuminare l’obbietto le riconduce all’occhio per la | quale tocco e mosso l’instrumento del vedere il senso è anche | mosso a comprendere qual sia il colore et l’obbietto<sup>985</sup>.

Durante il loro tragitto verso l’occhio, le specie del colore non si “mischiano” soltanto con quelle della luce, ma anche con quelle dei vapori presenti nell’aria e ancora con le specie derivate dai colori interposti o adiacenti, al punto che il colore “proprio” o “reale” del corpo illuminato risulta ai nostri occhi sensibilmente alterato. Egli spiega così il processo di generazione dei colori apparenti nella piramide visiva. Ma dal momento che “nissun colore non si può vedere senza luce”<sup>986</sup>, la prima variabile che incide in modo significativo sulla manifestazione dei colori apparenti è determinata proprio dagli “atti della luce”<sup>987</sup> e, quindi, dalla sua intensità. Il trattatista spiega infatti che impressioni cromatiche dipendono in primo luogo dal “temperamento della luce con le tenebre, come dalli raggi temperandosi fra | la densità delle nube”<sup>988</sup> e, ancora, fra la pioggia, la nebbia e gli altri vapori presenti nell’aria.

La premessa da cui Zaccolini muove la sua indagine riprende in modo evidente il famoso passo del *De Coloribus*, nel quale si sostiene che

non vediamo nessun colore nella sua purezza, quale è realmente, ma tutti mescolati con altri: e anche quando non siano mescolati con un altro colore, lo sono almeno con i raggi della luce e delle ombre<sup>989</sup>.

Il teatino avverte subito l’importanza di tale affermazione, che riporta e commenta ai pittori così:

E perciò noi non vediam mai alcun colore schietto come è, ma sempre accade dimostrarsi differentemente dal suo natural colore | non solamente p(er) la causa che habbiamo detto della mescolanza del color del lume, ma anche secondo che la | luce illuminando l’obbietto da quello risaltando e | riflettendo all’occhio con maggior o minor angolo, li | raggi talhora si fanno più languidi e talhora più | velocemente riportando la spetie del colore, cagionano | che l’obbietto colorato sempre apparisca di color più // [139r] chiaro o più scuro, secondo che il lume diversamente ribalza | con minor o maggior potenza<sup>990</sup>.

Oltre ai colori apparenti generati dalla mescolanza con le specie del lume, vi sono anche quelli prodotti per effetto della distanza. In questo caso specifico le specie dei colori detti reali

---

<sup>985</sup> *Ibidem*.

<sup>986</sup> *Ivi*, c. 9v.

<sup>987</sup> *Ivi*, c. 236v.

<sup>988</sup> *Ivi*, c. 69r.

<sup>989</sup> *De Coloribus* 793 b 13-15. Tutte le traduzioni dei passi del *De Coloribus* riportate in questa tesi sono state tratte da [PSEUDO ARISTOTELE], *I colori*, edizione critica, traduzione e commento di M. F. FERRINI, Pisa, ETS, 1999.

<sup>990</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., cc. 138v-139r.

“venendo all’occhio con le | loro spetie visibile, si temprano fra l’aere con le spetie di altri colori e | si tingono p(er) così dire del colore dell’aere p(er) dove passano in lunga distan- | za”<sup>991</sup>.

Pertanto, solo se si tiene conto che “i colori hanno una certa natura di | comunicare e spargere la sua spetie”<sup>992</sup> si potrà capire come, aumentando la distanza del nostro punto di vista rispetto a un determinato corpo illuminato, le specie da esso derivate perderanno in modo differente la loro forza, “languendosi” e mescolandosi con quelle presenti nell’aria al punto tale da far apparire i corpi di colore differente rispetto a quello cosiddetto “reale”. Riprendendo le tesi di Leonardo<sup>993</sup>, Zaccolini torna a spiegare il motivo per cui gli oggetti posti nella lontananza si dimostrano di color turchino apparente<sup>994</sup>: nel tragitto che fanno prima di raggiungere l’occhio, le specie si indeboliscono gradualmente in base a “quanto maggior sarà la quantità dell’Aere intraposto tra l’occhio e l’obbietto”<sup>995</sup>. Inizia così il processo di “metamorfosi o degradazione “ del colore che, “attendendo all’indeterminato con apparenza di confusa massa”<sup>996</sup>, si tramuta in nuove impressioni visibili fino all’apparire del turchino, il colore ultimo della lontananza. Ciascun colore, quindi, finirà per partecipare del “perspicuo interminato”, espressione usata da Zaccolini per indicare la tintura tenebrosa della “gran distanza, dove sono diversi obbietti che non si posso- | no con la vista discernere”<sup>997</sup>. Una volta raggiunto il limite della visibilità, le specie che si sono fatte oscure per la profondità vengono riportate all’occhio già mischiate con quelle derivate dal naturale candore dell’aria: da tale composto ha origine il colore turchino apparente. Pertanto, i colori che più si accostano alla tintura tenebrosa del perspicuo interminato sono anche quelli che si tramutano in turchino più rapidamente: a parità di distanza, infatti, il nero è il primo dei colori che “più sensibilmente”<sup>998</sup> si corrompe nella lontananza; seguono in quest’ordine il verde, il pallido, il pavonazzo, il tanè, il rosso, il giallo e infine il bianco. Al contrario di quelli oscuri, i

---

<sup>991</sup> *Ini*, c. 9r.

<sup>992</sup> *Ini*, c. 168v.

<sup>993</sup> Per un’analisi dettagliata delle teorie della prospettiva del colore elaborate da Leonardo da Vinci si vedano V. RICCI, *L’andata di Leonardo da Vinci al Monboso, oggi Monte Rosa e la teoria dell’azzurro del cielo*, Roma, Arti Grafiche Fratelli Palombi, 1977; C. MALTESE, *Il colore per Leonardo: dalla pittura alla scienza*, in E. BELLONE, P. ROSSI, (a cura di), *Leonardo e l’età della ragione*, Milano, Scientia, 1982, pp. 171-183; J. BELL, *Color Perspective, c. 1492*, in «Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo studies & bibliography of Vinciana», The Armand Hammer center for Leonardo studies at UCLA Achademia Leonardi Vinci, vol. V, 1992, pp. 64-78; EAD., *Aristotle as Source for Leonardo’s Theory of Colour Perspective after 1500*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 56, 1993, pp. 100-118; P. M. ROBINSON, *Leonardo’s theory of aerial perspective in the writings of André Félibien and the paintings of Nicolas Poussin*, in C. FARAGO (ed.), *Re-reading Leonardo* cit., pp. 267-297; K. H. VELTMAN, *Leonardo da Vinci and perspective*, in L. CABEZAZ et al., *La práctica de la Perspectiva. Perspectiva en los talleres artísticos europeos*, Actas del Simposio Internacional (Granada 2008), Editorial Universidad de Granada, 2013, pp. 185-221.

<sup>994</sup> JANIS BELL, *Zaccolini’s Theory* cit., pp. 91-112.

<sup>995</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 5v (BELL, p. 292).

<sup>996</sup> *Ini*, c. 6r (BELL, p. 293).

<sup>997</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 83r.

<sup>998</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 7r (BELL, p. 295).

colori che partecipano “di magg(io)r chiarezza, i quali accostandosi al bianco, quasi come luce inestata,”<sup>999</sup> riescono a mantenere più a lungo il loro candore nel “perspicuo terminato”, espressione usata per indicare la zona della visibilità.

Come insegna Zaccolini, per dipingere l’illusione della lontananza era necessario conoscere la generazione dei colori non solo da un punto di vista teorico. Utilizzando i principi della teorica, il pittore doveva imparare a misurare con lo sguardo la forza che ciascun colore possiede nel trasmettere le proprie specie in determinate condizioni di visibilità. Per tale ragione, il trattatista si appresta a descrivere e a tradurre nel linguaggio pittorico gli effetti prodotti dai continui “mescolamenti delle spetie”, non pretendendo altro che “d’instrui-|re et aprire la vera strada ad uno principiante”<sup>1000</sup> allo studio scientifico del colore.

In questo modo anche il principiante potrà riconoscere con maggior facilità e con altrettanta immediatezza come un colore possa tramutarsi nelle gradazioni apparenti prima o dopo rispetto ad un altro, non solo quando la “luce cammina ordinata(men)te”<sup>1001</sup>, ma anche quando i raggi luminosi vengono “impediti” accidentalmente dagli “intoppi” che ne ostacolano il passaggio, alterando così il loro temperamento. A loro volta, le specie del colore, già “confuse” e mescolate con quelle del lume, “partecipano” del colore del mezzo per dove passano, come ad esempio l’aria o l’acqua, provocando così infinite varietà di impressioni apparenti.

Consapevole che le pagine di un trattato non avrebbero potuto contenere gli effetti cromatici di tutti questi “mescolamenti”, Zaccolini tenta in ogni modo di ricavare dagli “esempi manifesti” della natura i principi universali che regolano “l’operatione colorata”<sup>1002</sup>. Attraverso il *De Colori* il lettore viene messo di fronte alla pittura della natura, considerata l’unica opera in grado di insegnare alla professione pittorica come imitare le azioni colorate. Come avvertirà l’esperto quadraturista, di queste impressioni fatte “in istanti sensibili”<sup>1003</sup> la natura “mai si satia, mai si quietà, perché doppo di | haver generato il colore con vaghezza di maggior perfettione tut-|tavia ella si affretta dimostrandolo con il temperamento della | luce in mille maniere”<sup>1004</sup>.

Rileggendo l’antico “libretto de’ colori”, Zaccolini trova l’occasione per spiegare la prima raccomandazione che il filosofo peripatetico aveva fatto ai suoi lettori:

---

<sup>999</sup> *Ivi*, cc. 30r-31r (BELL, pp. 342-343).

<sup>1000</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 41r.

<sup>1001</sup> *Ivi*, c. 102r.

<sup>1002</sup> *Ivi*, c. 176r.

<sup>1003</sup> *Ivi*, c. 196r.

<sup>1004</sup> *Ivi*, c. 176r.

Dobbiamo mescolare tutto ciò senza mescolare questi colori come fanno i pittori, ma confrontando tra di loro i raggi che si riflettono dai colori di cui si è parlato: è il modo migliore per indagare secondo natura le mescolanze dei colori<sup>1005</sup>.

Con la stessa insistenza Zaccolini invita i colleghi a considerare gli effetti della luce nel dimostrare all'occhio le impressioni cromatiche “sì come è noto agli osservatori di natura”<sup>1006</sup>. Lo scopo principale della sua lezione, quindi, non era quello di mostrare la varietà dei colori mescolando i pigmenti sulla tavolozza, come aveva insegnato a fare Cennini nel suo *Libro dell'Arte*<sup>1007</sup>, piuttosto quello di descrivere i risultati delle mescolanze ottiche prodotte dalla luce che, illuminando le superfici colorate, viene riflessa dimostrando all'occhio l'apparire di nuove impressioni colorate. Come avverte il trattatista, la luce non riflette solamente il colore dei corpi trasparenti attraverso cui passa (come ad esempio i vetri colorati), ma “partecipa” anche del colore dei corpi densi e opachi. Ad esempio, mentre i raggi illuminano un corpo opaco, questi “pigliano” anche il suo colore e lo riportano per riflesso sulle superfici vicine, generando così l'apparire di nuove “mestioni apparenti”. Oltre a ciò, vi sono le miscele ottiche ottenute per giustapposizione dei colori<sup>1008</sup>, quelle che si generano per mescolanza dei colori nella retina e infine quelle prodotte per effetto del mezzo interposto tra occhio e oggetto.

In tutti i casi esaminati, l'alterazione dei colori dipende non solo dalla “potenza” o dalla “fiacchezza” della luce, ma anche dalle caratteristiche fisiche della superficie dei corpi su cui essa cade e da cui a sua volta viene riflessa. Le qualità dei corpi considerate da Zaccolini per spiegare i diversi meccanismi di riflessione della luce e, insieme a questi, i diversi modi dell'apparire del colore sono:

- corpi densi e opachi;
- corpi lisci e lustri;
- corpi perspicui, diafani o trasparenti;
- corpi di aspra superficie;

Per imparare ad imitare gli effetti prodotti dalla luce nel dimostrare il colore era necessario osservare come la natura produca “in apparenza” queste miscele. Zaccolini non può che affidarsi

---

<sup>1005</sup> *De Coloribus* 792 b 18-20.

<sup>1006</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 102r.

<sup>1007</sup> C. CENNINI, *Il libro dell'Arte*, ed. a cura di F. FREZZATO, Vicenza, Neri Pozza, 2009. Sul concetto di luce e colore nella teoria artistica di Cennino Cennini si veda M. BARAŠ, *Luce e colore nella teoria* cit., pp. 23-35.

<sup>1008</sup> La teoria dei colori partecipanti di Matteo Zaccolini è stata analizzata da Janis Bell prendendo come valido esempio le combinazioni cromatiche utilizzate da Domenichino dopo gli anni Venti del Seicento, J. BELL, *Domenichino e Zaccolini* cit., pp. 49-66.

al consiglio del peripatetico e, prendendo spunto dagli esempi già proposti nell'antico "libretto", cerca di spiegare le cause che regolano il processo di metamorfosi di un colore. Descrivendo le "attioni della natura"<sup>1009</sup> il trattatista costringe lo sguardo dei giovani pittori a cogliere gli effetti prodotti da quegli accidenti che, come avverte lui stesso, "in un subito, et il più delle volte in instanti sensibile"<sup>1010</sup> possono destabilizzare la successione cromatica, accelerando e talvolta ritardando la trasmutazione da un colore all'altro.

Deducendo quindi dalle operazioni naturali le regole universali della generazione dei colori nei quattro elementi, Zaccolini registra la successione con cui questi si manifestano "in apparenza", specificando di volta in volta i risultati dei "mescolamenti" delle specie in base al "ritorcersi" della luce nel "camminamento" verso l'occhio: l'attenzione non può che ricadere sulle impressioni colorate che si spargono fra l'aere in "istanti sensibili"<sup>1011</sup>, effetti prodotti dalla luce che, continuamente, contraddice la "verità del colore"<sup>1012</sup>.

Lo studioso teatino analizza le "misioni" delle specie seguendo la strada già tracciata dall'autore del *De Coloribus*: per poter comprendere il principio della trasmutazione apparente dei colori conveniva partire da quelli la cui origine era nota, ovvero dai colori propri dei quattro elementi. Riprendendo le tesi espone nel "libretto", egli torna a definire il bianco, il flavo e il nero come i "tre colori semplici"<sup>1013</sup>, poiché con questi "nascono tutti gl'altri, benché infiniti, componen- | dosi tutta l'infinità dei colori dal temperamento o mes- | colamento di queste cose"<sup>1014</sup>. Mentre il bianco è il color proprio della terra, ma anche dell'aria e dell'acqua, il flavo viene invece attribuito al fuoco. Il nero, pur non essendo associato direttamente agli elementi, è segno manifesto delle loro reciproche trasformazioni e, per tal motivo, può essere annoverato tra questi. La definizione di "colore semplice" ricalca così l'*incipit* dell'antico *De Coloribus*:

Semplici sono quei colori che sono associati agli elementi, cioè il fuoco, l'aria, l'acqua la terra: l'aria e l'acqua sono di per sé bianche per natura, il fuoco e il sole sono gialli. Anche la terra è bianca di natura [...] Il colore nero si associa agli elementi, quando essi si trasformano gli uni negli altri. Gli altri colori derivano da questi, come si può vedere facilmente, attraverso la mescolanza dell'uno con l'altro<sup>1015</sup>.

Accettando l'antica associazione elemento-colore, Zaccolini si affretta a condensare le "attioni colorate" nei primi quattro libri dedicati a ciascuno degli elementi.

---

<sup>1009</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 3v.

<sup>1010</sup> *Ivi*, c. 10v.

<sup>1011</sup> *Ivi*, c. 14v.

<sup>1012</sup> *Ivi*, c. 146r.

<sup>1013</sup> *Ivi*, c. 100v.

<sup>1014</sup> *Ibidem*.

<sup>1015</sup> *De Coloribus* 791 a 1-10.

La scelta di spiegare al pittore la generazione del colore procedendo proprio dalla sfera della terra non è certo casuale: considerando le finalità pratiche di un trattato destinato ai pittori, conveniva considerare dapprima il processo di generazione dei colori generati nelle “viscere della terra”<sup>1016</sup>. Analizzando infatti i colori che ancora potevano essere toccati con mano, ritrovandoli nei

corpi densi e opachi, pare che | il senso resta tanto maggiormente soddisfatto dalli quali poi | quelli dell’acqua et dell’aere acquistano credito e fede // [103r] nella lor generatione, benché apparenti siano non si potendo ve-|dere se non da lontano, secondo una certa determinata di-|stanza<sup>1017</sup>.

Il commentario acquisisce quindi una fisionomia autonoma rispetto all’antico *De Coloribus*, permettendo anche al pittore principiante di comprendere con maggior facilità come la luce, passando per la sfera del fuoco e operando “qua giù basso”<sup>1018</sup> come calore e come luce in se stessa, influenzi nel primo caso la “mistione” degli elementi e nel secondo la “mistione delle specie”. Come spiega Zaccolini, in base al grado del suo temperamento, la luce innesca il processo trasmutativo dei colori che nei corpi opachi genera perlopiù quelli “reali”, mentre nei corpi diafani, come nell’acqua e nell’aria, “saranno per la maggior parte | colori apparenti e cagionati dalla luce del sole”<sup>1019</sup>. Le cause che scandiscono l’“incessante lavoro trasmutativo dei colori originari”<sup>1020</sup> nell’elemento della terra sono pertanto le stesse che provocano la trasmutazione dei colori apparenti fra acqua, aere e fuoco.

E tra i colori cagionati nell’aere vi sono ovviamente anche quelli apparsi per effetto della lontananza, illusione che costituisce il nodo centrale della ricerca di Matteo Zaccolini sia sul piano teorico che su quello pratico. Per rendere in modo efficace l’illusione della distanza e della profondità attraverso i colori era necessario imparare a calcolare la capacità trasmissiva delle specie dei singoli colori in base al grado di temperamento della luce mentre attraversa le densità dell’aria.

È interessante notare come, descrivendo il processo di trasmutazione del colore delle pietre, delle foglie, dei fiori e dai frutti<sup>1021</sup>, Zaccolini riesca a trovare il modo più semplice per spiegare i principi ottici che regolano la metamorfosi dei colori apparenti. Se gli autori della generazione del colore sono le “attioni della Natura”<sup>1022</sup>, va da sé che dall’osservazione di queste il pittore “potrà

---

<sup>1016</sup> M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., ms. Ashburnham 1212<sup>1</sup>, c. 51v.

<sup>1017</sup> *Ivi*, cc. 102v-103r.

<sup>1018</sup> *Ivi*, c. 104v.

<sup>1019</sup> *Ivi*, c. 52r.

<sup>1020</sup> A. MUGNAINI, *Scrittura del colore. Terminologia Cromatica e descrizione scientifica nel Cinquecento*, in G. OLMÍ, L. TONGIORGI TOMASI, A. ZANCA (a cura di), *Natura-Cultura. L’interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Mantova, 5-8 ottobre 1996), Firenze, Leo S. Olschki, 2000, p. 32.

<sup>1021</sup> *Ivi*, pp. 29-42.

<sup>1022</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 3v.

farsi dotto nella cognitio- | ne delle cose naturali in quanto appartiene alla professione | sua circa al colore”<sup>1023</sup>.

Colpisce, ma a questo punto non stupisce il fatto che per leggere il *De Colori* fosse indispensabile affiancare l’osservazione diretta delle “operationi di natura”<sup>1024</sup>, le fonti più autorevoli per studiare la teorica del colore. L’esperienza pratica e la solida preparazione teorica che Zaccolini aveva acquisito nel campo della disciplina prospettica gli consentirono di individuare le incertezze e, soprattutto, le lacune della professione pittorica tanto da accorgersi, come lui stesso dichiarerà, “del maggior bisogno | della Pittura p(er) la teorica del colore”<sup>1025</sup>. E visto che la prima parte del *De colori* è stata da lui scritta “per sicurezza della pittura”<sup>1026</sup>, la lettura di questo primo volume ci aiuterà a comprendere le domande più frequenti che i pittori rivolsero a uno dei prospettici più stimati della prima metà del Seicento<sup>1027</sup>.

#### 6.4. *L’apparire dei colori nei quattro elementi: “dalle istesse cause con le medesime regole”*

L’obiettivo principale della ricerca di Matteo Zaccolini è quello spiegare attraverso l’analisi dei fenomeni luminosi il processo di generazione dei colori “apparenti”, poiché quelli “reali”, in parte utilizzati dai “pittori, per dipingere l’opere loro che p(er) toccar- | li tutto il giorno con mani, non è difficil cosa il conoscerli come ne- | gl’altri elementi”<sup>1028</sup>. Considerando la consolidata esperienza nel mescolare i “colori corporei”<sup>1029</sup>, il trattatista decide di rispondere alle domande più complesse sulla percezione del colore partendo proprio dall’elemento della terra, “base e fondamento del più palpabile al senso”<sup>1030</sup>.

Nel primo libro della *Generatione de’ colori nell’elem(en)to della terra* [cc. 9r-51v] vengono registrati i processi di trasmutazione del colore proprio dell’elemento, il bianco. Com’è stato “difinito da più famosi filoso- | fi”<sup>1031</sup>, scrive Zaccolini, il colore naturale della terra “non si può vedere per

---

<sup>1023</sup> *Ivi*, c. 68v.

<sup>1024</sup> *Ivi*, c. 52r.

<sup>1025</sup> *Ivi*, c. 2v.

<sup>1026</sup> *Ivi*, c. 2r.

<sup>1027</sup> G. BAGLIONE, *Le vite de’ pittori* cit., pp. 316-317; G. P. BELLORI, *Le Vite de’ pittori* cit., p. 361 e p. 427; G. B. PASSERI, *Vite de’ Pittori Scultori* cit., p. 352.

<sup>1028</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 10v.

<sup>1029</sup> *Ivi*, c. 148v.

<sup>1030</sup> *Ivi*, c. 11r.

<sup>1031</sup> *Ibidem*.

rispetto dell'humido che la | bagna e si tinge di varij colori"<sup>1032</sup>. La variabile che contribuisce al mutamento dei colori generati dalla terra, "che sono li minerali, nelli fiori, fronde, erbe e frutti"<sup>1033</sup>, è rappresentata proprio dall'umido, ovvero dalla presenza dei liquidi che, per azione del calore somministrato dai raggi solari, vengono dissecati alterando così l'aspetto dei corpi con cui sono in contatto. Dopo aver considerato come il colore dei corpi densi e opachi sia il risultato del processo di assimilazione e di invecchiamento dell'umido, il trattatista spiega ciò che accade quando elementi diversi entrano in contatto trasformandosi reciprocamente. Analizzando le operazioni naturali che, nel corso del tempo, provocano una trasformazione qualitativa e quantitativa degli umori che tingono pietre, ma anche piante, fiori, frutti e ancora peli e piume, Zaccolini si sforza di rintracciare le cause fisiche, chimiche e biologiche che regolano, ma anche quelle che deviano, la successione cromatica. Egli cerca di risalire all'origine della questione, chiarendo in prima istanza il rapporto tra alterazione cromatica e trasformazione dei quattro elementi in base all'azione delle qualità contrarie (caldo-freddo, secco-umido). Per seguire tali effetti, egli parte sempre dal colore che appare all'inizio di un determinato processo (ad esempio: combustione, disseccamento, raffreddamento, maturazione, fusione, tintura) per poi seguire le gradazioni cromatiche che si manifestano nelle fasi successive. Per facilitare il lettore, egli suddivide gli "esempi manifesti" tratti dal mondo animale, vegetale e minerale sulla base del colore che questi assumono in determinate circostanze. I risultati raccolti vengono quindi raggruppati nei diversi paragrafi dedicati ai colori "principali" posti a base dell'osservazione sempre con lo stesso ordine (rispettivamente BIANCO, NERO, ROSSO, GIALLO, TURCHINO E VERDE) nei quattro libri degli elementi (rispettivamente TERRA, ACQUA, ARIA, FUOCO).

Ma oltre ai sei colori detti "principali", di cui il bianco e il nero sono posti rispettivamente agli estremi della scala indicata, la natura

ci volse anche lasciare infiniti al- | tri colori la cui mutatione e diversità si farà mischiandosi gl'uni | con gl'altri [...] e con questa tal compositione la Na- | tura operando tinge, colorisce e rende di vago tutto l'universo | negli obbietti visibili non solo nelle cose reali, ma anche | nell'apparenti<sup>1034</sup>.

Consapevole di non poter circoscrivere l'estensione delle mescolanze prodotte dai "temperamenti delli detti sei colori"<sup>1035</sup>, Zaccolini si limita, se così si può dire vista l'ampia scelta dei casi studio selezionati, a proporre alcuni colori "misti" (PAVONAZZO, MORELLO, LIONATO, TANÈ), esempi

---

<sup>1032</sup> *Ibidem*. In questo passo Zaccolini riprende una delle affermazioni che introducono il *De Coloribus*: "Anche la terra è bianca di natura, ma appare di variati colori perché viene tinta": *De Coloribus* 791 a 4-5.

<sup>1033</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 9v.

<sup>1034</sup> *Ivi*, c. 41r.

<sup>1035</sup> *Ibidem*.

comunque sia sufficienti al dotto e scientifico pittore per aver “cognitione degl'altri”<sup>1036</sup> infiniti composti. Registrando l'apparire di tali “mischiamenti” Zaccolini si trova di fronte al problema di come poterli nominare, ovvero come associare in modo adeguato i “vocaboli” agli oggetti che meglio identificano le proprietà di ciascun composto<sup>1037</sup>. Per evitare quindi di incappare in facili fraintendimenti, egli decide di utilizzare “vocaboli e nomi più comuni secondo l'uso | italiano tralasciando le lingue forestieri et a' Greci i loro vocabo-|li”<sup>1038</sup>. Ma a quanto pare ciò non basta per risolvere la questione relativa all'utilizzo della terminologia cromatica: che cosa si intende, ad esempio, quando definiamo un colore con il termine “pavonazzo”? Come avverte Zaccolini, occorre tener conto che questo misto

nel-|le parti d'Italia è stato chiamato diversamente secondo la diversità del | Paese, chiamandolo alcuni morello, altri lionato, con i quali nomi confon-|dono anche le menti di ciascuno con la varietà de' coloriche si arreca la | natura, poiché altro è l'essere pavonazzo, altro è l'essere morello, altro il | lionato essendo questi diversi fra di loro nel colore, sì come anche differiscono | nel nome e perciò in questo n(ost)ro Trattato al suo luogo spiegheremo | la generatione del color morello e del lionato, cavando l'argomento | dal nome loro<sup>1039</sup>.

Certo non è facile far intendere agli occhi di chi legge le specificità del colore visto e descritto<sup>1040</sup>. Come suggerisce Zaccolini, conviene parlare di questo misto di rosso e di turchino facendo riferimento al pavone, visto che è dal colore del suo piumaggio che deriva il termine “pavonazzo”. Il teatino ammette però di non poter descrivere questo colore per mezzo dell'animale che meglio lo identifica, poiché

non mi ritrovo al presente pavoni de' | quali io ne possi cavare certa osservazione, essendo l'intento mio di | non scrivere cosa che di certo non sia per quello che da una diligen-|te osservazione naturale si può cavare, perché tutte le cose che scrivia-|mo in questi n(ost)ri Trattati pretendiamo di avere praticate con | diligentissima osservazione, per quanto ha potuto capire il mio bas-|so intelletto<sup>1041</sup>.

---

<sup>1036</sup> *Ibidem*.

<sup>1037</sup> Per quanto riguarda il problema della denominazione e dell'utilizzo della terminologia cromatica si veda M. GROSSMANN, *Colori e lessico. Studi sulla struttura semantica degli aggettivi di colore in catalano, castigliano, italiano, romeno, latino ed ungherese*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988; J. GAGE, *Color and Culture* cit., in particolare il capitolo V “Il colore come linguaggio e come simbolo” pp. 79-92; D. FREEDBERG, *The failure of colour*, in J. ONIANS (ed.), *Sight & Insight. Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85*, London, Phaidon, 1994, pp. 245-262.

<sup>1038</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 41r.

<sup>1039</sup> *Ivi*, c. 43v.

<sup>1040</sup> Le problematiche legate alla definizione linguistica dei colori erano già state sottolineate da Mario Equicola nel suo *Libro de natura de amore di Mario Equicola segretario del illustrissimo S. Federico II Gonzaga marchese di Mantua*, Stampato in Venetia, per Lorenzo Lorio da Portes, adi 23 Zugno 1525: “Le differenze di quelli niuno da me aspetti, perciò che sono molte più nel senso visivo, che non sono in parole e dizioni, tanto sono variati li colori e tanto varia e la loro mistione e tanto immutata che né da Gellio, Plinio, Vitruvio, né da altri scrittori possono comprendere la verità”: M. EQUICOLA, *Libro di natura d'amore*, in P. BAROCCHI (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, tomo II, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1971-1973, , p. 2153.

<sup>1041</sup>BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 44r.

Per garantire quindi che tutti i “fatti” e i “ragionamenti” esposti in quest’opera derivano da “osservazioni fatte con esperienza”<sup>1042</sup>, egli precisa, in questo caso specifico, di aver studiato le proprietà ottiche di tale colore prendendo come “argomento manifesto” le vesti dei papalini che a Roma sono definite con il termine “pavonazzo”. Nonostante gli esempi siano stati ricercati e osservati con estrema attenzione, egli continua a riscontrare non poche difficoltà nell’assegnare un nome ad una determinata sensazione cromatica. Come avverte Zaccolini, anche se venisse posto sotto gli occhi di diversi osservatori uno stesso oggetto, ciascuno di loro penserà e darà un nome differente al suo colore. Così “io mi son ritrovato mo-|strare un fior pavonazzo in conversatione di più persone, le qua-|li tutte gli davano diversi nomi di colori: e chi diceva essere lio-|nato, chi violato et anche in altri stravaganti nomi”<sup>1043</sup>.

Ciò nonostante, dalla generazione di questi colori reali “si potrà facilmente venire in cognitio-|ne di cotesta pratica della mistione delli colori apparenti”<sup>1044</sup>. Anche in questo caso il metodo richiama alla lontana quello proposto dall’autore del *De Coloribus*: “Si comincia con un colore già noto, assunto come base, e con la sua combinazione, senza però far derivare in maniera uguale tutti i colori”<sup>1045</sup>. Il fondamento teorico su cui si basa l’indagine proposta dal filosofo teatino è ispirato al principio secondo cui “la Natura in un istesso colore opera | sempre nell’istessa maniera che opera in ciascheduno degl’eleme(n)-|ti, benché diversamente, ma però con le medesime regole”<sup>1046</sup>. Ciò consente al trattatista di spiegare il fenomeno più complesso della trasmutazione “apparente” dei colori nei corpi “perspicui o diafani” partendo proprio dall’analisi dei corpi meglio conosciuti dai pittori.

Esaminando in modo dettagliato i meccanismi della generazione dei sei colori “principali” in ognuno dei quattro elementi, Zaccolini riesce a dimostrare che i colori corporei e quelli apparenti sono tanti quanti i gradi del calore e i temperamenti della luce. In entrambi i casi la successione è attivata dalla luce del sole, definito come quell’“artificiosissimo et eccellent(issi)mo pittore che in-|vaghisce colorendo gl’obbietti visibili e che anco forma ogni | colore reale et apparente”<sup>1047</sup>. Oltre al valore cromatico della luce che “nell’atto pratico di Pittura”<sup>1048</sup> è associata al bianco, in natura essa corrisponde, come già indicato, alla fonte di calore necessaria per attivare alcuni processi chimico-fisici. Anche se nei corpi opachi la luce opera sotto forma di calore “non solo

---

<sup>1042</sup> *Ivi*, c. 52r.

<sup>1043</sup> *Ivi*, c. 46v.

<sup>1044</sup> *Ivi*, c. 157r.

<sup>1045</sup> *De Coloribus* 792 b 30-33.

<sup>1046</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 53v.

<sup>1047</sup> *Ivi*, c. 37r.

<sup>1048</sup> *Ivi*, c. 2r.

per radunare la materia nel darli forma, ma anche nel | colorirli per farli visibili”<sup>1049</sup>, mentre nel “mezzo per dove passa”<sup>1050</sup>, come ad esempio nell’aria e nell’acqua, la “luce opera come luce”<sup>1051</sup>, in entrambi i casi l’ordine con cui la natura genera i colori reali e dimostra quelli apparenti dipende dalla “virtù e forza” dei raggi solari. Quello che più interessa all’autore e, in questo caso, al pittore, è capire come “gl’atti | della luce”<sup>1052</sup> influenzino l’instabilità del colore nel processo percettivo della visione<sup>1053</sup>. Il fatto di voler introdurre questa indagine partendo dall’analisi dei processi di combustione, disseccamento, raffreddamento, maturazione, fusione e tintura della materia rappresentava l’unico modo per dimostrare dalla base del più “palpabile senso” e, quindi, con “argomento manifesto”<sup>1054</sup> che i principi che regolano la generazione dei colori “corporei” sono gli stessi che scandiscono la loro trasmutazione apparente.

A questo punto il problema è quello di riuscire ad astrarre dalle infinite operazioni della natura “la solita rego- | la universale”<sup>1055</sup> e prescrivere con questa un metodo pratico per convertire sul piano bidimensionale la “superficiale apparenza” rivelata dalle impressioni visive. Nel fare ciò, il pittore dovrebbe tener conto della capacità trasmissiva delle specie di ciascun colore e del loro livello di suscettibilità rispetto alla misura della lontananza.

In realtà, nel cercare “i nascime(n)ti dei colori”<sup>1056</sup> partendo dall’elemento della terra, Matteo Zaccolini sembra trovare la risposta alla domanda posta da Leon Battista Alberti<sup>1057</sup> che, a questo proposito, si chiedeva: “a che giova al pittore il sapere, in che modo sia fatto il colore dai mescolame(n)ti del raro, et del folto, del caldo, et del secco, o del freddo, et dell’umido?”<sup>1058</sup>.

Secondo lo studioso teatino, ritornare alla dottrina aristotelica per spiegare il colore come effetto “manifesto” delle contrarietà che agiscono nel processo di trasformazione degli elementi costituiva il modo più efficace per spiegare come, anche dal temperamento della luce con le

---

<sup>1049</sup> *Ivi*, c. 52r.

<sup>1050</sup> *Ivi*, c. 52r.

<sup>1051</sup> *Ivi*, c. 52r.

<sup>1052</sup> *Ivi*, c. 283v.

<sup>1053</sup> Per un’indagine sulla natura della luce attraverso i secoli della storia, cfr. V. RONCHI, *Storia della luce da Euclide a Einstein*, Roma-Bari, Laterza, 1983; G. FEDERICI VESCOVINI, *Le teorie della luce e della visione ottica* cit.; A. FROVA, *Luce colore e visione. Perché si vede ciò che si vede*, Milano, BUR, 2003; R. J. WEISS, *Breve storia della luce. Arte e scienza dal Rinascimento a oggi*, Bari, Dedalo, 2005; R. GUZZI, *La strana storia della luce e del colore*, Milano, Springer, 2011.

<sup>1054</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 216r.

<sup>1055</sup> *Ivi*, c. 54v.

<sup>1056</sup> L. B. ALBERTI, *La Pittura di Leon Battista Alberti tradotta per M. Lodouico Domenichi*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1547, p. 9v.

<sup>1057</sup> S.Y. EDGERTON JR., *Alberti’s Colour Theory: a medieval bottle without Renaissance wine*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », vol. 32, 1969, pp. 109-134.

<sup>1058</sup> L. B. ALBERTI, *La Pittura di Leon Battista* cit., p. 9v.

tenebre, associate rispettivamente al secco e all'umido, la natura riuscisse a rivelare con “il suo solito operare”<sup>1059</sup> la trasmutazione accidentale di un colore

talhora per la mutatione o alterazione del // [176v] mezzo per il quale si vede l'obbietto talhora per la distanza et altre | volte per il lume secondo che egli è più vicino o più denso o raro | nel da lontano, altre volte poi da questi si dimostra altri colori | nei riflessi generati dalle spetie che sono riportate dalla luce<sup>1060</sup>.

Ciò spiega anche il motivo per cui Zaccolini insiste nel sottolineare come “studij della buona filosofia”<sup>1061</sup> servissero al pittore per comprendere le operazioni della natura e, tra queste, anche quella del colorire. Se c'è una cosa che l'esperto prospettico rimprovera ai colleghi di “hoggi di”<sup>1062</sup> è proprio il fatto di aver trascurato lo studio di quelle materie che avrebbero fornito loro i presupposti teorici per comprendere il difficile meccanismo della visione.

Pur ammettendo di aver scritto le sue opere “così rozzamente, secondo il mio comune uso”<sup>1063</sup>, Zaccolini si preoccupa di divulgare i principi della filosofia naturale che lui stesso aveva appreso nel *Lyceum* cesenate con la pretesa di “ragionare in utile, d'instuire i principianti | che di simil materia non habbino cognitione alcuna”<sup>1064</sup>. In tal senso va interpretata la volontà di trascrivere su carta i “ragionamenti” che avrebbero aiutato i giovani colleghi risolvere il problema di come preservare l'illusione della distanza rispettando le proprietà ottiche della degradazione del colore. Considerare il colore come “segno manifesto”<sup>1065</sup> del processo di generazione e di corruzione di un corpo e, nel contempo, effetto transitorio del temperamento della luce con le tenebre, serviva al pittore per capire come gli “accidenti” naturali e le impressioni meteorologiche alterassero la percezione stessa del colore. Come già anticipato nel terzo capitolo, questi fenomeni implicano l'insorgere di una serie di problemi di ordine pittorico che richiedevano l'intervento di “intendenti” pittori di prospettiva. Le questioni legate in particolare all'uso del colore erano ben note ai prospettici che, come Matteo Zaccolini, sapevano bilanciare correttamente le metamorfosi “indeterminate” della luce nell'intelaiatura prospettica.

Anche se l'apparire dei colori sembrava continuamente sfuggire alla scrittura, il trattatista sfida la sua eccezionale capacità descrittiva per insegnare come controllare la velocità con cui uno stesso colore si tramuta in un altro. Molto probabilmente, l'enorme quantità e la varietà delle informazioni raccolte per documentare le infinite sfumature del colore hanno ostacolato lo studio

---

<sup>1059</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 176r.

<sup>1060</sup> *Ivi*, cc. 176r-176v.

<sup>1061</sup> *Ivi*, 41r.

<sup>1062</sup> *Ibidem*.

<sup>1063</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 2v (BELL, p. 285).

<sup>1064</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 183v.

<sup>1065</sup> *Ivi*, c. 19v.

di un manoscritto che invece testimonia l'importanza dell'esercizio dell'osservazione nella pratica della "scienza pittorica"<sup>1066</sup>. Le descrizioni che ad una prima lettura potrebbero risultare prolisse, ripetitive e talvolta superflue, comprendono in realtà una lunga serie di possibili variabili che, secondo il trattatista, sembrano interferire continuamente l'ordine naturale della trasmutazione di un determinato colore.

La ricerca della sequenza causale e temporale della progressione o regressione della trasmutazione di un colore rappresentava l'unico modo per capire come, nell'elemento "dell'aere", ovvero il mezzo attraverso il quale si generano anche i colori della lontananza, gli "accidenti" atmosferici riuscissero continuamente ad "interrompere l'ordine delle regole di natura che abbiamo posto"<sup>1067</sup>. Monitorando ogni volta da angolazioni e punti di vista differenti gli effetti cromatici derivati dagli "intoppi" della luce, Zaccolini riesce a spiegare anche agli occhi della "gente che principiano | la professione pittorica"<sup>1068</sup> i fenomeni più complessi della visione. Se la natura rivela per se stessa l'infinita varietà del colore, gli esempi che sovraccaricano questa prima parte, propedeutica alla più famosa *Prospettiva del Colore*, suggeriscono le finalità di un'opera fatta per allenare il nostro occhio a mettere a fuoco il processo di metamorfosi del colore.

Le immagini della natura ritratta, come già anticipato, "secondo la veduta della | casa nostra de' S(an)ti Apostoli"<sup>1069</sup>, costituiscono pertanto gli strumenti più efficaci per insegnare a ricalibrare nello spazio illusivo gli effetti della forza o, al contrario, del languire della luce nel riportare e nel rimescolare le specie del colore tra gli "inconvenienti accidentali". L'analisi delle operazioni naturali portano così il pittore ad "affissare lo sguardo" nelle "delitiose colline | della città di Napoli"<sup>1070</sup>, sperimentando da qui i principi della teorica del colore. Pur essendo convinto che questo studio avrebbe potuto offrire maggior sicurezza al vulgo della professione pittorica, Zaccolini si dimostra altrettanto consapevole di non poter definire la dinamica trasmutativa del colore nella sua completezza. Considerando il limite di questa ricerca, si potrebbe dubitare sull'utilità pratica dei precetti raccolti nel *De Colori* e applicati alle regole della *Prospettiva del Colore*, tuttavia è l'autore stesso a toglierci ogni incertezza, dichiarando esplicitamente le intenzioni e il fine ultimo del suo investigare:

q(uest)e nostre regole vorrei che servissero al Pittore solam(en)te per aprirgli l'occhio, e dargli luce e guida di saper conoscere la forza e verità della pittura della Natura, e non di fidarsi tanto in q(uest)e, che si scordi di

---

<sup>1066</sup> *Ivi*, c. 41r.

<sup>1067</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 54v (BELL, p. 390).

<sup>1068</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 66r.

<sup>1069</sup> *Ivi*, c. 58r.

<sup>1070</sup> *Ivi*, c. 39v.

havere del continuo innanzi i Naturali delle cose per che con tali aiuti gli sarà facil cosa conoscer la verità di q(uest)o fatto, e porlo in pittura come si conviene<sup>1071</sup>.

Accompagnando lo studio della teorica del colore con l'esercizio dell'osservazione il "dotto e scientifico pittore" imparerà a controllare la difficilissima macchina dell'occhio<sup>1072</sup> per sfruttare il processo di trasmutazione cromatica delle specie che,

secondo | la densità o rarità del perspicuo, essendo il mezzo | per il quale si vede l'obbietto, altre volte secondo l'organo visivo che è l'occhio se egli sarà di // [269r] perfetta perspicuità nel ricevere la spetie del lume | e del colore [...] come anche | per la distanza si cagionano diversi colori apparenti<sup>1073</sup>.

"Dall'esperienza – sottolinea Zaccolini – si vedrà verità"<sup>1074</sup>: un'espressione ricorrente che rivela l'originalità di questa indagine *de' colori*.

### 6.5. *Nel libro dell'aere*

La visione, così com'è definita tra le pagine di questo scritto, non può essere considerata come un processo passivo di ricezione dei cosiddetti "spiriti visivi", ma al contrario un'operazione fondata sui principi ottici. Discutere le regole della teorica del colore, così come è stata interpretata da Zaccolini, significa insegnare a dipingere "la Pittura reale della Natura da noi descritta in | quella maniera che dall'istessa Natura vien rappresentata all'oc-|chio"<sup>1075</sup>. Egli sostiene infatti che per rafforzare l'effetto della lontananza attraverso i colori conveniva innanzitutto valutare "non con misure ma con l'acutezza dello sguardo dell'intelletto"<sup>1076</sup> come le specie derivate dagli oggetti colorati si tramutano gradualmente in turchino apparente, lo stesso colore del cielo.

L'aria, essendo il mezzo interposto fra l'occhio e l'oggetto che dà libero passaggio alle specie, è anche uno dei fattori che, insieme alla luce, più influenza la generazione delle impressioni cromatiche. Come già scritto nell'antico *De Coloribus* "tutti i colori sono una combinazione di tre

---

<sup>1071</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 44r (BELL, p. 369).

<sup>1072</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 188r.

<sup>1073</sup> *Ivi*, c. 269r.

<sup>1074</sup> *Ivi*, 12v. Questo concetto viene ripetuto frequentemente per dimostrare l'importanza dell'osservazione diretta della natura: "con l'osservazione d'esperienza fatta" c. 15v, "con l'esperienza | della solita pratica sperimentare" c. 40v, "si come con esperienza si prova", c. 52r, "giornalmente si | vengono con l'esperienza manifestati" c. 124v, "dalle cui esperienze si cavera l'osservazione" c. 163r, "dimostraremo con esperienza manifesta" c. 140v, "si prova con esperienza" c. 149r, "vedere l'esperienza di que-|ste cose" c. 157v, "Per esperienza dell'osservazioni nelle cose naturali" c. 284r).

<sup>1075</sup> *Ivi*, c. 3v.

<sup>1076</sup> *Ivi*, c. 95r.

componenti: della luce, del mezzo attraverso cui essa si vede, per esempio l'acqua o l'aria, e infine, dei colori base, dai quali è riflessa la luce"<sup>1077</sup>.

Tenendo conto dell'intensità e dell'angolo di incidenza della luce, Zaccolini si appresta a indagare l'effetto ottico della trasmutazione del colore seguendo l'ordine di precedenza del loro apparire dal sorgere del sole fino al suo tramontare. Nel valutare ciò, egli presta attenzione alle condizioni atmosferiche e alle variabili che, a loro volta, possono alterare il "camminamento" della luce mentre penetra le nubi oppure mentre viene riflessa dalle gocce di pioggia, dalla nebbia e dai vapori esalati dalla terra, destabilizzando così la percezione del colore. Solo dopo aver osservato gli effetti cromatici prodotti dai fenomeni atmosferici, definiti gli "argomenti manifesti" della natura, il pittore potrà conoscere con maggior facilità le regole della prospettiva colorata, ovvero quell'altra "sorte de' colori apparenti fra l'aere"<sup>1078</sup> che fanno sembrare i corpi opachi posti "in varie e diverse distanze"<sup>1079</sup> di colore differente. Per questa ragione, infatti, lo stesso colore che si vede "nel da vicino" apparirà poi

di languido aspetto per | la lontananza del lume che debolmente arrecando le spetie all'occhio si sogliono confondere gli aspetti e dimostrar l'istesso obbietto confuso, non si potendo discernere la verità del colore<sup>1080</sup>.

Secondo il prospettico ciò accade perché, aumentando la distanza, il colore incomincia a perdere la naturale capacità di comunicare e spargere le proprie specie, le quali, dopo essersi scurite per la debolezza del lume, acquistano nuova apparenza a seconda della maggiore o minore quantità di aria interposta tra l'occhio e l'oggetto. Le specie si corrompono nella distanza facendo apparire l'oggetto da cui derivano di svariati colori "avanti che arrivano a dimostrarsi del tutto in turchino, perché in questa apparenza vanno a concludere ogni sorte di colore"<sup>1081</sup>.

Zaccolini descrive le alterazioni apparenti dei colori principali messi a base dell'osservazione seguendo il processo di trasmutazione delle specie mentre si mescolano con quelle sparse fra l'aria in determinate condizioni meteorologiche. È evidente, infatti, che se però il pittore non terrà conto delle qualità cromatiche dell'aria, difficilmente potrà comprendere come questo corpo diafano possa influenzare il processo di degradazione del colore, argomento discusso approfonditamente nella seconda parte dedicata alla *Prospettiva del Colore*.

A questo punto la domanda che si pongono i lettori è la medesima che il trattatista si propone di rispondere nel suo *Libro Terzo della Generatione dei Colori nell'elemento dell'aere* [cc. 68v-102v]: se i

<sup>1077</sup> *De Coloribus* 793 b 33-794 a 1.

<sup>1078</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 69v.

<sup>1079</sup> *Ivi*, c. 69v.

<sup>1080</sup> *Ivi*, c. 146r.

<sup>1081</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 6v (BELL, p. 294).

colori apparenti sono il risultato delle mescolanze ottiche prodotte dai diversi temperamenti della luce, com'è possibile valutare la capacità che queste impressioni colorate hanno nel mantenere intatto il proprio aspetto calcolando di volta in volta il rapporto tra intensità della luce, densità del mezzo e grado di distanza? E ancora, come si possono misurare i diversi livelli di suscettibilità e di resistenza dei colori rispetto ai fattori modificanti che intervengono continuamente fra l'aere? Mentre il teatino prosegue con l'analisi delle "operationi colorate" in ciascuno dei libri che compongono il trattato, egli tenta per prima cosa di codificare la sensibilità comunicativa delle diverse specie rispetto al temperamento della luce fra la maggiore o minore quantità dell'aria, descrivendo le trasmutazioni apparenti dei sei colori "principali" messi a base dell'osservazione. A quanto pare, il modo più semplice per riuscire a catalogare le sensibili mutazioni delle specie mentre languiscono insieme al lume nella densità atmosferica è quello di seguire l'intensità dei raggi del sole dal suo sorgere al suo tramontare, verificando così gli effetti ottici prodotti dal progressivo temperamento della luce con l'oscurità. Allo stesso tempo, però, la densità dell'aria oppone resistenza alla luce che, indebolendosi, genera un'infinità di colori apparenti: l'ordine con cui questi si dimostrano è dedotto dalla "solita regola", perché se nell'elemento della terra i colori reali si generano in base alla resistenza dell'umido rispetto al calore, "qua nell'aere in cambio del calore opera la luce et in cambio dell'humido messo per il nero | opera l'oscurità et l'ombra"<sup>1082</sup>. Quindi l'apparire dei colori segue l'azione delle contrarietà, ovvero quelle forze che, come aveva indicato Aristotele nel *De generatione et corruptione*<sup>1083</sup> e nei libri della *Fisica*<sup>1084</sup>, costituivano i principi primi del processo della generazione e della trasformazione dei "misti degli elementi"<sup>1085</sup>. Nel primo capitolo che apre il libro dell'aere, Zaccolini ritorna quindi a commentare i passi del *De Coloribus libellus* incominciando a spiegare la generazione della "bianchezza", il color proprio di questo elemento. Tale colore è prodotto dai vapori innalzati dalla terra e mescolati fra l'aere, corpo che, di per sé, non ha né limiti né contorni essendo come l'acqua elemento diafano e perspicuo. Questo mezzo che per sua natura è "interminato", ovvero impercettibile alla vista, può diventare infatti "terminato" a causa dei vapori che rendono l'aria di "qualche opacità trasparente"<sup>1086</sup>, come si vede nell'orizzonte lontano. A questo punto, le specie che derivano dalle "grossezze" del vapore vengono percosse dal candore del lume, il quale dimostra al nostro occhio la bianchezza naturale di questo misto di aria e acqua. Per la medesima ragione, benché con un procedimento diverso, quando il vento agita e "mescola" l'acqua del mare, le onde schiumose si

---

<sup>1082</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 69v.

<sup>1083</sup> ARISTOTELE, *Generazione e corruzione*, Introduzione, traduzione e note di P. Cristofolini, Torino, Boringhieri, 1963.

<sup>1084</sup> ARISTOTELE, *Fisica*, saggio introduttivo, traduzione, note a apparati di L. Ruggiu, Mimesis Edizioni, Milano, 2007.

<sup>1085</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 127r.

<sup>1086</sup> *Ivi*, c. 70r.

dimostrano della stessa bianchezza dell'orizzonte, poiché, come spiega Zaccolini, aggiungendosi con il continuo moto nuova umidità, il colore naturale dell'acqua non riesce a dissecarsi dal calore e quindi a convertirsi in altri colori. Insomma, così come aveva dimostrato nel primo libro dell'elemento della terra e nel secondo dell'acqua, la generazione del colore bianco nell'aere "si fa quando che | l'humido ritiene la sua natura cruda et indigesta"<sup>1087</sup>. Lo stesso principio è valido anche per l'elemento dell'aria, tuttavia occorre ricordare che, a differenza della terra, in questa sfera al posto del calore agisce la luce e al posto dell'umidità subentra l'apparire del nero.

Dopo aver spiegato l'apparire della bianchezza del vapore che nella bassa regione dell'aere si tramuta in nebbia e nella seconda regione si converte in nube o in neve, ciò che più interessa al pittore è capire in qual maniera gli oggetti visti nell'orizzonte lontano "partecipano" del suo colore naturale. I principi discussi in questa prima parte del *De Colori* sono fondamentali per capire come restituire veridicità atmosferica "all'orizzonte pittorico"<sup>1088</sup>: riconoscendo il valore prospettico del piano definito "terminatore della veduta"<sup>1089</sup>, Zaccolini illustra gli effetti generati dal progressivo languire delle specie colorate che derivano dagli oggetti lontani, posti proprio "nell'ultima parte del Cielo, dove pare che egli si unisca con la terra"<sup>1090</sup>.

I presupposti teorici della prospettiva colorata sono enunciati in questo primo volume, scritto che svela agli occhi inesperti dei principianti l'illusione che nasce osservando, in questo caso specifico, il colore dell'orizzonte:

Ma alcun | non pensi già che il perspicuo sia terminato realmente essendo | questa bianchezza composta di reale in parte et di apparen- | te, perché andando là dove ci pareva essere il termine, sempre | vediamo che egli apparisce più oltra, non essendo possibile di po- | terlo vedere da vicino, ma con la molta distanza per la qua- | le le parti del vapore rarefatto e sparso fra l'aere dimostrandosi | l'una continua con l'altra parendo unite la loro spetie delle | parte indivisibile si confondono l'una con l'altra e così con- | culcandosi vengono all'occhio mischiate l'una con l'altra for-//[70v]mandosi il termine fra l'aere per le quali, mediante il lume, | si cagiona anche la sua bianchezza<sup>1091</sup>.

Questo passo costituisce la premessa teorica per "trattare dell'orizzonte che appartiene alla professione Pittorica"<sup>1092</sup>, tema che verrà da lui ripreso in maniera più approfondita nel XIV trattato della sua *Prospettiva del Colore*<sup>1093</sup>. In questa seconda parte, l'orizzonte viene paragonato ad un "freno" immaginario della visione, la linea in cui termina la degradazione di tutte le grandezze

---

<sup>1087</sup> *Ivi*, c. 12v.

<sup>1088</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 108v (BELL, p. 498).

<sup>1089</sup> *Ivi*, c. 106v (BELL, p. 494).

<sup>1090</sup> *Ivi*, cc. 108v-109r (BELL, pp. 498-499).

<sup>1091</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 70r-70v.

<sup>1092</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., c. 106v (BELL, p. 495).

<sup>1093</sup> *Ivi*, cc. 106r-117r (BELL, pp. 494-515).

e di tutte le specie colorate che, nel venire all'occhio da così lontano, si mescolano fra la grossezza dei vapori depositati nella bassa regione dell'aere tramutandosi "con dolcezza"<sup>1094</sup> nel colore naturale dell'orizzonte, il bianco. Quindi, oltrepassato quello che è considerato il limite di ogni spazio infinito, anche la maggior altezza del monte "si suole occultare per la rarefazione delle spetie, e talm(en)te inlanguidita, che come più minima grandezza, è estinta, il senso più oltre non può comprendere"<sup>1095</sup>. Dopo aver tracciato la linea dell'orizzonte "nella parete o sia muro o tela o tavola"<sup>1096</sup>, il dotto e scientifico pittore dovrà imitare "con intiera osservazione"<sup>1097</sup> questo "vero esemplare della pittura n(atu)ale"<sup>1098</sup>, equilibrando tra loro i lineamenti e i colori in modo tale da restituire l'effetto "che suol fare l'occhio nel ricevere la digradazione delle specie e delle grandezze"<sup>1099</sup>.

È chiaro, quindi, che senza le regole universali della *Generazione della Bianchezza nell'elemento dell'aere*<sup>1100</sup>, il lettore difficilmente potrà comprendere la "natura e colore dell'orizzonte"<sup>1101</sup>, titolo del capitolo che, oltre ad arricchire il XIV trattato della *Prospettiva del Colore*, mostra il punto di intersezione tra le ricerche sul colore di Matteo Zaccolini e il contemporaneo dibattito sul dipingere i paesi<sup>1102</sup>. Si pensi solamente al modo in cui il prospettico osserva il colore dell'orizzonte dall'alto della casa dei Santi Apostoli per dimostrare come quella sua "bianchezza" sia in realtà un effetto transitorio e apparente. A riprova di ciò, il trattatista invita i pittori a scrutare la stessa "veduta" in momenti diversi della giornata: quando il sole "nasce in oriente o pone nell'occidente"<sup>1103</sup> i raggi "fiochi e deboli" vengono "impediti" dalla densità dei vapori depositati nella bassa regione dell'aere, provocando così l'effetto di un orizzonte che da bianco appare rosso "infocato". Posto quindi che "la natura non diferisce dalla solita rego-|la universale"<sup>1104</sup>, se nei corpi opachi il colore rosso si forma quando l'umido, essendo presente in abbondanza, oppone continua resistenza al calore, negli apparenti questa impressione si presenta quando la densità del mezzo oppone resistenza al passaggio dei raggi del sole. Per riassumere, quindi, l'apparire di questa impressione nell'aria come pure nell'acqua può derivare "per la

---

<sup>1094</sup> *Ivi*, c. 110v (BELL, p. 502).

<sup>1095</sup> *Ivi*, c. 119r (BELL, p. 499).

<sup>1096</sup> *Ibidem*.

<sup>1097</sup> *Ibidem*.

<sup>1098</sup> *Ibidem*.

<sup>1099</sup> *Ivi*, c. 111r (BELL, p. 503).

<sup>1100</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., cc. 70r-72r.

<sup>1101</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore* cit., cc. 111r-113v (BELL, pp. 503-508).

<sup>1102</sup> J. BELL, *Zaccolini's Theory* cit., pp. 91-112.

<sup>1103</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 83r.

<sup>1104</sup> *Ivi*, c. 54v.

fiacchezza del lume”<sup>1105</sup>o, comunque, quando si presenti una condizione non ottimale di luminosità. Il lume, che durante il sorgere e il tramontare del sole risulta languido e fiacco, trapassa con maggiore difficoltà la “grossezza” dei vapori, provocando così la generazione di nuovi colori, tra cui appunto il rosso apparente.

Per tornare all’esempio iniziale, mentre le specie vengono ricondotte dal lume verso l’occhio, quelle bianche derivate dall’orizzonte si mescolano con le specie oscure e ombrose che prevalgono fra l’aere durante il tramonto. Ed è così che anche la bianchezza naturale dell’orizzonte si tramuta “in un subito” nel color languido e fiacco del sole.

Nella spiegazione di tale fenomeno appare evidente il rimando al primo libro dei *Meteorologica*, in particolare al passo in cui Aristotele presenta l’apparire delle “luminescenze di colore sanguigno”<sup>1106</sup> nel cielo: “la luce infatti che passa attraverso un corpo più denso è meno luminosa, e poiché l’aria subisce una riflessione si colorerà in vario modo, ma soprattutto di rosso e porpora”<sup>1107</sup>. I colori manifestati dalla luce mentre penetra un corpo più o meno denso sono descritti in maniera dettagliata nel pseudo-aristotelico *De Coloribus*, pagina che Zaccolini riscrive per commentare al “vulgo” gli effetti cromatici prodotti in base all’intensità e alla direzionalità dei raggi luminosi:

Si ha il viola vivido e brillante, quando i raggi del sole si mescolano, deboli, col bianco pallido e velato. È per questo stesso motivo che l’aria prende talora di purpureo a levante e a ponente, quando il sole sorge e tramonta: allora i suoi raggi, particolarmente deboli, colpiscono l’aria scura. Anche il mare tende al purpureo, quando le onde si alzano e la parte dell’onda che si inarca è in ombra, perché i raggi del sole colpiscono debolmente questa parte inclinata, e fanno sì che appaia il colore viola<sup>1108</sup>.

il sole ci dimostra l’orizzonte infocato essendo che allhora | vengono medesimamente all’occhio le spetie miste luminose con | l’oscurità dell’ombra dei vapori la sera in occidente, men- | tre il sole si asconde, però è necessario nell’osservatione del | mare rosseggiante che il riguardante stia dirimpetto al | sole, cioè che il mare sia interposto fra la distanza dell’occhio | et il sole se vogliamo vederlo rosseggiante, poiché mediante | questa interpositione si vede gran parte ombrose dell’onde | per la cui oscurità li raggi si temprano<sup>1109</sup>.

Zaccolini non si limita a parafrasare i passi del “libretto”, ma dimostrando “con l’osservatione di natura”<sup>1110</sup> la validità delle “solite regole dell’impressioni delle specie”<sup>1111</sup>, egli spiega come “congiungere la teorica insieme con | la pratica per l’osservatione di ogni esperienza che intorno

---

<sup>1105</sup> *Ivi*, c. 160r.

<sup>1106</sup> ARISTOTELE, *Meteor.* I 342 a 35-36. Le traduzioni dei passi dei *Meteorologica* riportate in questa tesi sono state tratte da ARISTOTELE, *Meteorologica*, introduzione, traduzione e note di L. PEPE, Napoli, Guida editori, 1982.

<sup>1107</sup> *Ivi*, I 342b6-9.

<sup>1108</sup> *De Coloribus* 792 a 13-24.

<sup>1109</sup> BLF, ms. Ashb. 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori* cit., c. 83v.

<sup>1110</sup> *Ivi*, c. 117r.

<sup>1111</sup> *Ivi*, c. 183v.

// [202v] al colore accade”<sup>1112</sup>. Nel perseguire l’obiettivo della sua lezione, il prospettico teatino rielabora i risultati delle indagini condotte a Napoli mostrando al pittore come gli “intoppi” meteorologici, alterando l’intensità del lume e la densità del mezzo, producano “infinite differenze di misti colorati”<sup>1113</sup>.

I principi della teorica del colore segnano la strada più sicura per addentrarsi nello studio di quei fenomeni ottici che, seppur apparentemente, sembrano tuttavia contraddire le “regole dalle quali si caverà la | pittura di natura che tuttavia si pretende”<sup>1114</sup>. Essendo abituato a controllare e a bilanciare l’instabilità delle impressioni visive nello spazio prospettico, Zaccolini spiega come ciascuno dei sei colori messi a base dell’osservazione possa apparire anche “per accidente”. Riprendiamo quindi l’esempio della generazione del colore rosso, seguendo da qui il processo della sua trasmutazione nell’elemento dell’aere. Come avverte Zaccolini, questa impressione può essere percepita non solo quando i raggi luminosi risultino indeboliti mentre trapassano le profondità e le densità dell’aria al tramontare del sole. Può succedere che una nube bianca, “ben- | ché non habbia profondità né sia di molto grossezza, ma qua- | si sottil velo trasparente”<sup>1115</sup>, si dimostri di color rosso pur essendo illuminata “gagliardamente”<sup>1116</sup>. Per capire come, in questo caso, il colore bianco possa dimostrarsi “in un subito” di color “infocato”, Zaccolini invita a rivolgere lo sguardo sulla seconda nube che, essendosi addensata dietro a quel “sottil velo” bianco, ne ha alterato l’aspetto cromatico “per accidente”. Se lo sguardo è posto “a drittura”<sup>1117</sup> del lume, le specie della bianchezza derivate dalla prima nuvola arrivano all’occhio già “temperate” con quelle oscure prodotte dall’ombra della seconda, generando così l’impressione del color rosso.

Dal momento che le trasmutazioni delle specie colorate nell’aria seguono il grado di temperamento della luce con l’ombra, tra tutti gli accidentali intoppi citati nel testo il prospettico sceglie proprio la nuvola come caso studio per indagare le cause delle alterazioni cromatiche generate fra le densità dell’aria. La nube, infatti, “intoppandosi per l’impeto de’ venti”<sup>1118</sup> nei corpi colorati, consente al trattatista di registrare con maggior facilità le impressioni derivate dalla mescolanza delle specie di questi colori nei diversi gradi delle distanze.

Dopo aver descritto l’effetto della luce sulla nube al tramonto, il trattatista invita il pittore a continuare ad osservare il cielo nell’attesa che il “pittore universale”, ovvero il sole, inizi ad

---

<sup>1112</sup> *Ivi*, c. 202r-202v.

<sup>1113</sup> *Ivi*, c. 169v.

<sup>1114</sup> *Ivi*, c. 183v.

<sup>1115</sup> *Ivi*, c. 83v.

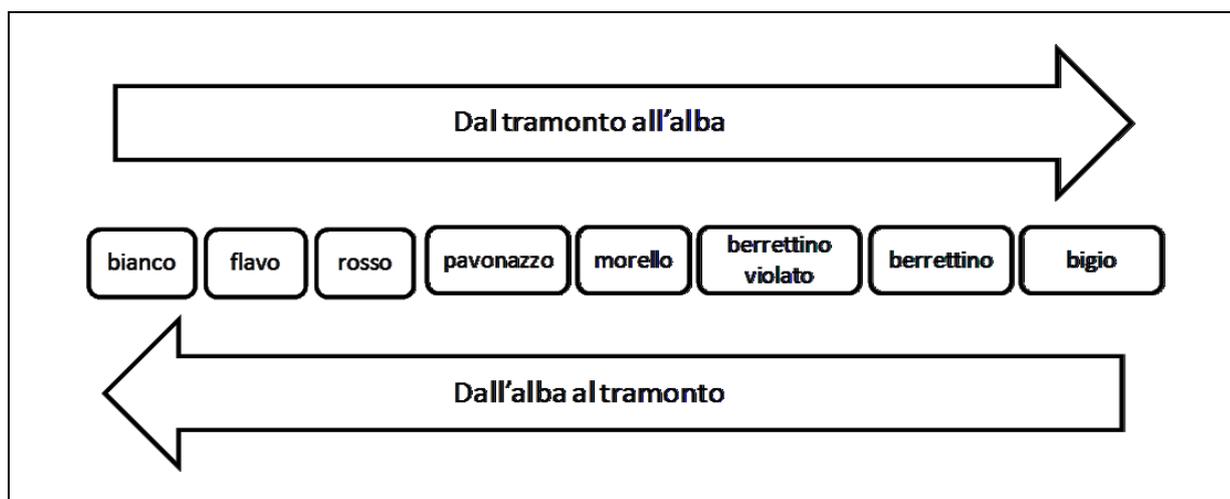
<sup>1116</sup> *Ibidem*.

<sup>1117</sup> *Ibidem*.

<sup>1118</sup> *Ivi*, c. 171v.

abbozzare la sua opera che è il sorgere. Mentre “il sole | si asconde declinando la languidezza de’ raggi”<sup>1119</sup> vediamo la solita nube rossa tramutarsi gradualmente nel color pavonazzo. Con le prime oscurità della sera, le specie del color pavonazzo si mescolano nuovamente con quelle ombrose che ormai prevalgono fra l’aere, generando così l’apparire del color morello e, subito dopo, del berrettino violato. Quando invece predominano le tenebre, l’ultimo bagliore dei raggi rende la nube di color bigio ombroso, finché l’apparire dell’oscurità nella notte non pone fine a questo suo “ordito de’ colori” (**Tabella 3**). Il “pittore universale” riprende a dipingere la sua opera “nell’apparir del | giorno”<sup>1120</sup>, quando i raggi iniziano nuovamente ad infondere il loro splendore percotendo la nube oscura che, al contrario di prima, ritorna a farsi bigia o berrettina, apparendo poi di color berrettino violato e subito dopo di quel “misto” chiamato morello. Mentre il lume acquista maggior forza durante il trascorrere del giorno, le sfumature di color morello tramutano in pavonazzo, trapassando da qui al rosso e poi al flavo, fino a dimostrare la solita nube in tutto il suo candore “a paragone della bianchez- | za de’ gigli”<sup>1121</sup> (**Tabella 3**).

**Tabella 3: Le metamorfosi del colore quando “la luce cammina ordinatam(en)te”.**



Può succedere però che una nube, che già ci era apparsa del tutto rossa, si dimostri di color bigio senza essersi prima tramutata nella gradazione intermedia, ovvero il pavonazzo. L’effetto che ha provocato il passaggio diretto dal rosso al bigio difficilmente si potrebbe spiegare, se non fosse per quegli “impedimenti accidentali”<sup>1122</sup> apparsi, anche in questo secondo caso, fra la nuvola e il sole durante il suo tramontare. Come avverte Zaccolini, la declinazione del colore è avvenuta secondo consueto ordine di natura (**Tabella 3**), tuttavia alcune di queste “metamorfosi” sono

<sup>1119</sup> *Ivi*, c. 101r.

<sup>1120</sup> *Ivi*, c. 101v.

<sup>1121</sup> *Ivi*, c. 102r.

<sup>1122</sup> *Ivi*, c. 135v.

state nascoste agli occhi degli osservatori “interponendosi in quel mentre altra nube”<sup>1123</sup> che ha per questo impedito la percezione del colore pavonazzo. Nel svelare l’inganno delle trasmutazioni cromatiche che, come nel caso del passaggio dal rosso al bigio, sembrano “contra ordine di natura”<sup>1124</sup>, vengono spiegati i principi ottici che regolano la generazione delle impressioni colorate:

E perché habbiamo posta in | questo Libro li principali colori che appariscono fra l’|aere, benché siano infiniti i quali si cagionano dalli | mescolamenti di questi l’uno con l’altro, secondo il tempera- | mento della luce con l’ombra et altri dalle spetie de’ | colori separati, mentre l’uno campeggia con l’altro venendo | le spetie all’occhio del color del campo con quello del colo- | re che gli sta davanti, cagionano diversi colori<sup>1125</sup>.

Il libro dedicato all’elemento dell’aere, come in generale tutto il volume, è generoso di esempi ripetuti a più riprese nel tentativo di descrivere l’apparire e la mutazione dei colori nella dinamica percettiva in base ovviamente al “sito”, ovvero il punto di vista dell’osservatore rispetto alla superficie illuminata: il metodo migliore per addestrare l’occhio del pittore è proprio quello di descrivere analiticamente le impressioni visive prodotte dai colori, precisando di volta in volta la posizione dell’osservatore rispetto alla sorgente luminosa e rispetto alle superfici trasparenti, opache e ancora “aspre” e “lustri”. A mio avviso, il contributo più interessante della lezione di Matteo Zaccolini è quello di aver messo i principianti della professione pittorica nella condizione di “vedere con esperienza” la natura apparente e instabile del colore. La sua ricerca mira infatti a esporre le cause di quelle improvvise metamorfosi apparenti che, come già accennato, sembrano destabilizzare l’ordine con cui un colore si tramuta naturalmente in un altro. Dopo aver segnalato l’apparire di un nuovo colore viene seguito il processo di alterazione delle specie impresse nell’occhio a seconda della distanza, ma anche per riflessione del lume e per vicinanza di altri colori. I fenomeni ottici discussi nei tredici trattati che compongono il presente volume consentono al trattatista di descrivere gli effetti dei mescolamenti delle specie sulla percezione dei colori. Dall’esercizio dell’osservazione il pittore imparerà ad imitare la “superficiale apparenza” della natura bilanciando con i colori “reali e corporei” le impressioni prodotte dal mescolamento delle specie. La teorica del colore elaborata da Zaccolini costituisce un metodo valido per rilevare le “metamorfosi” sensibili del colore, procedimento necessario per conoscere e per ristabilire l’ordine e la successione con cui ciascun colore, mescolandosi come dice l’autore con la luce e

---

<sup>1123</sup> *Ivi*, c. 102r.

<sup>1124</sup> *Ibidem*.

<sup>1125</sup> *Ivi*, c. 102v.

con la distanza, si tramuta gradualmente in turchino apparente, il colore posto dalla natura “fra le profondità dei cieli”<sup>1126</sup> e “nelle più lontane parte del paese”<sup>1127</sup>.

---

<sup>1126</sup> *Ivi*, c. 95r.

<sup>1127</sup> *Ivi*, c. 1r.

## PARTE SECONDA

### 7. De Colori (ms. Ashburnham 1212<sup>1</sup>, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana)

Codice cartaceo (307 x 215 mm). Legatura secentesca in cartoncino ricoperto da pergamena.

Taglio dei fogli dipinto in verde.

Sul dorso del volume iscrizione a penna e inchiostro: De Colori | Zaccolini.

Titolo c. IV<sup>r</sup> De Colori | Diviso in tredici Trattati | composti | da Matteo Zaccolini da Cesena della reli- | gione de' Chierici Regolari | Parte Prima.

Foliazione: i primi 5 fogli sono stati numerati a matita in epoca recente (cc. I-III carte bianche; c. IV<sup>r</sup> Titolo, c.V<sup>r-v</sup> Tavola dei contenuti) + 292 fogli con numerazione originale in cifre arabe scritte a penna con inchiostro bruno sul recto del foglio nell'angolo superiore destro (cc. 1<sup>r</sup>-292<sup>v</sup>) + 6 fogli numerati a matita, sempre in epoca recente, in cifre arabe (cc. 293<sup>r</sup>-299<sup>r</sup> Indice) + 7 fogli bianchi non numerati.

Il testo, scritto in carattere corsivo con inchiostro scuro, è disposto a piena pagina su 24 righe. Figure e tabelle presenti nel manoscritto: cc. 133<sup>r</sup>-255<sup>r</sup>-256<sup>v</sup>-258<sup>v</sup>-259<sup>r</sup>-260<sup>v</sup>-261<sup>v</sup>-263<sup>r</sup>.

Stato di conservazione: buono. Sulla controguardia posteriore dei quattro codici che compongono il Trattato Prospettiva di Matteo Zaccolini è segnata a matita la data del primo intervento di restauro: 25.11.1985. Per quanto riguarda il ms. Ashburnham 1212<sup>1</sup>, è stato ricolato ca. 1 cm del rimbocco del piatto posteriore leggermente rialzato. Nel ms. Ashburnham 1212<sup>2</sup> è stato inserito un bifolio (c. 160<sup>r</sup>-161<sup>v</sup>) per sostituire quello antico su cui sono ancora incollati ritagli di disegni originali<sup>1128</sup>.

---

<sup>1128</sup> Desidero ringraziare la dott.ssa I. Giovanna Rao (Responsabile Settore Manoscritti, Rari e Tutela della Biblioteca Medicea Laurenziana) per avermi fornito alcune informazioni sullo stato di conservazione dei manoscritti.

### 7.1. Criteri di trascrizione

La trascrizione del ms. *De Colori* segue criteri conservativi finalizzati alla restituzione di una versione quanto più fedele al trattato. Per tale ragione sono stati opportunamente circoscritti e comunque sia limitati gli interventi di normalizzazione grafica. In particolare, sono stati adottati i seguenti criteri:

la punteggiatura è stata uniformata secondo i criteri moderni, rispettando e tenendo conto della struttura sintattica originale. Anche l'uso delle maiuscole e delle minuscole è stato normalizzato secondo l'uso corrente, pur ammettendo qualche eccezione e libertà nell'intervento di riduzione delle numerose iniziali maiuscole.

Per quanto riguarda la grafia antica è stato conservato tutto ciò che, pur divergendo dall'uso moderno, rispecchiasse una particolarità fonetica. Si distingue unicamente *u* da *v*. È stata mantenuta la differenza tra *j* e *i*. Nella trascrizione si lasciano invariati i nessi *-ti-*, *-tti-* seguiti da vocale (*attioni*, *concozioni*, *rarefattione*) così come la desinenza plurale *-ij* (*benefitij*, *pricipij*, *ordinarij*). È stata inoltre mantenuta la *b* sia iniziale che in posizione interna (*havere*, *huomo*, *allhora*, *talhora*). Si rispettano inoltre le alternanze e le oscillazioni delle consonanti doppie (*mezzzo/mezo*, *orizzzonte/orizante*, *pavonazzzo/pavonazo*, *immagine / imagine*).

È stata rispettata l'unione e la divisione originaria delle parole, mantenendo le oscillazioni grafiche e intervenendo in limitati casi per evitare possibili equivoci nella lettura (si distingue, ad esempio, il *poiché* causale dal *poi che* temporale).

Il sistema di accentazione è stato adeguato ai criteri ortografici moderni. A questo proposito sono stati eliminati gli accenti e gli apostrofi che contrastano con l'uso odierno (es. *quà*, *mà*, *hà*, → *qua*, *ma*, *ha*, *va*, *un istesso*), mentre sono stati aggiunti nei casi in cui mancavano (es. *finche*, *benche*, *perche*, *cosi*, *ne* → *finché*, *benché*, *perché*, *poiché*, *così*, *nè*). Laddove necessario, è stato inserito l'apostrofo intervenendo con il distacco degli elementi quali articoli e pronomi.

Poiché il criterio di trascrizione adottato è basato su un approccio fortemente conservativo, si è cercato di restituire anche l'impostazione e la struttura dell'inedito manoscritto. Si segnalano quindi i capoversi, indicando il cambio di rigo mediante la consueta barra verticale ( | ), mentre il termine del foglio è segnalato dalla doppia barra obliqua ( // ), seguita dalla numerazione riportata in grassetto tra parentesi quadre ( // [1r] ). L'utilizzo di tale criterio ha semplificato l'individuazione dei passi all'interno del manoscritto, il più esteso dei quattro volumi che compongono il *Trattato* di Matteo Zaccolini.

Le integrazioni e le aggiunte riportate a margine dei fogli sono state inserite nel rigo corrispondente e giustificate sempre in nota. Allo stesso modo le integrazioni poste nell'interlinea sono state accolte nel testo e segnalate di volta in volta in nota. Le parole e le frasi depennate solitamente con un leggero tratto orizzontale sono state corrette precisando l'intervento in nota, dove vengono trascritte le parti cancellate ma in gran parte leggibili.

Ogni altro intervento è stato opportunamente segnalato in nota o indicato direttamente nel testo utilizzando i segni convenzionali: le abbreviazioni presenti nel manoscritto sono state sciolte sempre fra parentesi tonde (*teoricam(en)te*, *q(uest)o*, *primieram(en)te*). Eventuali integrazioni sono state indicate attraverso parentesi uncinate «integrazione», mentre le parti da espungere, generalmente ripetizioni di una o più parole, sono state raccolte entro parentesi graffe {espunzione}. Gli spazi lasciati bianchi dal copista sono stati sostituiti da tre asterischi tra parentesi quadre [\*\*\*].

I titoli dei libri/trattati e dei relativi capitoli del *De Colori* sono stati tutti trascritti in maiuscoletto. Le rare citazioni in latino e i riferimenti bibliografici ad altri testi sono stati riportati in corsivo (*Plinio Libro 33 cap. 7°*). Si precisa infine che le figure e le tabelle presenti nel manoscritto sono state da me riprodotte ed inserite nel testo.

### 7.2. Lista delle figure e delle tabelle presenti nel manoscritto *De Colori*

Carta	Titoli dei capitoli
c. 133r	Colori del fuoco per ordine secondo che dalla natura son prodotti Cap(itolo) 12.
c. 255r	Dei tarantati che sempre ridono dal color che bramano vedere qual sonata brameranno.
c. 256v	Dei tarantati che sempre ridono dal color che bramano vedere qual sonata brameranno.
c. 258v	Qual sonata si deverà a quei tarantati che di continuo vegliano conforme al color nero che loro bramano.
c. 260v	Qual sonata si richiede a quei tarantati che sempre vomitano, conforme al color nero che sempre bramano.
c. 261v	Qual sonata si richiederà a quei tarantati che sempre cantando si prendono diletto nel color pallido.
c. 263r	Dal color che piace a questi tarantati che sempre sudano s'argomentarà qual sonata lor piacerà.

IL COLORE DELLA LONTANANZA.  
MATTEO ZACCOLINI, PITTORE E TEORICO DI PROSPETTIVA

7.3. *Trascrizione del trattato*

DE COLORI

Diviso in tredici Trattati  
composti

da Matteo Zaccolini da Cesena della Religione de' Chierici Regolari  
Parte Prima

**[V]**

Trattati che si contengono in questa P(rim)a Parte sono i seguenti

Trattato P(rim)o De' Colori nell'elemento della Terra, diviso in 13 capitoli.

Trattato 2° De' Colori nell'elemento dell'Acqua, diviso in 8 capitoli.

Trattato 3° De' Colori nell'elemento dell'Aere, diviso in XI capitoli.

Trattato 4° De' Colori nell'elemento del Fuoco, | diviso in XIII capitoli.

Trattato 5° De' Colori apparenti nei riflessi, diviso in 28 capitoli.

Trattato 6° De' Colori per la presenza l'un dell'altro, diviso in 8 capitoli.

Trattato 7° De' Colori apparenti per le spetie impresse nell'occhio diviso in 12 cap(ito)li.

Trattato 8° De' Colori apparenti per le superficie aspre, diviso in 10 capitoli.

Trattato 9° De' Colori stravaganti, diviso in 17 capitoli.

Trattato 10° De' Colori in refrigerio, et in molestia per tarantati diviso in 20 capitoli.

Trattato 11° Della Proportione del colore col suono per i tarantati diviso in 14 cap(ito)li.

**[V]**

Trattato 12° Del variare de' Colori nelle penne degl'uccelli, diviso in 6 capitoli.

Trattato 13° De' Colori generati negl'animali per il bere dell'acque diverse diviso in 4° capitoli.

[1r] AL M(ESSERE) ILL(USTRISSIMO) SIG(NO)RE IL CAVALIER SCIPIONE CHIARAMONTI,  
GENTILL(ISSIM)O CESENATE ASTRONOMICO FAMOSO E PROFESS(O)RE D'OGNI SCIENZA MATTEO  
ZACCOLINI DA CESENA

Sin dalla gioventù fui ricinto d'indissolubil nodo di gratitudine per li bene-|fitij ricevuti dalla magnanima e liberalissima carità di V(ostra) S(ignoria) per la quale | io ricevevi quegli ottimi, e massimi principij di Prospettiva, i quali così | al vivo fanno rappresentare gl'obbietti quando che, da dotta mano, ven-|gono messi in atto pratico che ogni occhio per perspicace che sia et ogni sen-|timento vicino viene ingannato, credendosi quello che è finto sia realmente | corpo rilevato e quello che è<sup>1129</sup> di lontano, pare che si faccia propinquo et | il vicino attendendo alla sfuggita, appare di essere nelle più lontane | parte del paese.

Perciò anche io da queste lontane parte imitando | la Natura della Prospettiva, con queste mie poche fatiche vengo | con l'obbligo di gratitudine a farmi propinquo, essendomi assicurato nel-|la solita confidenza di dedicarle queste mie poche fatiche, perché so | che appresso di V(ostra) S(ignoria) staranno come in un porto sicuro in difesa de' nau-|fragi o di qualsivoglia vento contrario delle lingue calunniatrici le | quali facilmente si sogliono sciogliere a quelli che non hanno provato quan-|to difficil cosa sia il metter in carta et esporli i suoi scritti al bene-|fitio pubblico universale. Et anche so che non posso appoggiarle a più si-|curo sostegno, perché qualsivoglia dotto e professore di questa o altra | Scienza che da vento contrario similmente si muova, so che saran-|no rintuzzati dall'inespugnabile Scienza di V(ostra) S(ignoria) sotto la cui ombra // [1v] vo militando nel mettere in atto pratico la Prospettiva da Lei dominata | con teorica tale che in eccellenza di dottrina vengono emendati gl'erro-|ri d'ogni scrittore antico e moderno. E perché il debito della gratitudine è | di divulgare come io l'appresi dalla liberalissima gratia e favore singo-|lare fattomi da V(ostra) S(ignoria) secondo la promessa attendendo, fò sapere al | mondo tutto che qual'io mi sia, mi fu da Lei insegnato e perciò con tal | obbligo oltr'agl'infiniti meriti della dottrina che universalmente ella | possiede d'ogni Scienza, vengo humilmente a fargli riverenza con dedi-|cargli il presente Trattato de' Colori divisi in otto libri, sì come spero | anche fare degl'altri che ho scritto della Prospettiva Lineare e | dei Trattati dei Corpi Luminosi, se da sinistra mano de' superiori | non mi viene interrotto il retto pensiero di gratitudine, essendo che | noi altri religiosi non potiamo mai di certo promettere cosa alcuna | per dipendere dalla volontà altrui e fra tanto V(ostra) S(ignoria) mi conservi nel-|la sua buona gratia la quale appresso di me è stimata tanto che | la tengo fra le più rare cose che in questa vita possi lecitamente | riceversi da una persona virtuosa amata. //

---

<sup>1129</sup> Nel ms. è aggiunto in soprlinea mediante tale segno grafico Λ.

[2r] L'AUTORE AL LETTORE

Essendomi dilettrato nella professione della Pittura p(er) alcuni anni nella q(u)ale | sempre cercai nell'atto pratico di accoppiarla con teorica tale che ne restassi | soddisfatto. Perciò, sì come da ottimi principij di Prospettiva teorica(m)te ricevuti | dalla magnanima liberalità del famoso e dotto precettor n(ost)ro il Cavaliere Sci-|pione Chiaramonti, nobiliss(im)o gentilh(uom)o Cesenate, sempre operai; ma perché | poi mi dilungai dalla presenza di tal fonte d'ogni Scienza et accorgendomi che ancor mi mancava la Teorica del Colore, per sicurezza della | Pittura acciocché ella si potesse praticare teoricamente come si fanno i termini | coi lineamenti di Prospettiva, mi spinse per mia quiete a fare molte fati-|che nell'andar investigando dove et in qual parte la natura avesse | posto e rinchiuso la Teorica del Colore, come più principal parte della Pit-|tura, distinguendosi il visibile in tre parte, cioè in distanza che è quella di-|screzione di corpi che da siti determinati viene a rappresentarsi all'occhio | che ordinariamente da molti n'è stato scritto con nome di Prospettiva. | La 2<sup>o</sup> parte si richiede al Lume la quale, se bene ella è stata scritta | da alcuni benché con molta oscurità, sì come dimostreremo noi nella n(ost)ra | Prospettiva trattando de' corpi luminosi, nondimeno vi restava questa | terza parte del colore.

Non essendo possibile il potersi dare perfetta visione | senza di questa, essendo che la spetie del colore è quella che muove il sen-|so del vedere, essendo riportata dal corpo opaco dal Lume all'occhio | e perciò non essendo per mio avviso ancora stata toccata da alcuno scrit-|tore in modo di poterla mettere nell'atto pratico di Pittura, mi spinse a // [2v] fare molte fatiche e so bene che ciò mi sarebbe stato più agevole e men | laborioso il ritrovarla accanto al fonte d'ogni Scienza in Cesena dove ri-|trovai la facilità di apprendere l'altre due parte a me insegnate. Ma per-|ché mi dilungai fin alla residenza in Roma et in diversi paesi, | per l'assenza del dotto Precettore, et accorgendomi del maggior bisogno | della Pittura p(er) la Teorica del Colore, acciò in q(uest)o mi potessi quietare | filosofando con l'intelletto a discorrer et a mettere il Mon-|do tutto sotto sopra, cercando non solamente fra gl'elementi per se stessi, | ma anche fra ogni misto, perciò con la considerazione filosofando e pe-|netrando sotteraneam(en)te.

Inoltre della superficie della Terra tentai | di apprendere la generatione dei colori nelli minerali, fra sassi e pie-|tre o gioie et in ogn'altra congelatione metallica. Et estendendomi al | centro di lei senza far dimora, volessimo anche tentare il suo colore | qual'egli sia et in oltra, trapassando nell'innalzarmi riornando | di nuovo vicino alla superficie della Terra, considerai la vegetati-|va come si generi, si augumenti e crescendo si mantenga, incomincian-|do dalle radice dell'erbe, arbusti, piante e fronde, in ogn'arbore | e pianta e come si generi il colore, così nelli fiori, fronde e frutti, co-|me in ogni animale di qualsivoglia spetie. Però rivolgendo poi l'oc-|chio all'acqua, non solo considerando i colori apparenti p(er) le rarefat-|tioni del Lume dalla superficie, ma anche gli apparenti per la di-|stanza, o profondità.

E non contento di q(uest)o, attufandomi sin nel pro-|fondo con la consideratione intorno alli coralli, alle purpure et | alle perle, attendendo a' colori che nella varietà de pesci fra di // [3r] lei si generano. Ma risorgendo dal fondo et innalzandomi oltra alla sua | superficie fra l'aere a lei contigua con diligentissima cura, ci<sup>1130</sup> osservo i colo-|ri apparenti in tutte l'impressioni

---

<sup>1130</sup> Nel ms. *si* depennato e *ci* scritto in soprilinea.

meteorologiche, così reali come appa-|renti, come nei vapori o esalazioni nella nebbia, nella brina, nelle | grandini o tempeste, come nella neve e pioggia, con gl'archi baleni detti | Iride et altre cose, come saette, lampi e comete, con ogni sorte di esala-|tione accesa o smorzata et anche più altro ascendendo dal color della | sfera del fuoco vedessimo molta varietà de' colori, benché il celeste so-|pra di queste il quale si fa campo alla luce et allo splendore del Sole | e Luna con le stelle e Via Lattea, il cui candore non poco abbaglia la | vista de' più intelligenti.

Ma da così alta salita ritornando qua giù a | basso, non habbiamo risparmiato fatica più minutamente osser-|vando come che i colori si generano anche nei riflessi de' corpi opa-|chi et altri p(er) le spetie impresse. Oltra che per la presenza l'un dell' | altro, havendo un certo rispetto fra di loro, si generano molti colori | variati, non dimostrandosi mai come sono. Ma oltra di q(uest)o, per an-|cor non satio non habbiamo risparmiato fatica in alcune cose strava-|ganti, come in alcuni animali in<sup>1131</sup> alcuni de' quali p(er) cagione del beverag-|gio dalla varietà dell'acque si cagionano colori diversi, come negl' | uccelli e nel camaleonte o in altri animali, generandosi altre cose | diverse, le quali non potendosi regolarmente metter'all'ordine, l' | habbiamo messe nel compendio delle Stravaganze.

E perciò, oltra | di q(uest)o, spero nell'aiuto dell'Onnipotente Dio quanto p(rim)a dare in | luce la 2<sup>a</sup> parte dove si tratterà come che il pittore debba // [3v] imitare la Pittura reale della Natura da noi descritta in | quella maniera che dall'istessa Natura vien rappresentata all'oc-|chio. Perciò, fra tanto benigno lettore riceva q(uest)a p(rim)a parte | della generatione de' colori insieme con il buon animo che è di dimostrare | a professori di pittura la Teorica del Colore, acciò sicuramente operan-|do possi con l'opera gareggiare con la Natura essendoci parso | ispediente di porre in luce delle stampe primieram(en)te q(uest)a p(rim)a | parte, senza la quale difficilmente si potrebbe apprendere la 2<sup>a</sup> | che habbiamo promesso essendo col parto vicino all'altra. Et av-|vertisco che in quest'opera non citerò alcuno autore per dipen-|dere tutta da pura e mera osservatione, benché mi sarebbe sta-|to molto grato citare sovente Aristotile, essendo quasi l'istessa | natura: ma perché il testo viene appreso co' sensi diversi l'hab-|biamo tralasciato, acciò ognuno lo pigli come gli piace. Per-|ciò metteremo appresso alcune attioni della Natura più uni-|versali le quali saranno gl'autori che noi citeremo nell' | opera secondo l'occasione esemplare che occorre in questi | discorsi De' Colori.

Et fra tanto prega Dio che ci | aiuti |

Matteo Zaccolini di Cesena //

---

<sup>1131</sup> Nel ms. *in* aggiunto in soprilinea mediante tale segno grafico Λ.

[4r] ALLI REVEREN(DI) PADRI CHIERICI REGOLARI

R(everen)di in Xp(ist)o P(at)ris. Ritrovandomi alcuni giorni sono nella guardarobba | della mia libreria fra certe bagaglie, non pensando, mi capitò alle mani | il p(rese)nte Trattato de' Colori del v(ost)ro dilettest(im)o p(atr)e Matteo Zaccolini da Cesena | p(er) il quale si può argomentare qual sia lo splendore della V(ost)ra Religione. | Perché se l'opaco e le più oscure cose di lei vibra raggi così al vivo, come so-|no l'opere dei v(ost)ri fra(te)lli conversi, i quali dottamente con una naturale fi-|losofia semplicemente sanno cavare il male, come l'ape o pecchie, non | da' fiori, ma dalle più basse cose e vili esercitij del monast(er)o, havendo l'|occhio ai refettorij a vestiarij, alle scarparie e cucine le quali per | ordin(ament)o sogliono arrecare non poco horrore in altri, ma in voi e nella v(ost)ra | relig(ion)e sogliono risplendere oltra agl'infiniti esercitij spirituali, perché quivi | non avendo alcun ricetta l'otio, solo si attende da poi a discorsi filosofici | col discorso dell'intelletto esaminando la Natura in atto pratico con l'|esperienza, senza la quale, nelle naturali poco o nulla se ne può have-|re certa cognitione, e perciò risguardando il tuo honore, la tua gloria | si può ben ammirare, ma non già mai apieno cantar lode bastevoli in | honore della v(ost)ra Relig(ion)e la cui parte minima di Lei risplende nei con-|versi assai miraculosam(en)te in alcuni de' quali per civiltà e nobiltà non | sono secondi a nissun'altra Regione, perché quivi va dimorando | quasi il colmo della vita attiva con tal perfettione che ognuno con | una certa gara a più potere si affatica di spendere il talento ri-|cevuto dalla liberaliss(im)a mano dell'Omnipotente Iddio, con sì gran copia // [4v] che non vi è arte alcuna meccanica che quivi non si ritrova. Poiché | alcuni sono eccellenti musici, diligenti ricamatori, disegnatori | altri intendenti delle Gnomoniche fesseno varij horologij solari, per ogni | verso in ogni clima, et altri intagliatori nel legno dolce, et altri co(n) | più acuti scarpelli rintuzzando nei più duri sassi scolpissero sta-|tue che molto rassembrano al vivo, et altri di più bassa carata, atten-|dendo alle cose di squadro, pare che si vogliono uguagliare a quelli | che ne' tortuosi fogliami vanno intrecciando mille bizzarrie diver-|se, ma in oltra si vedono alcuni di questi dotati di tal giudizio e di | tal prudenza, che potrebbero reggere i regni intieri non che una | congregatione, nondimeno stanno militando così allegramente sotto il | giogo della santa obbedienza, come che fusseo nei più alti gradi, goden-|dosi nella santa humiltà dei dispregij e delle cose più vile e basse del | monasterio. Ma fra di questi non solamente ve ne sono alcuni litte-|rati, et intendenti nella teorica dei pianeti, e nelle pratica della sfera | che anche più oltra si estendono nelle Mathematiche, nella Geometria, | nell'Aritmetica e nella Prospettiva. Altri poi sono architetti valen-|ti, altri pittori universali, et altri in legno, altri con stucchi fan-|no di bellissime et ornatissime statue, altri compongono et altri che | filosofando intorno alle naturali cercano problematicamente le ra-|gioni occulte della Natura componendo libri per dare in luce delle stampe | et altri possedendo il discorso dell'Istorie antica o moderna, ne | trattano così sicuramente, come che fussero in atto in quei successi. | Altri poi così bene sanno le ragioni di stato e il modo del vi-//[5r]vere politico, che pare più tosto che siano p(ri)n(cipi nel trattare negotij ornati | con ogni eloquenza e colmi d'ogni buona creanza che si ponno agguaglia-|re a qualsivoglia dei più eccellenti. Alcuni di questi sono in ogni pro-|fessione versati che perciò vi sono dei tessitori di drappi, di così esqui-|sito lavoro, che pare che la dotta Aragne non ci habbia che fare. Altri | poi mollificando il ferro vanno con tortuosi nodi d'indissolubil fortezza | tessendo graticolati, e con maggior esquisitezza di questi si

vi veggono ore-|fici e gioiellieri che, intrecciando con smalti l'innanellati catene d'eccellen-|te vaghezza, rendono in libertà i portatori di queste. Quivi si vede il | fabbro, l'agricoltore, il ferraro, il libraro, i stagnatori così eccell(en)ti | nel risaldare che parono più tosto formatori di Natura che restaurat(o)ri | delle cose separate. Vi sono miniatori universali, come in carta pergame-|na, in legno, in pietra, in tela et in vetro. Altri che sono semplicisti hanno | così intiera cognitione delle piante, fiori, erbe, con le virtù loro che pare | più non s'habbia che fare Discoride competendo dimostrano di gar-|reggiare anche con Aristotile, Teofrasto et altri famosi di questi. E | perché questi così francamente conoscono le cose occulte di Natura si sta | in disperdere in dubbio in forsi, e così sospesamente se gli habbino la scien-|za infusa, come un altro Salomone, e perciò anche appresso di questi alcuni | si diletano di Medicina, altri di Chirurgia, questi di Notomia, e quelli di | ligamenti de' nervi, et attaccamenti dell'ossa nella fabrica | dell'huomo, altri sono profumieri che con compositioni rendono fragan-|za odorosa nei luoghi sacri, altri poi si diletano delle meteora et | altri di Fisonomica, quivi si vedono legisti oratori, e sì come vi sono // [5v] d'ogni sorte di natione eletta più civilmente, così anche vi è il dominio | di tutte le lingue, perché chi la francesa, chi spag(no)la, e chi la todes-|ca, altri hanno l'hebraea, quelli la greca e questi la latina. Perciò vi | si veggono molti eccellenti grammatici, altri la fiamminga, la toscana, | alcuni de' quali dell'una e dell'altre lingue rintuzzando e alle volte scherzan-|do con l'idografia dello scrivere, eccellentem(en)te formono caratteri antichi | e moderni usati da' Latini, da' Toscani, e da Greci, da' Hebrei, da | Caldei et Arabici, scrivendo al dritto et al rivescio in su in giù, in | qua in là, per dritto e p(er) storto e per traverso, in giro et in obliquo per | ogni verso alcune lettere scritte delle quali non si possono leggere | se non per refrazione risguardando alle imagine dei caratteri dentro | alli specchi o per l'acqua, altre non si possono leggere se non di notte | tempo accostandole alla fiamma del fuoco, altre non s'intendono | se non mediante i cilindri con mille altre inventioni fatte da caratteri | o da numeri in cifra nel scrivere, secondo l'uso de' precipi grandi. | Altri poi hanno varij secreti di Medicina, come unguenti et untioni | p(er) l'intiera cognitione dell'erbe in ricuperare la sanità del corpo hu-|mano, et altri torniando meccanicam(en)te con perfetto giro formano l'elipse | o vo' dire ovato, secondo che dalla volgar gente vien ad essere pro-|nuntiato. Altri poi per la cognitione de' venti possedono l'arte del na-|vigare e solcare sicuramente la convessità della globolente et ondose | superfitie dell'onde di mare le cui arene sarebbe un principio senza | fine a chi le volesse a una per una raccontare, accadendo l'istesso | principio a chi si sia, volendo raccontare le virtù morali che // [6r] regnano in questa buona gente, perciò qual aere così purificata et sgom-|bra d'ogn'intoppo e percossa in voce di consonanti proportioni sarebbe | mai così perfetta che potesse col rimbombo ridondare all'orecchie dell'|auditore, con debita armonia, e qual veloce agile, presta e sciolta lingua | potrebbe già mai a bastanza senza punto intoppare o stancarsi pronun-|ciare gli accenti oratorici che in tal maniera si richiedono non essendo | possibil che una sol lingua possi solcare così immenso oceano, perciò se | la Natura istessa desidera cantare lodi convenevoli alle virtù di que-|stiv(ost)ri fratelli conversi è necessario che unisca il separato che radu-|ni il disperso e che congreghi in uno il disunito, e che tutto l'universo | radunando si uniscano tutte le genti e tutte le nationi adunque venga | pure da lontane parte l'Indiano, il Persiano, il Prete Ianni, il Moro, | il Germano, l'Ungaro, l'Inglese et il Scozzese, il Fiammingo, il Tedesco, | il Francese, il Spagnuolo, l'Ebreo, il Caldeo, l'Arabico, con tutta la Grecia | e con Latini e Toscani che son sicuro che egli si stancaranno in volere | con debita armonia raccontare quello che si richiede in lode delle virtù |

morali della v(ost)ra Religione R(everendi) Padri le quali regnano con sommo | splendore nei vostri conversi potendo ognuno di questi essere m(aest)ro degli | altri, alcuni de' quali sono di così perfetta astinenza che par si posano | uguagliare a un S(an) Fran(ces)co, altri con humiltà sfavillano raggi fin nelle | maggior altezza de' cieli, altri ardendo di carità col prossimo già mai si | stancano in servitio degl'infermi, accendendosi tuttavia nel fuoco dell'|amor divino, altri sono di così perfetta pazienza che con inespugnabile tol-|leranza resistono agl'impeti, et agl'incontri dell'onde delle cose contrarie // [6v] come fussero scogli di mare, et altri nel soffrire l'ingiurie come che | realmente fussero morti, non apprezzandole in altro modo, se non co-|me si deve fare da perfetto religioso, parono statue, anzi rallegran-|dosi ne' disprezzi, accarezzano i calunniatori loro contrarij, altri | poi in silentio, altri in povertà, in obediencia, e nell'osservationi de'| voti così puntuali che ogn'ora si potrebboro canonizzare p(er) Santi. | Altri poi nella compositione del corpo, attendendo alla mansue-|tudine e modestia degl'occhi et al ritiramento chi si da all'or(ati)one| chi alla lettione et alla contemplazione, chi alla carità con gl'infermi e forestieri, chi alla diligenza, chi alla vigilanza e tutti | a gara si avviluppano strettamente con la perseveranza senza la | quale alcuna virtù non è premiata, ma quivi pare che non sia da | tacere l'ardente gelo che hanno non solo dell'osservanze delle | regole comune nelle quali si camina con l'istesso rigore e fervore | come si faceva là nell'antichità, nel principio della Religione, | e tanto stimano l'honore della Religione nel mantenerla nel | suo p(rim)o essere e stanno a questo così bene disposti che non stimano | anche la vita, porgendosi loro occasione tanto è grande il fervo-|re et il gelo dell'honore di Dio in servitio della S(anta) Sede | Ap(osto)lica che non apprezzando il proprio corpo, immitando i S(an)ti martiri, | si è visto a tempi n(ost)ri alcuni di questi correre fin al martiro alle | forche in servitio della S(an)ta Sede Ap(ostoli)ca, benché non ebbero | effetto nel loro intento di esporsi voluntariam(en)te al S(an)to martirio, | non già p(er) pusillanimità dell'animo, poiché stessi intrepida-//[7r]mente infervorati nell'amor divino si esponevano a' giudici, a' patiboli | et a' carnefici. Ma perché piacque così al cielo che fussero martiri | senza spargimento di sangue dalla cui occasione, si può cavare | argomento manifesto e di certo che quando si porgesse loro occasione | tutti a gara infervoratam(en)te andrebbero a rintuzzare nel ferro | tagliente con le proprie carni et in qualsivoglia atroce tormento. |

Però fra tanto se ne stanno ritirati e rinchiusi essercitandosi nella | perfettione, militando sotto la diviniss(im)a Religione, che già da Paolo | Quarto Sommo Pont(efi)ce fu instituita e fondata, il quale conoscendo per | divin volere che alla contemplativa era necessario anche l'attiva, | perciò fin dall'ora il glorioso Pont(efic)e come p(rim)o fondatore. |

Oltre agli altri tre messe anche per maggior perfettione q(uesta) quint'essenza | di fratelli conversi, li quali si passano in silenzio p(er) maggior mode-|stia essendo forse con questi cinque i fondatori, perché pare che non era | possibile con quattro soli, come i quattro Elementi potessero ridurre a | perfettione i misti dei lor Santi et eminenti pensieri, per il chè ordinò | anche q(uest)a armonia dei f(rat)elli conversi acciò alla musica delle divini | lodi potessero più agevolmente attendendo a cantare le lodi di Dio, | benché qua si stia indubbio se questi come in stato più sicuro di hu-|miltà siano più eminenti in guisa dei cieli con i quattro Elementi, per | il che benché da altri sia inteso altrimenti alcuni espositori vien detto | che Paolo 4° è messo p(er) il cielo come portiero di quello gli fu dato | la chiave di S(an) Pietro, essendo il primo p(er) l'autorità nel fondare | la Relig(ion)e il B(eato) Gaetano lo mettono p(er) il fuoco, come dimostrò // [7v] nell'esecitio del divin amore, gl'altri due sono messi l'un per l'acqua | l'altro p(er) l'aere, e

perché parvero che stessero così sospesi mancandogli | la terra sotto i piedi per fondamento  
d'humiltà, si accostano alla | terra abbracciando in aiuto del loro fondamento i poveri fratelli |  
conversi, che così copiosam(en)te colmi d'ogni virtù risplendendo vanno | militando nella  
v(ost)ra Relig(ion)e essendo tale, che il cui modo di vi-|vere abbaglia l'occhio d'ogni perfetta  
fede, vivendo in somma po-|vertà senza punto ad dimandare cosa alcuna. Però sin hora ho |  
raccontato le cose che in q(uest)a età regnano nelle virtù de' v(ost)ri fr(at)elli | conversi p(er) la  
continua conversione che tuttavia fra loro mi | apporta sommo diletto havendo con gl'occhij  
proprij visti e conosciuti | i sudetti virtuosi e so bene che ancor di questi ne ascenderebbero | a  
gradi più eminenti, ma p(er) essere così fondati nel disprezzo de' loro | stessi so che a più potere  
fuggono di essere stimati e gli honori | di q(uest)o mondo benché a forza ve ne siano stati fatti  
camerieri secre-|ti de' sommi Pont(efi)ci e forse sarebbe maggior nobiltà fra conversi | come  
bene potete farne fede voi R(everendi) Padri poiché sapete che | molti nobilissimi e p(ri)n(cipa)li  
cavalieri chiamati alla Religione hanno | fatto le loro forze d'esser nel num(er)o de' conversi,  
benché dalle p(ie)tà | v(ost)re sia stato di loro concluso altrimenti, sapendo molto bene che |  
essendo q(uest)a schola d'humiltà e di perfettione, cias(cun)o di voi si tiene | d'essere il minimo al  
pare de' conversi, essendo da voi altri P(ad)ri | accarezzati, riveriti et honorati, come v(ost)ri  
fr(at)elli, però dalla | virtù della schiuma della Relig(ion)e p(er) così dire le quali // [9] abbiamo  
raccontato, si potrà argomentare quali e quasi infinite | siano quelle di voi altri R(everen)di  
P(at)ri. Perciò fra tanto affissate | l'occhio nella p(re)se)nte Opera de' Colori che dalla luce delle  
stampe | vi si rappresenta all'occhio che fra tanto se vi sarà altr'op(er)a | quam primu(m) ve la  
manderò. Et in questo mentre mantenetimi nel-|la v(ost)ra buona gra(tia) nella quale  
confidatomi mi son rellegr(a)to | con essi Voi del nobil parto del colore che come oggetto del più  
no-|bil senso, così anche fra l'altre cose mediante la luce delle stam-|pe conviene che gli venga  
dimostrato, non essendo possibile che | il colore alla luce possa nascondersi andando accoppiato  
col lume | e perciò ben conveniva et è di ragione che talhor l'uno e l'altro | cioè il colore dia  
lume a professori de' colori et il lume porga | qualche splendore alla V(ost)ra Relig(ion)e, benché  
ella essendo di ec-|cellente splendore non habbia bisogno di così picciolo lucigno. |  
Perciò ella col spendor suo dimostrerà più al vivo il colore nel-|la riputazione di questi Trattati. |  
Delle p(ie)tà v(ost)re |  
Oblig(atissi)mo servo nel Sig(no)re |  
Ardente Tizzarello Stampat(o)re |

[9r] DE' COLORI. TRATTATO I NELL'ELEM(EN)TO DELLA TERRA

Per dar principio a questa parte di Prospettiva colorata la quale essendo | stata occulta sin  
dagl'antichi, sarà necessario primieramente vedere in q(u)al | parte la natura l'habbia posta, che  
per esser ella composta de' colori | apparenti, la cognition de' quali non si può comprendere se  
p(rim)a non si haverà co-|gnitione della generazione dei colori reali, la quale brevemente noi  
tratteremo in q(uest)o Libro, per essere anche di q(uest)o da altri stato trattato dai quali si |  
caverà la cognitione dei colori apparenti, secondo che gl'obbietti colorati sara(n)no | posti in  
varie e diverse distanze, i quali colori, venendo all'occhio con le | loro spetie visibile, si temprano  
fra l'aere con le spetie di altri colori e | si tingono p(er) così dire del colore dell'aere p(er) dove  
passano in lunga distan-|za.

E perciò si suppone l'aere essere bianco con la cui bianchezza si vela-|no le spetie degl'obbietti  
colorati che sono posti fra quella in ogni grado | di distanza. E perciò non si vede alcun colore  
schietto, essendo anche | necessario che il lume fusse dell'istesso colore dell'obbietto, acciò li  
colori si potessero vedere come realmente sono; ma perché anche il lume per lo | splendore col  
quale fa vedere tutte le cose si suppone che egli sia di | perfettissimo candore in quanto si fa  
vedere il tutto, se ben egli per | accidente tal volta si dimostra d'altri colori per cagione dei mezi  
ne' quali si temprano li raggi, come nell'oriente sul mattino | o come nell'occidente quando si  
asconde da q(uest)o n(ost)ro emisfero | che il lume si mostra rosseggiante et infocato a guisa  
d'acceso car-|bone e così anche prende i colori degl'obbietti, et arrecandogli con se // [9v]  
stesso in altri obbietti per la partecipazione l'un dell'altro particolarm(en)te | per la riflessione si  
cagionano li colori apparenti.

Parim(en)te il fuoco anch'egli cagiona tutti li colori e perciò ordinatamente la natura sem- |pre  
opera in un'istessa maniera nella generazione de' colori, cioè | nelli reali che sono li minerali, nelli  
fiori, fronde, erbe e frutti, come | in qualsiv(ogli)a altra cosa colorata. Doppo la qual cognitione  
si verrà alli | colori cangianti e, finalmente doppo l'havere trattato q(uest)a operatione del-|la  
natura, si tratterà di quella parte apparente dal colore della | quale si genera la pittura perché, alla  
fine, la pittura che sarà fatta | dal pittore non è altro che imitazione della pittura che gli sarà po-  
|sta avanti dall'istessa natura, essendo che da ogni obbietto colo-|rato q(uest)a da lei vien dipinta  
secondo le distanze, nelle quali egli | sono posti lontani o vicini all'occhio, essendo che con tal  
gradatio-|ne i con delle spetie visibili con la rarefattione si sogliono rendere | più languidi e con  
tal debolezza temprandosi, la natura dipinge la sua Pittura che ha da essere vivo esemplare del  
pittore; ma per-|chè nissun colore non si può vedere senza luce la quale temprandosi | con le  
tenebre, non solo si cagionano l'ombre, ma anco si cagionano | colori apparenti, essendo che dal  
lume e dall'ombra si generano tut-|ti li colori, come dal bianco dal nero, però la luce si mette per  
il | bianco e l'ombra si mette per il nero.

Nelli minerali p(er) il bianco si mette anche la operatione della luce che sarà il calore e tal volta |  
il secco anche egli opera per bianco et all'opposto p(er) il nero si deve in-|tendere l'humido  
invecchiato o con qualche grado di concotione, poiché // [10r] tutte le cose quando sono  
humide invecchiandosi o abbruciandosi misto co(n) | la terra si rendono più oscure et al nero si  
avvicinano et altre volte si fan-|no del tutto nero e perciò in questo n(ost)ro Trattato delli Colori  
nella loro | generazione, si prenderà per il bianco e per il nero non solo la luce e le | tenebre, ma

anche hor l'uno et hor l'altre qualità contrarie, secondo che | dalla natura nell'operare saranno da q(uest)e cause prodotte.

Ma perché | ogni sorte de' colori può generarsi separatamente in ciasched(un)o de' quattro | elementi, diremo qualche cosa di q(uest)a generazione, così delli reali come | degli apparenti, essendo di certo che li reali si producono dalla terra | della cui generazione daremo principio alle nostre regole secondo la | n(ost)ra osservazione, tralasciandosi da parte le varie opinioni de' filosofi le | quali si bene sono prese diversamente secondo la diversità degl'inge-|gni, nulladimeno con tal varietà si riducono a concludere la verità | degl'eroichi fatti di natura in quella maniera che da poi son posti.

GENERAZIONE DEI COLORI NELL'ELEMENTO DELLA TERRA  
CAP(TTOL)O I DELLA BIANCHEZZA

Hor perché abbiamo proposto che ogni sorte de' colori si ritrovano in cias-|ched(un)o degl'elementi, come dal fuoco che più sensibilmente si vedono nell'|ardente fornace, medesimamente nell'aria giornalmente si vedano mentre il | sole co' suoi raggi e splendori egli dimostra nell'oriente mentre viene | a soggiornare con noi, ovvero nell'occidente quando che si volge all'altro | emisfero, anche dall'acqua nell'aere per la ripercussione, come nell'|arco baleno: però da questi accidenti principali fra l'aere si cagionano | li colori, oltre a quelli che si generano dalla spetie visibile che derivano // **[10v]** da qualsivoglia obbietto colorato. E così anche per la nebbia, per la piog-|gia et accidentalmente secondo la crassezza dei vapori vicino all'oriz-|zonte. Il simile accade nell'elemento dell'acqua nella quale si veggo-|no ogni sorte de' colori: o siano cagionati da corpi colorati visti p(er) rare-|fattione, cioè posti dentro dell'acqua, o siano fuori di lei mentre si | specchiano dall'acqua p(er) riflessione si dimostrano altri colori, perché sup-|posta la bianchezza naturale dell'elemento e l'opacità della sua | perspicace profondità, et anche col frangere e rompere che fanno l'|onde di mare, si temprata la luce nella parte opposta al lume e così, | cagionandosi l'ombra, si cagionano varij e diversi colori, la cui opera-|tione è palese al visibile.

Ma tali colori nell'elemento della terra, | nei minerali si generano p(er) l'opacità di lei più ascosamente, una | parte de' quali serve alli pittori per dipingere l'opere loro che p(er) toccar-|li tutto il giorno con mani, non è difficil cosa il conoscerli come ne-|gl'altri elementi, perché questi li vediamo materialmente e li ritro-|viamo di già generati dalla natura. Ma li colori generati p(er) l'acqua, | p(er) l'aere e p(er) il fuoco, o p(er) la luce temprata con le tenebre, la cui te-|nebre poi si chiama ombra quando è temprata col lume, però la ge-|neratione di questi si vedrà con più manifesta observatione, benché | si faccia in un subito, et il più delle volte in instanti sensibile | secondo gl'istanti dello spargimento dei raggi del lume, e così | si tramutano et appariscono in varie e diverse maniere, poiché q(u)ello | che adesso è rosso da là a poco si dimostra turchino e quello che | poco fa pareva essere verde subito si tramuta et apparisce in // **[11r]** giallo e talhora di giallo si scambia in verde, o in altro e così in tal manie-|ra dimostrandosi la natura la varietà delli colori, hora in un modo et | hora in un altro, l'animo dal senso visibile resta attonito, confuso et mara-|vigliato, ma per alcune observationi fatte dimostrassi alcune così delli | colori e

come ogni elemento habbia in sé sorte de' colori, incomin-|ciandosi dalla terra come base e fondamento più palpabile al senso.

Per principio di questo n(ost)ro ragionamento però diremo assolutamente la terra | essere naturalmente bianca, che così è stato difinito da più famosi filoso-|fi, la cui bianchezza non si può vedere per rispetto dell'humido che la | bagna e si tinge di varij colori, essendo che ogni terreno mentre s'asciuga | esalando parte dell'humidità, sempre si va accostando al bianco, però è | chiaro che l'humido è quello che la tinge. Ma più manifestamente si vede | che la terra è naturalmente bianca nella cenere, perché bruciato affatto | il colore che faceva la tintura, si viene ad estinguere l'humido et insie-|me il colore e perciò è bianca. Similm(en)te la calce si fa bianca perché pu-|rificandosi le pietre nell'ardente fornace, esalando affatto l'humido che face-|va la tintura, ritorna bianca e perciò si rende con maggior bianchezza di | quello che era p(rim)a avanti che si mettesse nella fornace, quando era | tinta dall'humidità ricevuta et innestata in lei dal principio della sua | generatione, ma acciò veggiamo più manifestam(en)te tal bianchezza essere | naturalmente della terra, si potrà comprendere dalle cose vegetabili, | come dalla piante le quali alla fine non è altro il lor legno che compo-|sitione di terra, perché mentre il sole con suoi raggi splendori pe-|netra le viscere della terra arrecando anche consé certe particelle // [11v] dell'elemento del fuoco, secondo la proportione della quantità dei raggi | e così arrecandogli qua giù basso si rende il calore, il quale vivificando | entrando nella terra egli dà il moto per il quale inestandosi col calore | si viene a innalzare secondo la sua naturalezza, e così a poco a poco si forma il legno e l'arbore. E questo calore è proprio l'anima vegetabile delle | piante, perché si come innalza la terra, innalza anche tutta la mi-|stione come l'acqua e l'aria, ma sì bene il calore che è operatore in q(uest)e | non ve s'egli innesta, ma solamente gl'altri tre elementi sono quelli che ivi di-|morano e così q(uest)a terra, innalzata per vigore dei raggi infocati, si bagna | dall'humido dell'acqua nella cui generatione si fa la tintura et il | colore e se in tal mistione vi ritrovasse il 4° elem(ent)o il che non si fa se no(n) | nell'animali, anche le piante si moverebbero come fanno quelli, ma | acciò veggiamo quel che habbiamo detto, sia ben detto, dall'esperienza si vedrà la verità, perché mettendosi il legno s(opr)a il fuoco allhora si | disgregano le parti inestate nel legno, perché l'aere e l'acqua | esalando in vapore di fumo solamente ci resta la cenere che è la parte ter-|rea che stava inestata dal p(rim)o in tale mistione nella generatione | col legno, et acciò non vi resti che dire è da sapere che il fuoco | essendo tutto elementale, opera qua giù basso in due maniere, poiché | quando egli viene ad essere somministrato da raggi solari allhora | aggregando insieme mistione, forma vegetativa alle cose, come nelle | piante, frutti, fiori et altre cose simili. E so molto bene che anche | la vegetativa degl'animali si augumenta per l'elemento supre-|mo del calore, ma in tale operatione si porta differentem(en)te dal ve-// [12r]gitare nelle piante, ma quando che q(uest)o fuoco elementare opera, non essendo som-|ministrato da raggi solari come accade nella materia ardente, allhora pu-|rificando disgrega anche tutti li misti e fa che le cose si riduchino | al suo primiero stato. Però non è maraviglia che brugiandosi la legna | e evaporandosi ogni sorte d'humido et insieme ogni tintura fatta dall' | humidità, ne resta la parte terrea che è la cenere bianca, adunque la | terra sarà bianca sì come habbiamo supposto da principio. | Però sharà da notare, se bene habbiamo dimostrato che dall'humido | come posto per il nero si cagionano tutti li colori mischiati in varij cor-|pi, nulladimeno da q(uest)o come qualità comune al caldo et al freddo opera | anche in luogo di bianco, essendo che l'humido si dà all'acqua che natural-|mente è bianca, però nella generatione di tutte le piante nelle loro radici |

et herbe mentre stanno sotto terra e se stanno sopra terra, come nei fiori | frutti e fronde, dal lor principio tutte queste cose saranno bianche non | essendo per ancora state viste dalli raggi del sole, essendo tale la natura | dell'humido per esser anche proprio la bianchezza dell'acqua la quale | è l'istessa humidità. Ma quando l'umido viene con la radice di qualsivoglia pianta innalzato sopra terra per vigore del calore somministrato | da' raggi solari, allhora l'humido s'incomincia a concuocere e dalla bian- | chezza sua naturale trapassando si fa di color verde e tale sono tutte | le piante, erbe, frutti e fronde nel principio della loro generatione. Nulladimeno queste cose o altre quali si siano, non possono trapassare al verde | se p(ri)m(a) non si fanno nere, com'è manifesto dall'humido mentre s'invec- | chia nei luoghi dove corre l'acqua o nelle sponde delle cisterne o pozzi // [12v] ne' cui luoghi l'humido invecchiato si fa nero, ma dove sarà visto dal | lume come che partecipa di qualche grado di calore o sia direttam(en)te | o p(er) riflessione, l'humido posto in questi luoghi dal nero trapassa al | verde, ma in tale occas(ion)e la natura tal'hora suole fare q(uest)o | passaggio nel med(esim)o tempo, poiché nell'istesso tempo che si genera il | color negro in quell'istesso tempo il calore vi infonde la flavezza | del calor prop(ri)o dell'elem(ent)o il quale come aurato di color giallo anche | vi s'infonde con tal naturalezza si meschiano insieme q(uest)o giallo con la | humidità che nell'istesso tempo negrisce e così si fa il color verde, sì | come anche fanno i pittori che mescolando giallo e nero insieme, tal | mistione tira al verde, ma non può essere di tal perfettione la mistione | del pittore come quella che sarà fatta dalla natura, non essendo | possibile che l'Arte la possa superare.

Però per stare nei nostri | termini nella generatione del colore bianco, il quale si fa quando che | l'humido ritiene la sua natura cruda et indigesta per essere qualità | propria assegnata all'acqua che, naturalmente, come habbiamo detto, | è bianca, però nella generatione delle pietre bianche l'humido | seccandosi sub(it)o ritiene la sua natural bianchezza, perché se l'humido | in tal generatione non mancasse necessariamente con la lunga dimo- | strasi verrebbe a generare quell'istessa pietra d'altro colore, sì come hab- | biamo visto nei capelli degli huomini, i quali dal principio son | biondi mentre erano fanciulli che dovevano essere bianchi, ma | nel generarsi si tingono dal calore. E poi crescendo in età diventano | negri non solamente p(er) l'abbondanza dell'humore quanto che l'humi- // [13r] do s'invecchia, ma nella vecchiezza poi si fanno bianche perché manca | l'humore del nutrimento e così seccandosi ritengono il colore bianco che è | prop(ri)o dell'humido o della terra per sé sola perché di mano in mano men- | tre i capelli ricevono il lor nutrimento crescendo dalla radice e non spun- | tando dalla cima come nelle piante, sub(it)o si fa bianco e non dà tempo all' | humido che s'invecchia per il mancamento del nutrimento, ma nei capelli che spuntano fuori neri, questo avviene che l'humido sarà copioso et abbon- | dante, non essendo vinto dal calore naturale prima che il capello si generi | e q(ues)ti tali essendo molto humidi di capo mai incanutiscano. Ma nei peli | bianchi si fa dalla cicità per mancamento di nutrimento, il qual non dà | tempo agl'escrementi che si ritengono a far che l'humido si negrisce o p(er) | il copioso calore n(atu)rale che abbondando prevale, ma questi tali sono | huomini più caldi per il cui calore hanno i pori e meati della cotica | aperti dai quali esalando l'humido senza ritegno, sub(it)o dalla cal- | dezza si fanno bianchi, similmente potrà essere che tal bianchezza | si generi dall'esalatione dell'humido perché gl'humori calidi dissec- | chino assai per il calore e nell'eterno pare che da' spiracoli dei pori esa- | lando l'humido i capelli restano bianchi. E per simil causa tutte le cose | humide poste al sole s'imbianchiscono, come l'olio, la cera, la paglia et altre, | perché nel seccarsi l'humido ne esce e se in queste cose egli

havesse rite-|gno si farebbero nere, perché l'humido s'inviechierebbe e si abbrugia-|rebbe, come si vede nei Mori e in quella gente che habitano al mezo-|giorno i quali sono tutti di color nero, perché dimorando l'humido si | abbrugia e per tale escremento così riarzo si fanno neri i capelli, // [13v] sì come tutte l'altre cose si ridurranno a queste ragioni le quali atten-|dono al nero. Ma perché habbiamo detto poco avanti che il nero | mescolato con la luce del sole si fa verde, in che maniera dunque gli | Ethiopi che sono negri non si fanno verdi forse avviene che l'humid-|do si fa nero quando che si conosce dal calore intorno senza mesco-|lamento dei raggi del sole e così da quello si abbrugia, ma quando tal | humido si mescola con i raggi, o per dir meglio dal calore prodotto dal | sole, allhora si fa verde mescolandosi la natura di questo color flavo | o giallo dell'elemento con il colore negro dell'humido, ma perché q(uest)o ca-|lore somministrato dal sole non penetra oltra la superficie della | pelle non si può mescolare con l'humidità che sta dentro oltra tal super-|ficie e così resta l'humido abbrugiato di color nero, e non verde come | suol accadere nell'erbe et altre cose vegetabili che non hanno calore | intorno proprio come l'huomo, ma lo ricevono dal suo somministratore | che è il sole il quale infonde la naturalezza del flavo o giallo e così | nel vegetare si mescola con l'humido che dal bianco passa al nero e | si fa di color d'erba verde. Ma nondimeno si vede con esperienza che | l'herba verde ritorna bianca la cui notitia si piglia dagl'hor-|tolani i quali sogliono ricoprire con la terra o con il letame, | le cicorie, endivire, lattuche, selleri et altre le quali essendo as-|cose dalla vista de' raggi del sole che somministrano il calore | dell'elemento, di nuovo ricevono nuova humidità la quale | prevalendo s'innesta alle già generate fronde e così ritorna di | color bianco e la humidità che faceva la tintura verde si parte// [14r] perché come quella che di già haveva havuto la sua concottione dal calore | havea qualche grado di calore il quale esalando la tintura che havea pro-|dutta, viene anche a dissiparsi introducendosi la bianchezza dell'humido | indigesto che da prima havea. Et per l'istessa ragione, anche la neve si fa | bianca non vi potendosi innestare alcun calore e perciò essendo vista dal | sole si dilegua et al fuoco si disfa, sì che se nella neve vi si potesse in-|gerire alcun grado di calore, anche lei si farebbe di diversi colori secondo | la concottione dell'humido. Ma è da notare che q(uest)o humido non è in real-|tà altro che la parte elementale dell'acqua che sta posta fra i corpi mi-|sti elementali, però quando che ella sta sparsa e rarefatta et incorporata | per mistione con gl'altri elementi allhora tal parte dell'acqua si chiama humido | e non acqua, però quando ella si meschia con la terra si cagiona la bian-|chezza de' corpi opachi, essendo naturalmente bianco l'uno e l'altro | elemento. Quando si mescola l'acqua che noi chiameremo humidità con l' | aere similmente si cagionerà la bianchezza, havendo supposto da prin-|cipio che l'aere sia bianco e perciò l'onde di mare dall'impeto si fran | gono e l'acqua dove che ella si mescola con l'aere nella sua | superficie si fa la bianchezza della schiuma e p(er) simil causa anche la | neve si fa bianca non essendo ella altro che acqua et aere mischiate | insieme e congelate dal freddo secondo la propria natura dell'aere | che naturalmente è fredda. E di qui si vien manifesto che la bianchezza | in qualsivoglia corpo o sia nei corpi opachi o in altri o caldi o freddi | sempre si cagiona dall'humido indigesto e non concotto, ma però perché | negli opachi e necessario la concottione in che modo dunque restano // [14v] bianchi non si maravigli alcuno perché allhora il nutrimento si | ferma in quel grado d'humidità e così si mantiene concocendosi in | tale stato, come nelle pietre bianche la cui concottione non ab-|brugia né s'indugia, ma quasi in istanti sensibili si fa dalla | natura q(uest)a operatione, perché se bene l'humido si fermasse dal | suo nutrimento sin a questo segno, nondimeno non resterebbe | bianco se la concottione tardasse et

si farebbe negra o di altro | colore, però negl'opachi l'humido si concoce in quel termine, ma | nella neve non vi potendo entrare alcun grado di colore che la | levi dalla sua crudezza però ella si mantiene bianca. | Perché poi si attribuisca il secco alla terra non è maraviglia, perché | alla fine non vuol dir'altro che terra non essendo in realtà altro | che questo elemento terrestre qual predomina nei corpi e si con- | serva senza la mistione essenziale degl'altri elementi. Però se | q(uest)a terra viene ad essere abbandonata nella generatione de' | corpi dagl'altri elementi, come suole accadere nelle piante | quando che da loro esala l'humido, allhora restando questa | mistione dalla pianta abbandonata dall'humidità dell'acqua | si chiama secco e perciò in tal stato gli arberi si seccano | e se in tal mistione vi sarà solamente l'aere e la terra | tal cosa sarà fredda e secca e se vi sarà mescolato il calore | che sarà anche egli parte dell'elemento, essendo tal mistio- | ne senza quella dell'acqua tal cosa sarà calda e seccha | ma se nel misto vi sarà quello dell'acqua col calore in tal // [15r] misto sarà caldo et humido et levandosi quel dell'acqua sarà caldo | et secco, però se si levarà dalla mistione il calore sarà tal misto fred- | do et humido. E così si conclude che alcun misto non può essere | freddo e secco o veramente freddo et humido e non vi sarà inesta- | to l'aere che naturalmente è fredda, similmente al contrario di q(uest)o | non potrà essere alcun misto caldo e secco se non {non} vi sarà terra | o veramente caldo et humido senza acqua e se il calore che vi sarà | inestato non prevale, ma perché alcune cose son miste insieme da | tutti questi però se prevale il caldo et insieme prevaglia anche l'hu- | mido tal misto sarà caldo et humido, perché l'acqua è stata copiosa | se prevagli gli altri elementi il misto parteciperà sempre maggiorm(en)te | di quelli che maggiormente prevalerà, ma qua pare che nasca un bel | dubbio, cioè se nel misto vi fussero tutti quattro gli elementi del pari | che sorte d'effetti produrrebbero le quattro qualità: si risponde che | tutti questi quattro elementi insieme in modo che non possono preva- | lersi l'un l'altro non farebbero effetto di alcuna attione, perché | così da bel principio pare che Iddio gli creasse et acciò che questi | potessero fare attione nei composti dalla generatione di tutte le cose | che da questi si compongono, fa necessario il crearli così inestati l' | un con l'altro e questo si chiama il Caos, perché forse se il Crea- | tore dell'universo così insieme non gl'havesse creati, pare che già | mai havrebbero havuto ardimento di mescolarsi insieme e non | havessimo havuto la generatione di tutte le altre cose che da que- | sti derivano e perciò pare che la divina provvidenza così li // [15v] creassi, acciò poi dividendosi potessero amichevolmente e con giusta | proportione con tal licenza tacita riunirsi e così havessimo quanto | di bene e di bello che a questi dependono, nella cui generatione | da misti tutto il mondo et la istessa natura parchè particolar- | mente attenda a quanto che ella più si affretta nella p(rim)avera con | vago riso dica. Gloriando il suo Creatore siagli laude, honore e | gloria eterna, poichè io produco tutte le attioni dei miei composti | particolarmente, forse per quella amichevole unione di me stesso che | sono gl'elementi e perché di questa fui composta, mi vo adornan- | do del continuo hor con l'uno et hor con l'altro misto e con questo vo | allettando i sensi nell'armonia de' quali come più nobile quello | dell'occhio vo invaghendo la più nobil parte che è il colore. | E perciò sin da principio incomincia q(uest)o da bel primo di gene- | rare et a dimostrarlo mediante la luce e perciò basta di q(uest)o | per cognitione del resto che si è detto della bianchezza. |

DEL COLORE NERO E SUA GENERATIONE  
CAP(ITOLO) 2°

Dicono comunemente che all'hora si fa il color nero quando che | l'aria e l'acqua si bruciano dal fuoco, ma le ragioni che ap-|portano in prova di questo pare che repugnino al senso dal-|le quali con l'osservatione d'esperienza fatta, pare che la ge-|neratione del color negro si faccia altrimenti e forse che il testo | di quelli in questa parte sia corrotto. Però pare che sia | lecito dire che il color nero si faccia quando che l'acqua e // **[16r]** la terra si abbrugiano insieme, e non come quelli volendo che si generas-|se dall'abbrugiarsi l'aere et l'acqua insieme et in prova delle | n(ost)re ragioni apportaremo quelle degli avversarij in parte, però che | veggiamo tutte le cose abbrugiate si fanno nere ma ciò accade sola-|mente quando che si abbrugia l'humido con la terra, e perciò la legna | portata nel fuoco primieramente si fa nera, mentre che l'umido dell'acq(u)a | si abbrugia insieme con la terra la quale è nella mistione della le-|gna e perciò finitosi d'abbrugiare, resta questa parte terrea che è | la cenere. In che modo poi ella si faccia bianca, si comprende per le | ragioni addette nel precedente cap(ito)lo, dove si è trattato della bian-|chezza che solamente si fa il nero nella legna nel principio che ella s' | incomincia accendere, poiché allhora non essendo per ancor il fuoco ga-|gliardo di potere disgregare l'umidità, ella predominando si trattiene | e con tal ritegno s'abbrugia e nell'istesso tempo si fa la tintura nera. Ma | quando per il fuoco incomincia a predominare, discacciando dalla legna | l'umido con violenza, il carbone si accende e si mostra rovente e fla-|vo secondo il proprio colore del fuoco: ma la tintura nera non si può più | fare mentre il carbone sta acceso ma, mentre arde l'humido che si | abbrugia innalzandosi in fumo, arreca anche con se stesso l'umido | abbrugiato, la tintura negra e perciò tinge dove egli passa. E che | q(uest)o fumo sia terra e acqua non è da dubitarne, perché di già nel p(rim)o cap(itol)o habbiamo accennato l'humido all'acqua e non essere altro | <sup>1132</sup>che acqua e perciò il fumo che esala dalla legna è humido, perché | inumidisce e bagna e tinge dove egli passa, ma perché vi resta inestato // **[16v]** parte della più nobile terra con la quale si era composto il misto nella | sua generatione. Però come parte di lei più lieve e atta innalzarsi | in vapore fumicoso e perciò di questa parte innestata con l'humido, | quando si separa dall'humidità resta convertita in fumo opaco che | per la sua densità si raccoglie alle bocche dei forni e di questo si | crea anco la fuligine benché in questa vi concorra alla mistione che | per non essere appartenente alla tintura per hora <sup>1133</sup> tralascio. E perciò q(uell)o | che si abbrugia appare essere l'acqua con la terra che se fosse aere | et acqua, come quello che esala dall'acqua bollente del caldaro sa-|rebbe cosa liquida e non farebbe corpo in modo che li pittori lo po-|tessero adoperare come fanno, essendo che molti di loro l'adoperano per | colore nero nella pittura e con tal densità che alle volte è necess(ari)o macinarlo, come si fa degli altri colori. Ma a che serve l'andassi ag-|girando se vediamo che i carboni roventi et accesi gittandosi sop(r)a | dell'acqua divengono neri, perché allhora si abbrugia l'acqua con | la terra che è l'istesso carbone, e così il fumo che esala dai mat-|toni cotti alla fornace essendo che allhora l'umido non viene ad | essere superato dal fuoco col quale ritegno abbrugiandosi si fa | di color nero.

---

<sup>1132</sup> Nel ms. *ep* è stato depennato.

<sup>1133</sup> Nel ms. *b* aggiunta in soprilinea mediante tale segno grafico Λ.

Similmente la calce bianca nella fornace si tinge dove | l'humido prevale che facendo dimora con fuoco si abbrugia, e questo | si vede nella sua summità perché in quella parte essendo spinto | dalla forza del fuoco, l'humido insieme con la parte terrea in fumo | in quel luogo si abbrugia e perciò apparisce la tintura negra | in quella parte e da q(uest)o avviene che quel fumo sarà il più nero, // [17r] il quale uscirà dalle cose più grasse, come dall'olio, dalla pece et altre | simili, poiché queste cose sono molto humide, viscosse e crasse nella cui | crassezza vi sta innestata gran parte della parte terrea che si innestò | nella sua generatione e perciò havendo per la viscosità particolar ri-|tegnò la mistione con l'humido, esalando le parti si fanno continue e | dense e perciò si tingono gagliardamente perché l'humido in questi più | resiste e più abbrugia e perciò il fumo che esala da simil cose sarà | il più negro di tutti. Similmente si fanno nere quelle cose per le qua-|li corre l'acqua quando viene a seccare l'humidità, essendo che con la | lunga dimora si abbrugia dal sole et anche si suole far nero li luoghi | humidi dove non vede il sole, come nelle sponde dei pozzi e delle cister-|ne che forse avviene dalla corrotione, poiché con la lunga dimora che | suol fare l'humidità con la terra corrompendosi l'uno e l'altro in mistione | putrefatta e particolarmente se questi luoghi saranno soggetti a seccarsi si | faranno neri, poiché si come si fa il nero mentre si abbrugia l'humido, così | anche si farà mentre l'humido si seccerà. Se però l'humido farà resi-|stenza e perciò la bucata asciugata senza sole ma con più giorni a | poco a poco l'humido si disecca e con tal resistenza fa che i panni non | sono mai in tal bianchezza come quando si asciuga al sole, perché men-|tre il sole s'asciuga attrae l'humido e non gli dà tempo che si tin-|ga e perciò sarà più bianco e candido il bucato che si asciuga presto | di quello che si asciugherà più tardi. Similmente li capelli si fanno | neri mentre l'humido si abbrugia il quale per essere copioso, resiste | al calore naturale e solamente restano alcuni capelli bianchi nei quali // [17v] il nutrimento dell'humido viene a mancare. E così anche nell'erbe et ne' | fiori, come in qualsivoglia altra cosa, se bene nell'erbe e fiori | l'humido non può mostrarsi negro essendo che egli si mescola con | la flavezza dei raggi di sole e così mischiato si mostra d'altro co-|lore, trapassando al verde o qualsivoglia altro colore secondo i gradi del-|la concotione con quale l'humido si digerisce e prevale o sarà pre-|valso. Nondimeno dalle cose che si sono dette, pare che le ragioni non | trapassano troppo oltre alla superficie, però sarà bene vedere in che | modo si generi cotesto colore del nero nelli minerali, come nelle pie-|tre paragoni che gl'orefici sogliono fare paragone dell'oro, sì come an-|che di qualsivoglia altra sorte «di marmi la cui generatione dalle cose | dette di sopra non sarà difficile intenderla. Però nelli marmi il co-|lor nero si fa quando che nelle viscere della terra si unisce il calor sot-|terraneo il quale non è altro che fuoco, sì come ci viene manifestato dai | monti dove del continuo esala, come è noto a Pozzuolo, in Vulcano, in Mongibello et altri luoghi che spirano fuoco, perciò q(uest)o si | unisce sotterraneamente e così egli scorrendo nelle viscere della | terra e dove ritrova materia atta alla concotione, egli operando | tinge, tinge e colorisce e così la materia della pietra che di già sta | disposta radunata dall'humido, sub(it)o l'humido viene abbrugiato | nell'istesso tempo che la pietra si genera, e perciò ella si tinge di nero | anche oltre la superficie, se bene si potrebbe anche dire che la ma-|teria della pietra fosse di già nella sua massa generata e che, | essendo infocata, arrivando l'humido e circondando la materia ar-//[18r]dente si concentra bagnandola e così si fa nera in quella guisa che si | fanno neri i carboni mentre sono bagnati, perché allhora abbrugian-|dosi l'humido co' la terra, il marmo nella sua generatione si tinge | nero et alle volte accade che alcune parti della materia che si generi la | pietra, avanti che si condensano, si mantengono con

l'humidità che hanno | nel generarsi non ne ricevendo concottione alcuna, ma solamente si disseccano | dal calore e l'humido non si brugia, perché sub(it)o queste parte si fanno con | violenza senza alcuna resistenza e perciò non si tingono ma restano | bianche a guisa di vene, secondo che l'humido scorga nella generatione | della pietra senza corromperli: per q(uest)o si veggono marmi che hanno al- | cune vene che biancheggiano nel nero, ma l'altre parte della pietra che | nella sua generatione l'humido fa resistenza e si abbrugia col fuoco re- | stano tinte di color nero. E di qua si comprende esser chiaro che la tintura nera si fa abbrugiandosi l'acqua con la terra o veramente putrefa- | cendosi l'uno e l'altro, terminandosi in q(uest)o stato senz'altro temperamento, | poiché se q(uest)o si facesse dall'aere, queste pietre se possibil fusse che elle fus- | sero dall'aere circondato, si tingerebbero solamente nella loro superficie | e la tintura non penetrerebbe nella densità di tal corpo, ma più manife- | stamente si prova perché, come si è detto di sopra, gl'infocati carboni get- | tandovisi acqua si abbrugia e questa penetra oltra la densità del | carbone, perché se egli si spezzerà si ritroverà dentro di lui l'humidi- | tà che si è abbrugiata et l'ha tinto per tutta<sup>1134</sup> la sua densità, e così | si tingono le pietre che dalla natura son prodotte nere essendosi in que- | ste la materia radunata dall'acqua. Sì che se l'aere si abbrugiasse [18v] solamente col fuoco, il carbone si faria nero solamente nella sua superficie | nel cui ambiente sta circondato di aere e nel di dentro stando infocato | non vi può essere aere alcuna. E perciò si fa il nero forse quando che l'acqu(a) | si abbrugia con la terra sì come habbiamo proposto, ma perché alcuni | dicono che l'aere sta nelli meati de' roventi carboni e perciò ella si | abbrugia con l'acqua, ma quanto s'ingannorno ognuno lo può credere | perché questi meati delli carboni accesi e d'ogni altra cosa infocata stan- | no ripieni di fuoco ardente e così da questo l'aere viene ad essere total- | mente separato dalle cose ardente, mentre si abbrugia l'acqua con la terra | in qual modo che habbiamo detto. |

DEL COLOR ROSSO E LA SUA GENERATIONE  
CAP(ITOLO) 3°

Havendo affissato lo sguardo nella generatione del colore rosso, habbiamo | osservato che quando l'humido fa resistenza al fuoco non si lasciando | abbrugiare, allhora si fa il color rosso e perciò dove l'humido abbon- | da allhora in quella parte si fa il color rosso e così tutte le cose che si | tingono di questo colore onde non è poi maraviglia se queste cose tutte | rosseggiano mentre abbonda l'humido. Però alcuni luoghi dove nascono | herbe che sono molto humide tutte sono o si accostano al rosso parti- | colarmente nella sua cima e così anche in tutte le piante mentre ger- | mogliano con abbondanza d'humido, come accade al Cedro il quale | spunta con tale abbondanza d'humidità che il calore dell'elemento som- | ministrato da' raggi del sole non lo può predominare et abbrugiare | e fare che le cime dei lor germogli si negriscono, che poi mischiato // [19r] con la flavezza de' raggi solari si fanno verdi. Però questi germogli spun- | tano di color rosso e sin a tanto che tal humido soverchio si mantiene | senza abbrugiarsi sempre, anche si mantiene il rosso essendo mischiato con | il verde, ma quando poi dalla pianta per la vegetativa vi si accresce mate- | ria in modo che la pianta incomincia a crescere, allhora l'humido condensa- | to

---

<sup>1134</sup> Nel ms. *tutto*.

che faceva la tintura rossa, dilatandosi in maggior spatio, parte per il | tronco e parte per altri germogli e fronde, si lascia prevalere al calore e così | poi l'humido negrito si fa verde nelle fronde con la mescolanza della flavez-|za naturale dal sole prodotto. Il simile accade alle fronde del melogranato | e così alli capperi e così si tingono dalla natura i fiori di color rosso, perché | l'humido abbondante si termina con tal grado nel quale dal colore viene | ad essere concotto. Similmente i frutti, come pera, persiche et alli simi-|li, particolarmente in quella parte che sono viste dal colore de' raggi o p(er) | riflessione si tingono di rosso perché ivi abbondando l'humido si viene | anche a concuocere più in quella parte e perciò sono più saporiti e coloriti. | Similmente le guancie e le labbra de' fanciulli sono molto rosse perché in | quella parte vi concorre assai l'humidità la quale dal colore naturale | essendo concotta si fa molto rossa. E così si farà anche li raspi dell' | uva rossa, perché in questa l'umido abbonda e nella sua concotione | tarda assai ma perché questa è stata prima dal calore abbrugiata | mentre che nella sua generatione si fece verde quando ella era agresta, | però in tal mistione non vi si può ingerire et innestare il colore ru-|bicondo, come nei fiori, perché in questi fiori rossi totalmente non vi | è alcuna mistione del nero, ma nella raspi dell'uva ritrovandosi // [19v] con il misto il nero abbruggiato che faceva la tintura verde però | ella resta di colore rosso oscuro che tira all'opaco e questo nero è | quello che è causa del vino rosso non sia somigliante al san-|gue perché se la natura tingesse il vino senza il misto del color | nero anch'egli parebbe di color simile al sangue. Similmen-|te il sangue, quando tirerà al nero, sarà segno manifesto che | egli si sarà riarso et abbrugiato dal color naturale il quale | però tanto negl'animali che l'abbrugia dopo che di già ha | ricevuto il debito color rosso che p(er) l'abbondanza dell'humore no(n) | può negrirsi affatto, essendo che al nero è necessario che l'humido | si dissecchi affatto, acciò si tinga dall'oscurità. E perciò no(n) è | maraviglia se alcuni frutti rubicondi come pera, mela persiche | e prugne, benché siano d'acceso colore mentre sono | mature, nulladimeno doppo che s'incominciano (con la lon-|ghezza del tempo, mentre che si son colte dall'arbore) a sec-|care, tutte divengono nere, non già perché quella natura-|lezza del rosso si perda per la concotione ricevuta essendo | che allhora abbondava l'humido che la manteneva nel suo co-|lore, ma nel seccarsi viene l'humido abbrugiarsi e non essendo ta-|le che possi resistere al calore esalandosi si tinge negro, e perciò si | negrisse il sangue quando si dissecca et abbrugia l'humido. |

Dalle cose dette di sopra si potrà comprendere chiaramente in | che modo la natura tinga le pietre minerali di color ros-|so, il che forse avviene che l'humido è molto abbondante // [20r] il quale non si potendo abbrugiare resiste al calore sotterraneo il | quale è quello che muove e raduna l'humido che, scorrendo per | le vene della terra, sempre arreca con se stesso le parti più nobile | e sottile di lei e così, adducendole, il calore le concoce in tal grado che senza abbruciarle gl'infonde e tinge di color rosso et insieme | condensate dal calore si fanno durissimi marmi. Però non è maravi-|glia se da simil causa (senza andar circuendo molto sito di paese) | qua in Pozzuolo, lontano otto miglia da Napoli, intorno alle boc-|che della Zolfatara dove del continuo il sotterraneo fuoco spi-|ra sopra terra, vi si vede nelle sue labbra la terra tinta di color | rosso per l'abbondanza del continuo vapore humido che esala | il quale resiste al fuoco che non può in quella parte inardere al-|cuna cosa: può sì bene cuocerla perché mi ricordo che io ho po-|sto carta la quale dall'humido si è bagnata ma non già riarso e | in tal maniera si tinge la terra di color rosso in ogni parte della Na-|tura, operando sempre con l'istesso modo che si è detto. E perciò il | minio che è rosso fu ritrovato da Gallia Atheniese nella | rena rossa delle miniere dell'Argento

e nel paese d'Elchi in una | certa ripa inaccessibile della quale si faceva cadere con le saette | secondo che ci vien raccontato da *Plinio Libro 33 cap. 7º*, e q(uest)o | nella rena può essere che egli si sia tinto dall'abbondanza del | humido, essendo che per ordinario non si fa l'arena se non quando | la terra vien ad essere lavata e rilavata dal continuo dall'acqua e | perciò i lidi de' mari nelle spiagge vi è copiosamente rena, ma // [20v] non per tutto si fa la rena rossa p(er) l'humido non si abbrugia né | manco si concoce, e con tal crudezza l'arena si mantiene del color | naturale della terra, ma dove ella si abbrugia si fa nera e dove | l'humido resiste e si concoce si fa rossa e, in simil maniera, pare | che si sia tinta quella che racconta Plinio. In quanto poi a | quella tinta rossa che si faceva cadere con le saette che se gli lan- | ciavano, vi può essere tinta dalle continue esalazioni che da quei | fondi s'innalzano la cui humidità, bagnando l'inaccessibil ripe | e facendo resistenza agl'ardori del sole, si concoce q(uest)a humidità | d'esalazione con la terra, e così la tinge di color rosso. |

Ma perché pare che convenga toccare più particolarmente la causa per la | quale il sangue divenga rosso, è stato necessario estendersi più oltra | con il presente Problema, il che forse avviene che essendo il san- | gue la parte {la parte} dell'elemento dell'acqua per il quale si | augumenta et accresce la vegetativa, conserva che il calor n(atu)r(ale) | non ritarda et abbrugi il composto degl'altri elementi, sì come ac- | cade negli arberi che il lor cibo lo ricevono dalla terra et | anco dall'istessa terra ricevono l'acqua mediante la pioggia | la quale è il sangue degl'arbori per cui si augumenta la | loro vegetativa, egli mantiene dagl'ardori del sole che | seccandosi non gl'abbrugia essendo che nella generatione degl'- | arbori non vi s'inestono se non tre elementi, poiché quello del fuoco | som(m)ministrato da' raggi del sole solamente serve p(er) innalzare | dalla terra quella quint'essenza p(er) la quale si genera l'arbore. Ma // [21r] nella vegetatione dell'animale come l'huomo conviene che | il calore stia anch'egli nel composto con gl'altri tre elementi e q(uest)o è | quello che concoce il cibo nello stomaco nella p(ri)m(a) concottione | e facendosi bianco i fisici l'hanno chiamato chilo, la cui bianchez- | za si genera dall'intenso calore il quale non potendolo riardere né | egli non facendo dimora nello stomaco scendendo da altre parte, però | non si può fare di altro colore che bianco, ma se egli p(er) digestione di- | morasse più del suo dovere nello stomaco, allhora si farebbe d'altro | colore, essendo che la tintura per l'humido in diversi gradi di concottio- | ne fatta, si fa anche diversi colori e perciò non è maraviglia se quelli | che patiscono di digestione sogliono generar flemme di variati colori co- | me si vede nei loro vomiti gialli, verdi, azzurri, sanguigni, neri et | altri miscugli, secondo che l'humido haverà ricevuto varij gradi | di turbolente concottione nell'indigesta e corrotta materia; ma quan- | do il cibo vien fatto da buona digestione p(er) il giusto temperamento del | calore naturale, la prima tintura sarà fatta bianca e questo è | chiaro da quelli che non ritengono il cibo doppo che egli harà | havuto q(uest)a prima concottione, perché vomitandolo pare candido lat- | te detto chilo, però q(uest)o così concotto la più nobil parte di lei viene dal | fegato attratta come suol fare la spugna l'acqua p(er) essere il fe- | gato composto da una infinità di vene le quali corrispondono per | tutta la vita e così la parte del cibo resta per il vegetare della carne, la parte humida si converte in sangue. Però da notare | che questa parte di cui si genera il sangue mentre dal fegato viene // [21v] attratta si fa quivi un'altra concottione, essendo nel fegato un par- | ticular calore a q(uest)o effetto per il quale il sangue divien rosso e | così questa quint'essenza di cibo con l'humido nelli pori e meati | del fegato, cioè in quella infinità di vene facendo dimora con il ca- | lore, acquista il color rosso il quale poi distribuendosi per le vene | con continua

resistenza che egli fa al calore si mantiene in quel co-|lore rubicondo; ma se egli si lascia abbrugiare diventa negro, il che | si fa quando che il fegato non riceve il nutrimento dell'humidi-|tà che li conviene che per tal penuria il sangue nelle vene dal | calore si consuma disseccandosi et invecchiandosi non potendo re-|sistere al calore si farà nero; ma quando il fegato riceve il | debito nutrimento si distribuisce alle vene sempre nuova materia | sanguinosa per la quale se il sangue non cresce almeno con tale | soccorso farà resistenza al calore che non lo riarda, e così si man-|terrà purpureo e splendido secondo il suo natural colore. E questo, | come che habbiamo detto, vienerà a generarsi dalla più nobile par-|te dell'elemento dell'acqua il quale serve che la parte terrea | possa vegetare e crescere, il qual sangue non solamente si purga | per il fiele havendo la natura fatto il corpo nostro, come nelle | conserve dell'acqua sogliono fare gl'Architetti che per ren-|dere un'acqua perfetta fanno una cisterna dove si raduna | l'acqua e quivi facendosi la p(rim)a purga, trapassa in un'altra | cisterna per i piccoli spiragli di sponghe che a questo effetto | in simil luoghi si sogliono mettere; e di poi nel fondo al lato di // [22r] q(uest)a si vuol fare un picciol ricettacolo, acciò le parte più grosse et infette non | possono occupare que' meati delle sponghe per le quali si distribuisce p(er) i canali | l'elemento p(er) tutto l'edificio: e così a punto sta edificato dalla natura | (come vera ingegnera) q(uest)o edificio del n(ost)ro corpo, perché gl'ha fatto la ci-|sterna che è lo stomaco in cui radunano i cibi e quivi si concuono | e si purgano dag'escrementi fecciosi; et in oltre vi ha posto il piccio-|lo recettacolo del fiele dove la sponga del fegato ributta tutto q(u)ello | che può impedire il corso del vegetare nella generatione non solo del | sangue, ma anche dell'istessa carne e così da q(uest)o fegato come fonte si | distribuisce per i canali delle vene per tutto l'edificio del corpo il sangue | che è rosso. E non contento di q(uest)o, la natura volse anche più purificarlo e | perciò col calore naturale che alle volte si accresce et aumenta dal calore estrinseco del sole o del fuoco p(er) risolvere alcune esalationi che si | sogliono dal sangue generare per il calore, fece che la carne e pelle fosse d' | indivisibili et infiniti meati e pori composta, per i quali l'esalationi del | sangue potessero uscire le quali noi altri chiamiamo sudori et al-|cuni altri escrementi che derivano dal cibo, come più nobili si can-|giono nell'unghie peli e capelli e perciò, sì come il sudore è escre-|mento del sangue, così anche l'unghie, peli e capelli sono escre-|menti della carne. Se bene quello del sangue ritorna in ac-|qua senza alcuna tintura non è da meravigliarsi, poiché pas-|sando per così piccioli e indivisibili meati vien purgato dal colore | e si rende chiaro del suo natural colore: e questo è manifesto in tutti li liquori così artificiali come naturali, poiché anche il vino // [22v] rosso si fa bianco quando che da folto filtro sarà colato più vol-|te, tralasciando il colore sì come lo tralascia il sangue nella | sua esalatione convertito in sudore. Del medes(im)o modo il vino | si fa bianco lambiccandosi e facendosi l'acquavite e questo su-|dore lambiccato p(er) i pori pare che sia acquavita cavata dal san-|gue a forza di calore. Ma qui non pensa già alcuni che tal | sudore sia sangue, perché essendo diviso in tal maniera non ritie-|ne più la natura di sangue, ma di acqua conforme al principio | della generatione, secondo la natura dell'elemento, sì come | anche il corpo humano da poi che sarà ritornato in cenere non | sarà più carne, ma terra secondo la natura dell'elemento col quale | fu dal principio generato: se bene poi questa terra e cenere hanno | a ritornare nel suo composto il giorno del giudizio p(er) virtù divina, | nondimeno basta che per adesso pare che la cosa camina in q(uest)a | maniera che habbiamo detto. |

Dalle sudette cose non vorrei che alcuni dei pochi accorti re-|stassero con srupolosi pensieri intorno a quel sacro sudore | sanguigno che dal Salvatore dell'human genere fu fatto | con tal

abbondanza che correa fin in terra il quale veram(en)te | fu sangue [\*\*\*] e non escremento come si fa dagl'altri | huomini mentre sudano acqua: perché nel Salvatore se bene vi | poteano essere di questi escrementi per essere anche vero huomo | nei quali per il corso della Sua Sant(issi)ma vita furno essercitati | per trentatré anni, affaticando e stentando con sudori per amor// [23r] n(ost)ro. Nondimeno pare che questo che egli fece nell'horto fosse | di altra maniera dalli sudori passati, ma non pare già che q(uest)o su-|dore fosse cagionato dalla paura o timore, poiché per ordinario si ri-|stingono i pori et i meati mentre l'huomo ha paura, poiché ritiran-|dosi il sangue al cuore lasciano gl'altri membri freddi et abban-|donati dal sangue dal calore i pori si rinchiudono e non si può su-|dare in alcuno modo e perciò alcuni che son morti di paura si sono | ritrovati senza sangue. Però nel Salvatore pare che non sudasse men-|tre dal timore il sangue ricorse ad affliggere et a flagellare il | cuore, ma doppo il timore, predominando l'infocato amore che ha-|vea di salvare tutti noi, si riscaldò et infocò di maniera che, | dimorando di ugual pareggio, il sangue con la sua esalatione, con | il grandissimo calore si fece ogni cosa più rubicondo e sanguigno | e così dal fuoco di tal amore che predominò al timore si | apersero i pori per i quali uscirono quei sacratissimi rivi di color | sanguigni in fin in terra sudando, per il che pare che il timore | non sarebbe stato bastante a tal sudore, se da questo si | fusse cagionato naturalmente il sudore non sarebbe stato ros-|so, richiedendosi a q(uest)o sommo colore e perché q(uest)o fu fatto | dall'eccesso d'amore infocato, però fu di sangue e si augmentò il | suo proprio colore. E così anco la S(an)ta Chiesa per dimostrare l'in-|focato amore dello Spirito Santo che discese in guisa di lin-|gue infocate di color rosso: e perciò in tal solennità si dà il rosso | colore il sacro sangue del Salvatore, sudandosi si mantenne // [23v] nel proprio color rosso, perché egli stava di passaggio con l'infocato | amore che egli aveva e con tal rassionatione col Padre | Eterno che punto fece resistenza dicendo *non mea voluta sed tua fiat*. E perciò questo sudore sanguigno naturalmente | dimostra che egli patì e lo sparse volontariamente, poiché i | spiriti si dilatavano et apronsi i pori e si riscaldano le cose men-|tre si apprendono. Ma quando si è assalito da timore per nascere | da cose che sono contra al proprio volere, tutte le cose si ritira-|no, condensano e restringono: non essendo comunicative per la | freddezza non si ponno dilatare e conseguentemente non si può | sudare, se bene questo timore del Salvatore dicono che fusse | per dimostrare che egli era anche vero huomo, sì come era vero | Dio figlio del P(ad)re Eterno e perciò disse anche *transeata a me calix iste*. Ma per ritornare al sudor del sangue, non si | legge che mai alcun huomo sudasse sangue come fece Christo | perché mai alcun è stato di così perfetto temperamento come | che egli era, havendo pigliato carne dalle membra della | Immacolata sempre Vergine e Gloriosissima Signora nostra | Maria Regina del cielo e della terra. E però da queste | temperie perfette dove che l'humido della natural debolez-|za gareggiava con il calore dell'infocato amore non si | poteva aspettar altro sudore che quello del sangue, poiché | allhora più che mai stava pronto lo spirito infocato d'infinito | amore p(er) la salute humana.//

[24r] COME CHE IL COLOR ROSSO POSSI RITORNAR BIANCO

Di già habbiamo ricevuto che l'humido non concotto et indigesto et | per natura bianco, ma solamente si fa nero p(er) natura invecchiandosi | o quando sarà abbrugiato dal fuoco o dal calore che vien prodotto dal sole. E perciò di qua si cava in che modo alcune fronde possano ri-

| tornar bianche benché di già siano fatte rosse, ma non interamente | bianche mentre stanno esposte dal calore dal sole prodotto da' suoi rag-|gi, poiché dal principio della generatione delle fronde sono tutte | bianche, mentre l'humido non è ancor negrito, ma però tirano | al biondo per essere questo il proprio colore dal fuoco prodotto da' | raggi splendori del sole. E perciò si dice anche che il sole di | suo natural colore è flavo il quale s'infonde nella crudezza | dell'humido nelle novelle fronde delle piante le quali si dimo-|strano biancheggiando tirare al giallo, ma poi quando questo humi-|do si abbrugia dal calore negrisce che mescolandosi col giallo si | fa verde. Il che fanno ancor li pittori mescolandosi giallo e nero | si fa verde, ma non così perfettamente questo colore potrà parrago-|narsi col verde fatto dalla natura, essendo impossibile che l'Arte | possi arrivare a tal segno. Ma se per la vegetativa si augumenterà | l'humido nella pianta che sia talmente copioso che dimorando fac-|cia resistenza al calore in maniera che lo possi concuocere e non ab-|brugiare, allhora la verde fronda incomincerà a rosseggiare quan-|do che haverà ricevuto il suo grado dell'humido che si risiede al | color rosso, il qual grado sarà quando che dalla pianta non vi // **[24v]** caderà più humor crudo e perciò in tal grado essendo concotto | dal calore si farà rosso; ma di qua farà poi passaggio al biondo | essendo che quando sarà abbandonata dall'abbondante calore | e dalla pianta vi concorrerà nuova crudezza d'humidità la | qual predominando alla già inestata tintura, fa che si dissipi | esalando il rosso e così, restando questo nuovo humido indigesto, | di nuovo si mescola con la flavezza del calore, e così ritorna a | biancheggiare. E per ordinario questa mutatione di natura suole | accadere particolarmente nella stagione autunnale, poiché all-|hora si augumenta la vegetativa delle piante p(er) il temperamento | del calore: è quasi una seconda primavera, la terra par che | vogli di nuovo germogliare innalzando da terra nuova mate-|ria di humidità la quale diffondendosi p(er) nutrimento dalla pian-|ta nelle fronde di nuovo in quelle si fa nuova concottione e così | si tingono di nuovi colori. E questo particolarmente si vede in al-|cune fronde di vite, del pero, del sorbo et altri quali si siano | dalle sudette cause rosseggiando ritornano al bianco et siano | in qualsivoglia maniera dette fronde rosse, benché siano spic-|cate dell'arbore e rinchiuse sotto terra o in altro luogo che | il calore del sole non se gli possa infondere, allhora tal tin-|tura rossa esalando si dissiperà e di nuovo ricevendo in qual-|sivoglia maniera crudezza di humore, ritornerà bianca e | in questa guisa i cavoli, cappucci rinchiusi et altre erbe | gl'hortolani le bianchiscono.

E di qua si raccoglie che anche // **[25r]** le piaghe possono produrre il sangue e questo di bel nuovo può | ritornar bianco; ma si deve intendere quando non è per ancora | uscito dalla piaga, perché vi suol concorrere tal crudezza d'humor | indigesto che, prevalendo al sangue, lo predomina in tal maniera | che lo ributta e lo fa rientrare nei pori dove si parte l'humor | crudo et anche può essere che tal crudezza, predominando nella | piaga, faccia incrudire il sangue o veramente per il calore il co-|lor del sangue può anche esalare e dissiparsi la tintura e | può anche incrudirsi.

E così essendo il colore cosa accidentale | sempre può acquistare nuovo colore e trasmutarsi in altro secon-|do che l'humido riceverà novità de' gradi di concottione. Perché | alla fine pare che questa marcia che nelle piaghe si genera, non | sia altro che la flemma del sangue che per agitazione di lui | concorre e si raduna in quella parte il qual poi condensata si | chiama marcia, non essendo d'altra materia che di quella esalatione per | la quale si fa sudore, come habbiamo dimostrato poco avanti nella di-|finitione del sudore. E perciò quando questa esalatione di

sangue sta | sparsa per la vita non potendo uscire e doppo che sarà uscita in sudore | rientra di  
bel nuovo nella carne, allhora questa si putrefà tra carne | e pelle e fa che l'huomo si dimostra di  
mal colore e di qua nasce la gial-|lezza della carne, oltre a quella che nasce dallo spargimento del  
| fiele e quando che q(uest)o vapore di sangue si aggrega nelle vene | si putrefà in tal modo che  
suol causare infirmità incurabili le | quali si sogliono sanare per via di stufe sudando che così si  
// [25v] può far uscir l'umor putrido, come a quelli che hanno il mal | francese o altri simili, i  
quali sono tutte nelle vene con la | mistione del sangue, nei quali luoghi alterandosi il sangue  
p(er) | soverchio distemperamento di calore solleva i vapori i quali, ris-|scaldandosi più del  
dovere di bel nuovo, si raffreddano e con tale al-|teratione questa si putrefà col sangue che poi  
sparsa per la vita dà | delle doglie dense di varie infirmità. E questa putredine de' vapori | nasce  
particolarmente dall'humido come quello che, essendo soggetto | d'essere hora caldo et hora  
freddo, più facilmente si corrompe essen-|do necessario acciò che una cosa si putrefaccia che si  
riscaldi assai | e che poi anche si raffreddi. E perciò la terra e l'acqua sono sog-|gette all'essere  
hora calde et hora fredde però si putrefanno, ma | il fuoco, essendo sempre caldo d'una maniera,  
non si putrefà | e l'aere resiste per la vicinanza che ha, essendo mischiata | col fuoco. Però per  
essere l'huomo composto di questi quattro ele-|menti la parte più soggetta a putrefarsi et  
ammarsi sarà la carne | p(er) attribuirsi alla terra et il sangue p(er) attribuirsi all'acqua | la cui  
esalatione, sollevandosi dalle vene, se si condensa in qual-|che parte da se sola sarà quasi senza  
colore, ma se sarà | mischiata dall'opacità di carne marcita si farà densa et il suo | colore proprio  
ordinariamente tira al giallo: e questo sarà il sputo | di marcia che da' fisici ordinariamente si suol  
sputare, ma | quando che la piaga non sarà marcita, non si mischiando con | l'humore humido,  
la parte terrea della carne allhora po-//[26r]potrà essere che lo sputo non sia sanguigno né  
marcioso, ma so-|lamente l'humido senza alcuna tintura potrà uscire dal polmone | e sputarsi,  
mescolandosi con la flemma ordinaria che si suol sputare | e perciò è molto difficile il conoscerlo  
e questa è la parte che fa l'asima | impedendo il respirare e questo può anch'essere da altre cause.  
Però no(n) | è maraviglia se il fisico s'inganna, mentre vogliono che i fisici non | possono  
sputare marcia se prima non hanno sputato sangue, poiché | può essere che la piaga fatta nel  
polmone da bel principio marcisca | senza che provochi materia sanguinosa per la crudità  
dell'humore | il quale è di natura bianca, ma non affatto per esser proprio del | colore di tingere  
secondo la sua propria natura, essendo di color | flavo et infondendo particolarmente nell'umor  
crudo che natu-|ralmente è bianco e perciò la marcia non può essere perfettamente bian-|ca, ma  
tira al giallo, facendosi a poco a poco, essendo che alla bian-|chezza vi conviene sommo calore il  
quale operando con violenza | faccia che l'humido resti del suo primier colore, come pare che da  
| simil causa si faccia bianco il latte et il seme dell'animale. | E questo è quanto occorre nella  
presente infirmità nella quale | hora mi ritrovo in prova del sputo di marcia, benché io non |  
habbia per ancor sputato quantità di sangue. | Supposto che di già il seme et il latte vi sia  
generato, lasciando in | altre occasioni il descrivere la sua generatione. |  
Alcuni hanno assignato la causa della bianchezza del latte e | del seme dell'animale al vaso in cui  
risiede, dicendo che le // [26v] poppe e le membra del seme sono bianche e però dicono che | si  
tinge della natura del vaso, la qual regola pare che né | assai né poco satisfaccia, non vi essendo  
ragione probabile poi-|ché vediamo qualsivoglia liquore posto dentro qualsivoglia vaso | né<sup>1135</sup> il

---

<sup>1135</sup> Nel ms. *ma* depennato con due tratti orizzontali e *ne* scritto in soprilinea.

vaso piglia il colore del liquore, né il liquore quello del vaso, | perché il vaso nella fornace haverà ricevuto un grado di concotio-|ne che si ricerca al colore et il liquore ne haverà ricevuto un | altro e perciò è differente di colore; però può essere che le mam-|melle habbino ricevuto l'istesso grado di concottione che havrà | ricevuto il latte, benché in diversi tempi e perciò sono bianche | l'un l'altro, benché la candidezza del casto petto sia la parte | dell'elemento terreo et il sommo candore del latte la parte | dell'elemento aqueo, cioè che nella mistione predominano questi | e così come parte più nobile l'acqua della terra, così anche | conviene che il candore del latte superi di gran lunga quel-|lo delle tette e all'istessa causa sarà la bianchezza del | seme più bianco del suo vaso che sono le membra incognite e | proibite.

DEL COLOR GIALLO E DELLA SUA GENERATIONE  
CAP(ITOLO) 4<sup>o</sup>

Dal bel principio di questo Libro noi dicessimo che il fuoco et | il sole sono di color flavo, ma non vorrei che alcuno pen-|sasse già che il sole sia tale essendo che a lui si attribuisce | la bianchezza, e però naturalmente bianco e tale pare che // [27r] sia la sua luce mentre veggiamo i corpi celesti visibili illuminati | da quella parere essere anche egli bianchi, essendo che i rag-|gi che l'alluminano non passano per la sfera del fuoco, essendo po-|sto il sole e le stelle sopra di lei. Ma perché la luce delle stelle | si trasmette qua giù basso fra gli elementi per riflessione passan-|do p(er) la sfera del fuoco, però anche elle influiscono in parte, | benché debolmente, qualche color flavo nelli corpi a loro cospetti | il qual colore lo pigliano, passando i raggi della sfera del fuoco | p(er) esser tale la sua natura, cioè il suo natural colore che è la | flavezza o giallezza.

E perciò questo colore è semplice, non essendo com-|posto con mistione di altri. E così anche il fuoco è visibile per | se stesso, come è anche p(er) se stesso visibile il candore del sole, per-|ché mentre i raggi e splendori del candore del sole nell'irradiare | qua giù basso, passando per la sfera del fuoco, arreca anche | in questi corpi inferiori et opachi la flavezza del fuoco con il suo ca-|lore, non essendo egli né caldo né di color flavo, ma per virtù pro-|pria assegnatagli dal Creatore dell'universo fa tale effetto, | come è manifesto quando che egli passa per vetri colorati che son | posti nelle finestre, nel cui passaggio de' raggi si trasmette nei | corpi dove va a ferire il lume li colori di quei vetri della | finestra, il che, appunto, fa passando p(er) la sfera del fuoco intro-|ducendo qua giù basso, come habbiamo detto, la flavezza e | calore come cosa propria del fuoco e non del sole a tal che | questo sole in materia di calore e colore non serve ad altro che // [27v] per guida e somministratore dell'elemento del fuoco nella mi-|stione con gl'altri tre delle quali si vengono a generare tutte le | cose con questi quattro elementi, il cui temperamento nel termi-|narsi sta in mano del sole; e questo come governatore nella | vegetativa, pone il termine e freno della natura in tutte le | cose e, senza tal freno se possibil fusse che ella potesse ope-|rare, si renderebbe di confusa materia ritornando al Chaos | di prima o veramente che ella non produrrebbe cosa alcuna, no(n) | si potendo mescolare nei misti gli elementi l'uno con l'altro e | perciò ognuno di loro se ne resterebbe nelle loro proprie sfere. |

Ma perché il sole è quello che guida la natura nel produrre che, | come universale agricoltore, con la forza de' suoi raggi spin-|ge qua giù basso il calore del fuoco elementale, per il cui | calore,

come più attivo, si muovono tutte le cose, innalzandosi | dalla terra e dall'acqua vapori et esalationi per il cui mo- | to l'aere anch'ella vien agitata et acciò non si dia vacuo | si trasmettono l'un con l'altro dove che con innesto intreccia- | mento di parte indivisibili si fanno i misti di tutte le cose pro- | dotte dalla natura.

E così habbiamo tutte le cose composte | dai quattro elementi, del che habbiamo chiaro che il sole | dopo l'offitio che egli aggregare i misti non vi s'infonde dei di lui | se non forse lo spirito del vegetare. Ma il colore vien fatto | dalla concottione secondo i gradi del colore che riceve il mi- | sto e non secondo i gradi del sole nella sua maturità, non vi // [28r] essendo il più perfetto grado di concottione che trasformare la | cosa concotta se possibil fosse in se stesso, per il che tutte le cose | infocate appariscono del color del fuoco e si accendono, ma nel- | le cose dove il fuoco non abbrugia induce solamente il colore | del fuoco che è il flavo quando sarà somministrato dai raggi | del sole, il che accade nelle cose vegetabili, come ci vien mani- | festo nella flavezza o giallezza delle fronde al tempo partico- | larmente dell'autunno, il che forse avviene che l'humido si estin- | gue essendo abbandonato dall'humore vegetabile il quale gli | monia dalla radice e così non havendo più nutrimento l'humido | con estinguersi anche la tintura si va dissipando, perché quest'humido | negro era quello che faceva il color verde mescolato con il | flavo nella fronde, che così anche i pittori componono il verde | mescolando il giallo et il nero insieme. Però levatosi dalla fronde | il nero, resta il giallo per essere questa tintura fatta dalla fla- | vezza del proprio color del fuoco il quale è flavo, essendo stato som- | ministrato da' raggi e splendori del sole, ha generato il nuovo | colore giallo nella fronde e questo, come ho detto, si vede più parti- | polarmente nell'autunno, essendo che allhora tutte le piante havendo ridotto il lor parti alla maturità non hanno però | quelli più bisogno di nutrimento e così ritrovandosi i meati | della vegetativa nelle fronde, la natura glielo leva affatto | e perciò le fronde ingialliscono perdendole ogn'arbore dove | che dalla natura non gli sarà dato nutrimento. E solamente // [28v] le ritengono quelli che abbondano di nutrimento, come il pino, | l'abete, il cipresso, il lauro et altri simile, se bene tutti | questi sono molto verdi essendosi abbrugiato l'humido.

Nondi- | meno alcuni e quasi tutti nel principio della generatione delle | lor fronde non sono affatto verdi, ma tirando al flavo gial- | liscono e che pendono al giallo, ma in questo principio il flavo | o il giallo non si possono vedere intieramente nelle fronde il co- | lor flavo, essendo che le fronde non si possono generare men- | tre l'humido viene dalla vegetativa senza la mescolanza del color flavo e così mescolando insieme l'humido il qual ne- | grisse a poco a poco con il flavo del fuoco somministrato | da' raggi del sole, si fa il verde che pende al flavo. Ma me(n)- | tre poi le fronde s'invecchiano come copiose d'humidità | negrita che prevalendo al flavo colore appariscono del tutto | verde, nondimeno si veggono anche alcune fronde gialle nella primavera che sono quelle le quali, mancandogli il nutri- | mento, l'humido che stava inestato nella fronde esalando si | estingue e così resta solo la fronde gialla, per l'istessa cau- | sa per la quale habbiamo detto farsi nella stagione autun- | nale.

Parimente ingialliscono anche li frutti, come le pera, | prugne, cedri, melangoli e l'uva indorata che ha quel | bel colore dell'oro: mentre che hanno ricevuto il sommo | del debito nutrimento, benché fussero dal primo verde, | nondimeno ferdandosi il nutrimento della vegetativa l'humido // [29r] negro che faceva nel frutto la tintura verde essendo mescolato col fla- | vo si estingue e così, restando il solo colore flavo, restano gialle. | Similmente l'urina, dopo l'haver ricevuto dal

calor naturale interno | dell'huomo la debita e più perfetta concottione, estinguendo ogni crudez-  
|za dell'humido si mostra del color dell'oro e questo è il più per- | fetto segno di sanità che possa  
dimostrarsi nella sanità dell'huomo | per nascere questo colore da' perfettissimi temperamenti.  
Nondimeno | se il calore non arriverà a tal grado l'urina sarà di color differente, poi- | ché anche  
l'huomo di questo perfetto temperamento potrà fare urina | che non sia del color dell'oro,  
perché se non la ritiene tanto che basti | alla sua concottione non haverà il debito colore e  
quando la ri- | tiene più del dovere si può riardere talmente che con accendersi può | abbrugiarsi il  
vaso naturale e di qua nascono poi quelle infiammationi | di rene e carnosità di flussi sanguigni et  
altri. Però non sempre | dal colore dell'urina il fisico potrà cavare argomento certo dell' | infirmità  
dell'huomo. |

Con la cognitione delle cose sopradette si potrà andare investigando la ragio- | ne del color giallo  
nelli minerali et in che modo egli tinga i marmi | nella sua generatione, il che non sarà difficile a  
conoscerlo supponendo | che il color flavo è proprio color del fuoco come che habbiamo |  
detto di sopra. Però bisogna anche intendere che vi sono i fuochi | sotterranei li quali, con il  
proprio calore scorrendo e dilatan- | dosi fin le viscere della terra, ritrovando le parti di lei humi-  
|de condensandole e concocendole, la colorisce di varij colori se-//**[29 v]**condo i gradi  
dell'humido con i gradi del calore mentre vengono termi- | nate dall'uno e dall'altro, cioè  
dall'humido e dal calore; però | quando che l'humido mischiato di terra si raduna sotterranea-  
|mente, può essere che l'humido si tinga solamente dal calore dal | bel principio di color flavo,  
mentre l'humido crudo non si abbrugia | o veramente ma a poco a poco vi s'infonde il color  
flavo, essendo ne- | cessario che l'humido manca et esalando si dilegui senza abbrugiar- | si nel cui  
esalamento si tinge la parte terrea che condensandosi poi dal | calore in durissimo marmo si  
trasforma.

E di simil modo pare che si tin- | ga il frumento della campagna posto, trapassando dal color  
d'herba | nel flavo mentre esala l'humido il quale era veramente abbrugiato | facendo la tintura  
verde, ma sopraggiunto poi da nuova humidità | non abbrugiata esalando quella di prima, quella  
che si produce di | nuovo per la violenza non havendo ritegno vi resta solamente il | proprio  
colore del fuoco; però al tempo de' maggiori ardori dell'esta- | te, il frumento si tinge di color  
flavo, biondo o giallo e se in alcune | fronde dell'herba vi resterà alcune parte dell'humido  
abbrugiato | meschiandosi con il flavo, queste parte saranno di colore verde et | quelle dove non  
resterà parte d'humido abbrugiato mentre si face- | va la tintura queste saranno flave o gialle.

E di questa maniera | pare che si tingono li diaspri di Sicilia mentre si generano sottera-  
|neamente i quali sono copiosi di macchie verde et in altri luoghi | di gialle, ma in quelli che si  
generano senza che l'humido si | abbrugia resta del color flavo, essendo questo la più perfetta  
ope-//**[30 r]**ratione di colore che possi fare il fuoco, perché se trapassa oltre di questa | il calore,  
allhora la materia incominciandosi a tingere d'altro colore sem- | pre andrà declinando per la  
quantità dell'humido che si abbrugia, come | dall'esperienza dell'arrosto e del pane ci vien  
manifesto mentre si cuoce | nel forno il qual mentre l'humido crudo esala senza abbrugiarsi si fa  
| bianco e poi mentre l'humido sta nel colmo che non si abbrugia, ma | si cuoce allhora senza  
resistere il calore lo tinge del color proprio che è | il flavo e perciò il pane mentre è ben  
stagionato e cotto a proposito si | rende di bel colore biondo, e se trapassa più oltre la cottura  
incomin- | ciandosi l'humido abbrugiare, vi fa assai rosso, però allhora nella | cottura vi era  
l'humido, ma l'humido non fa resistenza affatto | non si può fare intieramente di color rosso e

però incomincia a | declinare all'oscurità e se più cottura riceve mentre l'humido | si abbrugia senza far resistenza al fuoco abbrugiandosi la parte | terrea con l'acqua, diventa di color nero.

Per il che tutte queste | cose accadono anche nel colore nella generatione delle pietre mine-|rali mediante il fuoco sotterraneo che, concocendole o condensan-|dole, le colorisse secondo i gradi del calore con i gradi dell'humido, | sì come habbiamo dimostrato nelli precedenti capitoli e così si tin-|ge di variati colori la terra. Però non è maraviglia se il zolfo | è giallo, poiché nella sua generatione il fuoco sotterraneo non lo | può abbrugiare nella parte humida la quale, esalando del co(n)-|tinuo, neanche si abbrugia, ma solamente esalando senza ritegno | infonde il color proprio nella parte terrea. E perciò intorno alle boc-//[30v]che delle voragini nella Zolfatara di Pozzuolo vi si ritrova la | terra gialla, ma se vi sarà alquanto di poca resistenza dell' | humido tal terra si farà del color d'arancio e se l'humido fa-|rà resistenza al calore concocendosi più maggiormente si farà tal | terra rosseggiante de' più rubicondo colore, ma il zolfo nella sua | generatione pare che vi entra l'humido viscoso il quale si con-|densa dal calore dentro di maggior quantità d'humido, però pare che q(uest)o la natura lo possi fare perché ponendosi il zolfo | dentro dell'acqua bollente egli si condenserà, come fa anche | la cera per qualche spatio di tempo, ma mettendosi al fuoco si | liquefanno, poiché il zolfo per la natura della calidità che | ha ricevuto, come lo dimostra l'innestato color giallo, non può | resistere al fuoco senza nuova humidità che lo difende, acciò | il fuoco non prevalgia, perché anche nella Zolfatara di | Pozzuolo, mentre si genera, si accenderebbe, ma perché pre-|domina l'humido che lo circonda non lo lascia accendere | e per questo nei luoghi dove si genera zolfo vi sogliono esse-|re quasi continui vapori et esalationi, come più certamen-|te habbiamo in Pozzuolo, per i quali si conserva il zolfo | che non si accenda. |

Fra li metalli che dalla terra si cattano, sono ordinariamente | di color giallo ,tra li quali il più perfetto è l'oro, generandosi | nella più perfetta parte della terra, essendo posto in quella come | il sole fra le sfere celeste, poiché sì come questo solo sta cir-//[31r]condato in tutto di color celeste apparente, così anche a guisa di que-|sto sta posto nelle miniere della terra di color cele-|ste e questa pietra si chiama lapislazuli. E gli scrittori dicono che | il più fino oro è quello la cui vena sia fra la pietra azzurra e | per questo alcuni dissero che questo era una luce condensata fra | la terra, ma la ragione in che modo egli acquista il color dell'oro | si potrà comprendere dalle ragioni sudette del color flavo, essendo | egli proprio color del fuoco il quale ritrovandosi fra la terra sot-|terraneamente quivi fra le miniere dell'oro radunatosi concose quel-|la quint'essenza della terra che si converte in oro, benché liquidis-|sima dalla forza dell'humido la cui humidità per la quale si | cagiona il colore sta scompartita talmente dalla natura in tal | proportion ch'ella si conosce senza che alcuna parte dell'humido | venga abbrugiata, ma pare che questa attione si faccia molto vio- |lentamente, acciò vi s'infonda il color flavo secondo la natura | del fuoco senza acuno mescolamento di humido crudo o abbrugiato, | essendo questa la più perfetta cottura che nei minerali si possi | fare, perché quando il calore non arriva a questo segno, mentre | la materia humida radunata resta con la sua crudezza, il ca-|lore non v'infondendo la sua flavezza, si fa l'argento vivo | e se l'humido in tal crudezza acquista più cottura, la materia | resterà alquanto priva del suo splendore e questo sarà lo stagno, | ma se l'humido sarà più grosso concocendosi nel termine della | sua crudezza, si haverà il color dell'istesso piompo; ma se la // [31v] materia metallica doppo che sarà sotterraneamente radunata | trapassando il termine del color dell'oro, mentre l'humido si ab-|brugia inestandosi assai flavezza del fuoco che prevaglia |

a quella parte che si abbrugia, haveremmo il metallo che tirerà | al color verdeggiante, benché a questo vi concorra materia | più imperfetta che non fa nell'oro, ma se la cottura si farà sen-|za il mescolamento dell'humido abbrugiato, sarà del mede-|simo color dell'oro, ma non così risplendente; e se la mistione | sarà più grossa, in modo che la cottura non abbrugiando l'hu-|mido ma che quest'humido faccia resistenza al calore conco-|cendosi in tal grado havremo il colore del rame, ma la | schiuma poi di tutte queste cose, radunandosi insieme et | abbrugiandosi nel condensarsi, si fanno azzurri e quella | parte più grossa si fa ferro, le quali anch'egli acquistano | lo splendore suo nel rame bianche, perché nella cottura | di questa si concludono con crudezza d'humido<sup>1136</sup>.

Et in q(uest)a | maniera pare che opera la natura nella generatione delli | minerali nel colorirli, i quali poi condensandosi forse da una | certa determinata parte di calore non fatto molto violente o | che si condensi mentre viene ad essere abbandonato dal som-|mo calore che è l'istesso basta che questa materia pare | che ella sia ripiena d'humidità, poiché tutti questi si fon-|dono alla fornace da' fuochi violenti di riverbero e ritor-|nano liquidissimi; il che non fa la terra semplice senza // [32r] mistione di humidità, la quale per non havere mistione di altro | elemento resiste al fuoco non vi essendo che disgregare, ma | negli composti come sono i minerali, il fuoco, | ritrovando la materia | mischiata, la vorrebbe ridurre al primo essere e perciò si liquefanno. | Ma la natura, somma maestra, conoscendo la natura del fuo-|co, gli pone il freno di non dissiparli e distruggerli e però pare che | più presto si affinano, dimostrandosi particolarmente questo effetto | nell'oro il quale si affina nel fuoco, né mai manca ma sempre | si ritrova l'istessa quantità di prima, havendolo la natura | col calore nella sua generatione ridotto al colmo di perfezione facendolo corpo denso et opaco di color flavo, sì come habbiamo | detto. E dell'istesso modo si tinge la terra gialla che, per ordina-|rio, si ritrova nelle cave dell'oro, oltre l'altre varietà de' colori, ma non lo splendor dell'oro, perché questo si suole attribuire all' | humido inestato nella densità dell'oro e la terra gialla, essen-|do priva di queste cose, però non potendo risplendere, manco potrà | havere il perfetto e bel color dell'oro, ma questo color d'oro istes-|so, essendo il più perfetto degl'altri senza alcuna mistione, si | chiama color semplice e flavo, proprio colore del fuoco e perciò | posto l'oro nel fuoco come propria sfera, il colore si farà sempre | più risplendente e bello e tutti gli altri colori p(er) non essere proprio | del fuoco posto in questo differentemente concocendosi con nuova | cottura si trasmutano trapassando ad altri colori.//

[32v] DEL COLOR TURCHINO E LA SUA GENERATIONE  
CAP(ITOLO) 5°

Delle cose dette nel primo e 2° cap(ito)lo di questo, havendosi de-|scritto la generatione del bianco e del nero, non sarà diffi-|cile conoscere in che modo la leggiadrissima natura operando | venga a generare il color turchino il quale essendo di somma va-|ghezza pigliò gli estremi che sono il bianco et il nero, e così, | inestandogli insieme, volse mostrare la vaghezza del mezzo | il quale fu questo composto, poiché il bianco per se stesso disgre-|ga i spiriti visivi et il nero priva affatto gli detti spiriti, co-|me nell'uno si dimostra affissando l'occhio al sole o qualsivoglia | cosa

---

<sup>1136</sup> Nel ms. *humido* è preceduto da *animo* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

candida che violentemente sia alluminata che per alcun | spatio doppio l'havere fissato lo sguardo in tale cosa non | si può vedere poi cosa alcuna, come che fussino privati della vi-|sta. Il simil si fa anche per il nero che quasi come fusse | di notte tempo, le spetie di quelle tenebre ingrossano assai la | visione e per qualche spatio non si possono bene comprendere | la divisione degl'obbietti visibili, benché siano posti al | lume. E così da questi estremi pare che il senso visibile | patisca violenza, onde poi con l'unione di questi col bianco si | temprà la densità delle tenebre e con le tenebre si temprà lo | soverchio splendore del bianco e così mischiandosi l'uno | contro l'altro vengono a fare il composto di color turchino, | sì come si dirà dalle medesime cause, forsi anche gl'// [33r] apparenti negl'altri tre elementi.

Ma per hora basta il trattare il | che modo si faccia questo color turchino nelli corpi opachi la | cui operatione per farsi occultamente dalla natura nelli mi-|nerali sarà necessario spiegarlo con qualche esempio evidente | sopra terra, verbi gratia nella candela accesa in quella parte | dove il fuoco sta innestato con il stuppino o lucigno, come il più | raro e più perfetto, essendo che in quella parte dalla forza del fuo-|co viene ributtato il fumo in alto per il quale apparisce la | fiamma de' varij colori, ma nella più bassa parte resta più candi-|do, benché perspicuo interminato, nondimeno facendosi terminato | per l'oscurità delle tenebre che sono poste dopo di loro, queste | spetie del candore della luce del fuoco e quelle delle tenebre ven-|gono mischiate all'occhio e perciò ci pare che quel fuoco intorno | alla candela in quella bassa parte di color turchino.

Però quel-|lo che si fa dalla natura in questa parte apparentemente, dall'istessa Maestra si fa l'istesso colore realmente nella generatione | dei corpi opachi di color turchino, mentre che la parte humida | che sta nella materia, per la quale si genera la pietra, si conden-|sa terminandosi dal calor del fuoco sotterraneo con violenza, | non permettendo che questa parte dell'humido possi nè prima | né doppo terminarsi in altro colore, perché se tardasse non resta-|rebbe bianca secondo la natura dell'humido, come habbiamo | detto nel p(rim)o cap(ito)lo della bianchezza, ma trapasserebbe ad | altri colori, ma facendosi con violenza risolvendosi nel conden-// [33v]sarsi la materia, il fuoco non ha tempo d'innestarsi il suo prop(ri)o | color flavo e così questa parte resta bianca, ma perché que-|ste sono alcune parte della materia divise talmente in minute | parte indivisibile che non sono note al senso, però fra questa | materia di che si genera la pietra turchina, vi è l'altra par-|te la quale non si risolve così a un tratto, ma, abbrugiandosi | insieme con l'humido, si fa di perfettissimo color nero e questo | è quella parte che per il calore dovrebbe esalare in fumo le | quali parte essendo l'une e l'altre di indivisibile non sensibi-|le all'huomo, perché ad esso non parlo di quelli indivisibili | imaginarij, ma si deve intendere delli reali, perché se alcuno | avesse l'occhio così perspicace di poter vedere distintamen-|te queste parte che diciamo indivisibili, vedrebbe realmente | le parti minutamente distinti, cioè le bianche dalle nere | delle quali sarà composto il color turchino nella sua genera-|tione.

Ma alcuno non si maravigli se mescolando insieme | bianco e nero come fanno li pittori non si generi color tur-|chino, poiché a questo colore si appartiene a terminarsi dal | fuoco. Però, se il pittore diverrà fuoco anche lui potrà gene-|rare tal colore et insieme, essendo somministrato da' raggi e | splendori del sole, potrà anche radunare materia atta | alla metallica e come alchimista formando l'oro, gar-|reggiare col sole al quale dal sommo Dio è stato dato | tal virtù, non essendo permesso ad alcun'altro. E perciò si // [34r] chiama solo maestro di natura in guidare li

quattro elementi per | la generatione di tutti i corpi misti e perciò invano si affatica chi | pensa d'arrivare a tal segno, essendo impossibile havere il sole | nel pugno. |

Di simil maniera pare che anche operi la natura nei fiori di colore | celeste, come in alcuni gigli, nei fiori di cicoria e nei fiori di boragine | e nelli giacinti i quali nella sua generatione l'humido, terminandosi | dalla vegetativa, vien a essere concotto dal calore del fuoco sommini- | strato dai raggi del sole con violenza, restando l'humido nella | sua naturalezza di color bianco e perché in questi vi resta mischi- | to un'altra parte d'humido negrito il quale è quello che per forza | del colore dovrebbe esalare in fumo e perciò mischiandosi col | bianco lo tinge, essendo il fumo di natura negro si viene a cagio- | nare il color turchino. E questo pare che si faccia con violenza dalla | natura, acciò con l'indugiare il fuoco non possa inestare la sua | naturalezza del color flavo, perché allhora diverrebbe verde, | onde la natura più si affetta senza punto indugiare p(er) arrear- | ci la vaghezza di questo colore. E perciò, ordinariamente, nel prin- | cipio di primavera questo colore suol essere il primo nel dimo- | strare la vaghezza delle campagne, particolarmente nelli giacinti, | nelle viole et in altri di simil colore che dalle sudette cause si | tingono. E così si tingono ancora li fiori di questo colore che vengono | più tardi, la cui tintura si fa anche con violenza in questi come | in quelli, perché se bene in questi secondi vi è tardanza non // **[34v]** sarà perché il colore tarda, ma sarà che l'humido sarà tardato | dalla vegetativa la cui parte non sarà arrivata al tronco et | al sito per generare nella pianta il fiore, ma subito che l'humi- | do arriva a formare il fiore nell'istesso tempo pare che si tinga | di turchino e se pure tardasse, questo sarà la parte dell'humido | negrito che a poco a poco tinge tali fiori del detto colore.

Ma | per ordinario questo colore facendosi con violenza si generano li | fiori et il colore insieme, come nelle prime viole si vien mani- | festo, il che non accade negl'altri fiori et come nella rosa, nel | fior di garofano i quali si generano e si formano nel suo essere e | poi in processo di tempo, mentre l'humido si concoce dal colore, | si tingono secondo i gradi dell'humido e del calore nelli quali | si termina l'humido dal nutrimento per la vegetativa.

E questo | è quanto occorre a proposito del color turchino in una sempli- | ce occhiata in universale, in tutte le cose secondo che dalla na- | tura vien prodotto per cognitione del dotto e scientifico pittore. | E benché questa parte non sia conosciuta così da ognuno, non- | dimeno il vulgo di questa professione pittorica quando vuole di- | mostrare in campo che sia di bel color turchino che fiammeg- | gi e sia molto risplendente, allhora questi sogliono dare | prima una mano di color nero, o veramente nero mescolato con | un poco di bianco e quando è tempo danno una mano di | turchino sopra del campo nero il quale si dimostra molto | risplendente e di leggiadrissima vaghezza, essendo che allhora // **[35r]** non si discosta punto dalla sua generatione, essendo composto di bian- | co e di nero. Però havendosi egli col campo oscuro fatto il letto, il | color turchino proprio poiché se gli dà sopra, essendo nella sua com- | positione il bianco per il suo retto contrario che è il nero, si dimo- | stra più florido e risplendente in guisa del color del cielo, il quale | anch'egli, benché sia colore apparente, nondimeno si compone di | questi due colori, cioè del bianco e del nero, la cui descrizione si dirà | nelli colori apparenti non solo dall'acqua e dall'aere, ma più par- | ticolarmente dal fuoco secondo che dalla propria sfera apparisce. |

DEL COLOR VERDE E SUA GENERATIONE  
CAP(ITOLO) 6°

Quanto che la natura sia stata prodiga nella generatione del color | verde lo dimostra il campo aperto dell'universal globo della Terra | del quale una gran parte sta coperto di cotesto colore, sparso nelle fron- | di d'infinite varietà d'arbori silvestri e ne' prati di spatiosa cam- | pagna, nella infinità dell'erbe e negli ameni giardini, nelle copiose | fronde degl'infiniti arbori domestici. Benché queste siano fra di | loro differente, come l'herba dalle fronde et anche queste fronde fra | di loro pur differente, essendo che alcuni arbori hanno le fronde carno- | se come il fico d'India, così chiamato in Italia il quale produce | le fronde l'una alla cima dell'altra, facendo con questo ordito tron- | co sostegno a se stesso e, come si suol dire, di necessità virtù, non ha- | vendo il tronco come hanno gl'altri arberi, così anche l'hanno car- | nose il rosmarino, i cipressi et il pino anch'egli, ma a guisa di // [35v] crine irsute, nulladimeno nel colore sono tutte uniformi tirando al | verde.

E perché pare che qua la natura nel color verde si estendes- | se oltra in troppa copia, incominciò anche con tal colore nuovo | ordito nei fiori generandosi anche dei verdi, ma tosto se ne pentì | perché accorgendosi di quel graziosissimo detto, cioè che per tal | variar natura è bella, subito quasi pentitasi si ritrosamente che | pochi fiori lasciò di color verde quasi vergognandosi, ma baldan- | zosa e desiderosa per così dire di così bel detto, volendo mostrare la | sua bellezza si estese tant'oltra nella varietà dei colori che arrivò | quasi all'infinito, essendo questi senza numero. E del color verde si servì | solo nell'herbe e fronde per fare un leggiadrissimo campo di | vago divisa agl'altri colori di fiori, frutti et anche in alcune fron- | de, dimostrando che anche in esse, quando vuole, ella sa produrre | la vaghezza della varietà dei colori, poiché di queste se ne ri- | trovano alcune gialle, altre rosse et altre mischiate di rose secche | o di altro, secondo che nell'autunno ci vien manifesto men- | tre che l'humido dalla vegetativa vien a terminarsi dal nutri- | mento della cosa che si ha da colorire, essendo che mentre que- | ste cose ricevono nutrimento, sempre si può cagionare diver- | sità dei colori, ma quando manca si termina nel color pro- | prio secondo la natura del frutto o fiore, perché se bene | differiscono alquanto tra di loro particolarmente nelle parti | che stanno esposte all'aspetto del sole o veramente dalli | riflessi gagliardi di d(ett)o sole o dal calor del cielo che // [36r] non è altro che quello dell'universale sfera dell'elemento, nondi- | meno non mutano spetie di colore, ma si dice dal cielo perché il | sole col suo splendore, percotendo nei corpi opachi celesti che sono | le stelle, venendo da queste l'istesso splendore con riflesso passaggio | dalla sfera del fuoco, arreca qua giù basso il calor di d(ett)a sfera | del supremo elemento e questo calore è quello che dà il nome alle stel- | le che qua giù basso influiscono, non potendo per se stesse produrre né | luce né calore perché l'uno la ricevono dal sole e da questo e dal- | la sfera del fuoco spingono la luce et il calore per il quale si colo- | riscono i fiori e fronde e frutti nelle parti particolarmente che stanno | esposte a questo calore prodotto in questa guisa che habbiamo | detto. Però i frutti posti al mezzogiorno sono molto coloriti, perché | in quella parte che stanno esposti sono concotti dal calor del fuo- | co somministrato dai raggi del sole e dall'altra parte opposta, es- | sendo concotto dall'istesso calore prodotto dagl'istessi raggi ripiegati | per riflesso ritorno si coloriscono.

Ma acciò non ci dilunghiamo dalla | generatione del color verde, bisogna considerare che tutte le piante et | herbe che nascono in terra dal lor principio tutte sono di color verde, | essendo l'humido di natura bianco mentre non è visto da' raggi | del sole. E perciò tutte le radici e piante sotto la superficie della | terra vengono ad essere bianche, ma tosto che spuntano sopra terra | per vigore della vegetativa, subito si tingono di color verde, perché | forse l'humido mentre che il calore somministrato da' raggi e splen-|dori del sole v'infonde il color flavo, secondo la natura del fuoco, nell'// [36v] {nell'} istesso tempo abbrugiandosi in parte l'humido con la terra, | come habbiamo detto nel 2° cap(itolo) del colore nero, si cagiona | la tintura nera; ma perché in questa generatione si fa il color | flavo et il color nero, nel medesimo tempo, mentre che dalla | natura vien prodotto l'herba o fronde d'arbore, però elle | appariscono e si tingono di color verde che così anche fanno i | pittori mescolando insieme giallo e negro, col quale mescolam-|ento fanno anch'egli il color verde, ma non così vago come si | fa quando che i detti pittori mescolano insieme turchino e | giallo facendo un bellissimo verde che supera di vaghezza e di gran | lunga quello che si fa mischiando il nero et il giallo. Il che forsi | avviene che il turchino, essendo composto di bianco e di nero | perfettissimo et il flavo o giallo, se bene è color semplice, nul-|ladimeno viene appoggiato nel bianco il cui candore serve | come carta bianca, nella quale tutti i colori vi si possono im-|primere sopra et anche gli aiuta a farli più splendidi e flo-|ridi; però nel color turchino, essendovi il bianco et anco nell' | istesso flavo colore essendovi l'istessa bianchezza, unendosi in-|sieme non fanno altro colore che bianco simile a se stesso, non | essendovi differenza fra di loro, però solamente il nero del | quale habbiamo detto farsi il turchino differisce dal giallo. Si che | non è maraviglia se mescolandosi il turchino e giallo insieme | si generi il color verde assai più splendido e vago di quello | che si fa mischiando il semplice nero con il giallo che, p(er) // [37r] esservi minor bianchezza, si rende oscuro, essendo che il nero | generato da se solo necessariamente è fosco et ombroso, essendo | tale la sua natura. Ma il nero che sta nella generatione del color | turchino, la natura istessa lo mescola col bianco e non il pittore, | e perciò essendosi generato il color turchino, il verde che da questo | si comporrà dal pittore sarà più splendido, ma non arriverà | mai allo splendore e vaghezza che suol arrivare il verde nell' | herbe e fronde prodotte dalla natura, perché il composto è mi-|sto viene ad esser fatto dall'Universal Pittore che è il sole | e questo è quello artificiosissimo et eccellent(issi)mo pittore che in-|vaghisce colorendo gl'obbietti visibili e che anco forma ogni | colore reale et apparente. |

Acciò che più accuratamente potiamo vedere et indendere in che mo-|do si faccia la generatione del color verde nelli minerali. Dalle | sudette cose non sarà difficile comprenderlo, poiché la natura, | operando col color del fuoco sotterraneo nelle viscere della terra | dove che l'humido si raduna in liquidissima materia mischia-|ta di terra mentre che questa materia si condensa dalla | forza del calore, allhora l'umido ricevendo varij gradi di | concottione si vengono anche a generarsi diversi calori secondo la | diversità dei gradi di calori et anche secondo la diversi-|tà dei gradi dell'humido con il resistere al fuoco o con il lasciarsi | predominare, si cagionano la diversità de' colori, però nella | pietra verde nella sua generatione pare che l'humido si abbrugia // [37v] e nell'istesso tempo vi s'infonde anche il color flavo o giallo o bion-|do dalla natura del fuoco e con tal mistione si fa verde, co-|me habbiamo detto di sopra farsi dai pittori mescolando in-|sieme negro e giallo o veramente il negro col turchino. Et an-|che può essere che queste si tingono di nero dalla parte dell' | humido che si dovrebbe risolvere in fumo, il che anche forse |

accade nella generatione delle fronde et herbe nelle quali vi | s'infonde dal calore non solo la natura flava del color del | fuoco, ma anche vi si meschia quella parte che per for-|za del calore si dovrebbe risolvere in fumo ch'abbrugian-|dosi si fa nero, e perciò quelle fronde che sono più vecchie, | per essere più abbondantemente cariche dal nero tanto mag-|giormente del calor dell'erba, come si vede nell'arbori | che non mutano le fronde essendo più neri come i cipressi, | il pino et altri. Et per il contrario quelle fronde che sono no-|velle, havendo poca copia del nero si dimostrano più splendide | e flave per la copia del bianco, perché se affatto si condensasse | il color flavo nelle fronde sarebbero di paraggio del color dekl'oro<sup>1137</sup>, come sono alcuni fiori, dove si condensa la flavezza | della natura del fuoco. E tutte queste medesime cose ac-|cadono nella generatione delle pietre nelle quali, conden-|sandosi la flavezza restano del color dell'oro, ma mis-|chiandosi col nero verdegiano e se vi sarà maggior copia | di nero più si avvicinerà la pietra verde al color dell'// **[38r]**erba e queste pietre e colore, particolarmente la terra verde mi-|nerale, nasce nelle cave dell'oro come fanno anche altri colori. |

È parso necessario in questo luogo anche di trattare brevemente | in comune la generatione delle pietre minerali, particolar-|mente dei marmi, diaspri et altri simili, acciò più sicuram(en)te | potiamo conoscere et investigare la ragione con la quale ven-|gono coloriti dalla natura.

Però bisogna supporre che li | quattro elementi furono dal bel principio creati da Dio, me-|scolati l'uno con l'altro, cioè la terra, l'acqua, aria e fuoco che | comunemente il Chaos vien chiamato; però mentre che queste cose | stavano così confuse, mescolate l'una con l'altra, non si può ne-|gare che la terra non si dilatasse per l'acqua, per l'aere e per il | fuoco, la quale divenuta liquidissima materia se ne stava spar-|sa per ogni elemento; ma tosto dal Sommo Creatore essendo di-|vise l'uno dagli altri elementi in instante, ognuno di loro si ritirò | nella propria sfera, secondo che da Dio gli fu assegnata, e | particolarmente il globo della gran macchina della Terra | fu assegnata al centro dell'universo, nella cui divisione, ri-|trovandosi la terra liquidissima dall'acqua mischiata, | le parti più gravi si ridussero verso il centro e le più mobili | dall'agitamento dell'onde dell'elemento dell'acqua in | instante alcune parte restorno in un luogo et alcune altre | in altri luoghi. E così pare che con questi in maniera | si venissero a generare i monti et i dirupi più alti e li spa-//**[38v]**tij profondi fra l'uno e l'altro monte si generassero le valli e | dove che i monti circondando non davano esito all'acqua | si generavano i laghi e poscia più spaziosamente le campagne e le | pianure, come fanno fede la lor terra mobile la quale dall'ac-|qua si andava tuttavia astando secondo che l'inondatione si | separava dalla terra, lasciando in gran parte lavato i monti | della terra mobile. Benché come habbiamo detto si fecero que-|ste cose farsi in instante e questa è la causa che la campagna della | pianura si rende assai più fertile delle montagne havendo ri-|cevuto il fiore della terra che doveva ricoprire li detti monti | e perciò come i mobili sono anche di terra più soda e sassosi nel-|li quali, così condensati mentre il fuoco stava con essi mis-|chiato nel dividersi in instante, concocendosi e terminandosi | l'humido dal calore alcune parte che si abbrugiarono restor-|no di color negro et altre dove l'humido fu abbondante, gar-|reggiando col fuoco, si fece il marmo rosso et in altri, come che | habbiamo detto nelli precedenti capitoli, si fecero di altri diversi | colori, secondo che l'humido si temprava col fuoco. Et in questa | maniera si generorno i marmi nella sua prima generatione, | mentre che la terra si divise dall'acqua e da gl'altri elemen-|ti, essendo in alcune parte più dense et in alcune

---

<sup>1137</sup> Nel ms. *del | oro*.

più liquide | nel ritrarsi concocendosi e terminandosi si cagionano quel- | le vene di variati colori che si vedono alla giornata nei | marmi et in ogni altra pietra dura.

E quello che habbiamo // [39r] detto sia verità pare che non si possi negare, poiché veggiamo che ordi- | nariamente queste macchie di variati colori nelle pietre ondeggiano a guisa d'acqua, argomento manifesto che tal materia è stata liqui- | dissima per il che pare che si facesse nella divisione degl'elementi nel | principio della creatione del mondo. E questi pare che siano gli più an- | tichi e duri sassi degl'altri, essendosi fatti mentre che l'acqua si ritirò | nel suo sito per il cui ritiramento si fece il mare. Et di simil maniera | pare che si potesse fare la seconda generatione delle pietre, mentre che la | terra fu inondata dall'acqua nel diluvio universale, perché bagnan- | dola, dibattendola et inondandola alcune parte si radunò facendosi | alcuni monti che non vi erano e da alcuni altri levando materia | restorno estinte in bassissima pianura dove poi, cessando il diluvio in | processo di tempo alcune parte della terra condensandosi dalla forza | dei calori sotterranei, ricevendo l'humido varij gradi di concottione | pare che anche in questa maniera si potessero generare nuove pietre | di variati colori che non vi erano prima le quali anche loro | hanno alcune vene che ondeggiano.

Del qual argomento si cava | che anche dal diluvio universale, doppo l'essere cessato, condensan- | dosi la terra si potesse generare nuovi sassi essendosi liquidata | la terra dall'acqua: e questo è manifesto in tutti li luoghi mon- | tuosi, dove si vedono l'alte ripe spogliate della loro superficie che | tutte le vene di dette ripe tutte corrono al basso mentre l'acqua | del diluvio si ritirava. Ma quel che è di maggior maraviglia | è a vedere che queste vene ondeggiano secondo che il mare nel // [39v] ondeggiare si andava ritirando et insieme lasciando le parti della terra | sempre più lieve nella parte di sopra, mentre con l'ondeggiare la spu- | ma del mare mischiandosi con la terra venne anche a lasciare | alcune vene di terra spungosa la qual si chiama rapisto. E queste | cose sono molto note in questa parte d'Italia nelle delitiose colline | della città di Napoli e di altra materia in altri Paesi, secondo | che l'ondeggiamento dell'universal diluvio le andava rassettando, | dalli cui argomenti non solamente si cava quasi certezza della | separazione degl'elementi nel Caos, ma che pare che si venghi | a confermare qual gran strage fusse il diluvio universale, dopo | il quale si cagionano nuovi sassi. Nondimeno anche di questi vi | è la terza specie la qual si genera nelli minerali dove scorre li- | quida materia, condensandosi dal calore vengono a generarsi | pietre di variati colori; et anche in alcune grotte dove che sotter- | raneamente l'humore liquido va colando mentre si condensano si | fanno di diversi colori condensandosi in durissima pietra.

La | generatione poi de' sassi generati da' fiumi pare che si facciano altri- | mente dalli due primi modi detti differente, essendo che in quel- | li che hanno le vene ondeggiate, come habbiamo detto de' marmi, | pare che la materia si facesse o si radunasse insieme a un tratto. Ma nei sassi prodotti da' fiumi, la materia pare che si raduna a | poco a poco mentre stanno fermi, perché l'humido viscoso men- | tre bagnandolo lo circonda si fa una nuova coperta sopra la | picciol pietra, la qual dissecandosi dal calore acquista qualche // [40r] spetie di colore e quando di nuovo gli viene dalla corrente dell'ac- | qua<sup>1138</sup> comunicato altra materia viscosa, mentre che ella si vie- | ne a disecare, acquista anche nuovo colore e così di mano in ma- | no a mano il sasso cresce e s'ingrossa con varie scorze a guisa di | cipolle e queste tante superficie si fanno di tante varietà di colori | quanto sono le varietà dei gradi dell'humido che con i gradi del ca- | lore si

---

<sup>1138</sup> Nel ms. *dall'* che precede *dell'acqua* è stato depennato con un tratto orizzontale.

terminano e perciò quando son segati et aperti si dimostra-|no ondeggiare in giro circolarmente, come intorno la proprio asse o cen-|tro.

E l'istesso accade ai sassi generatisi nei torrenti, benché non | stiano fermi, poiché l'impeto della corrente dell'acqua rotolando al bas-|so i sassi piccolini, sempre vi si invecchia intorno nuova materia, tar-|taro attaccandosegli terra che poi disseccandosi dag'ardori del sole dall' |humido ricevono i colori, e mentre vengono nuove corrente, sempre | rotolando, vanno crescendo per la nuova materia che intorno vi re-|sta attaccata i quali poi si coloriscono, condensandosi nel modo | che habbiamo detto degl'altri.

Ma p(er) confirmatione delle sudette | cose, narrerò anche l'altra osservatione la quale suol fare stupire | quelli i quali non hanno cognitione intieramente della generatione | delle pietre. Et è che in alcune vi si ritrovano nel corpo alcu-|ni ossi humani, argomento manifesto che queste vi sono genera-|te doppo il diluvio universale, per essere stata tutta la super-|fitie della Terra ricoperta de' cadaveri e perciò vi si ritrova-|no anche pietre che vi son miste dentro alcun corno et in | altri conchiglie e squamma o ossa de' pesci delle quali cose può // [40v] essere che sian di quelle mischiate per il diluvio o veramente di | quelle pietre che si sono generate doppo il diluvio, secondo che, | accidentalmente, le osse o di altra cosa vi sia incorporato a caso con | la pietra o con sassi nel principio della lor generatione, i quali poi con-|densandosi ritengono quella materia che in lor vi si ritrovano. | Ma nelle pietre o sassi i quali si generarono nel principio dal mon-|do in instante mentre p(er) ordine del Creator del tutto, gli ele-|menti si divisero dalla confusione, rasserenandosi questa gran mac-|china degli elementi ritirandosi alle proprie sfere, nissuna | di quelle pietre non haverà incorporate in se stesso alcun'altra | cosa che l'istessa terra, poiché allhora non vi erano cadaveri | humani o d'altri animali né corna di alcuni animali né | conchiglie né squame o ossa de' pesci non essendo per | ancora da Sommo Iddio stati creati né l'huomo né gl' |animali o pesci. E perciò non è da pensare che le pietre che | haveranno nel corpo alcuna ossa o tronco d'arbore o qual-|sivoglia altra cosa oltra la Terra vi sia generato dal princi-|pio del mondo, ma però può essere che alcune si generasse | con di queste cose anche avanti il diluvio, ma però doppo la | creatione degl'animali acciò le loro ossa vi fussero. |

DELLA INFINITÀ DE' COLORI  
CAP(ITOLO) 7<sup>o</sup>

Acciò che più apertamente dalle grandezze di natura cono-|sciamo quanto di buono, di bello e di vago ci apporta per // [41r] soddisfare al più nobil senso che è del vedere il quale mai si stanca nel-|la curiosità del colore, però ella non contenta di havere dato sei | colori principali come il bianco, nero, et il rosso, il giallo, turchi-|no et il verde, ma in oltra, estendendosi verso l'infinito con i tem-|peramenti delli detti sei colori, ci volse anche lasciare infiniti al-|tri colori la cui mutatione e diversità si farà mischiandosi gl'uni | con gl'altri.

E fra gl'infiniti ne sceglieremo alcuni dei più princi-|pali, acciò da qua si possa comprendere la cognitione degl'altri | e questi gli nominaremo con i vocaboli e nomi più comuni, secondo l'uso | Italiano, tralasciando le lingue forestieri et a' Greci i loro vocabo-|li, essendo che in questi n(ost)ri scritti non pretendo altro che d'instrui-|re et aprire la vera strada ad uno principiante, essendo che per ordi-|nario hoggi di non si suole usare i studij della buona filosofia | da quelli

che ordinariamente si esercitano nel praticare la scien-|za pittorica, come pare che facessero quelli famosi e antichi pitto-|ri con la qual cognitione solevano ingannarsi l'un l'altro superan-|do quasi l'istessa Maestra natura che molte volte dal tempera-|mento de' colori si fa apparere et apprendere una cosa per un'altra. Però ogni colore oltra alli sei principali tutti saranno colo-|ri composti dalli sopradetti e con questa tal compositione la Na-|tura operando tinge, colorisce e rende di vago tutto l'universo | negli obbietti visibili non solo nelle cose reali, ma anche | nell'apparenti.

Però incominciaremo dalla mescolanza del | bianco con il nero dalla quale ne nascerà un colore meza-//[41v]no che non sarà né l'uno né l'altro, che ordinariamente il vulgo lo | chiama bigio, alcuni berrettino e secondo altri cenericcio, essendo | che con tal mistione pare che la natura operando tinga la cene-|re di tal colore mentre si abbrugia la legna, poiché la compo-|sitione del legno non è altro che un composto di tre elementi gui-|dati e terminati dal calore del fuoco somministrato da' raggi e | splendori del sole. E pare che l'aere nei ripieni dei pori e | meati del legno operi che, esalando il calore che dalla terra | inestato, inalza l'humido terrestre, fa che la vegetativa non si | riarda essendo l'aere naturalmente fredda, la cui freddezza no(n) | solo opera che il legno non si accenda nel vegetare per lo ine-|stato calore, ma anche tenendo questi spiracoli aperti dei det-|ti pori e meati, quasi che la vegetativa respirando e ricrean-|dosi per i quali dilatandosi l'humido et il vapore terrestre fa | anche che arbore cresca esalando anche da quelli il calore, | non essendo possibile che il vegetare nelle piante si possi fare | senza l'aere per la quale deve havere il passaggio l'influe(n)-|za del Cielo per essere fra l'aere la propria sfera delle piante, | per la qual cosa appare dove non sarà aere già mai vi si potrà | generare alcuna pianta. E se bene hanno le loro radice nella | terra, nondimeno questo non gli basta all'essere pianta, essend-|do necessario innalzarsi sopra terra che altrimenti questo spi-|rito vegetativo sotterraneo p(er) forza del calore non inal-|zandosi sopra terra, andando serpeggiando sotterranea-//[42r]mente si può condensandosi convertire in pietra.

E perciò non è ma-|raviglia se in alcuni marmi vi si veggono macchie che vanno | serpeggiando in guisa dei tronchi e delle radici dell'arbori dal cui | argomento ci si manifesta che tal materia forse era dalla Natu-|ra destinata per la forza del calore ad essere innalzata sopra terra | per la vegetativa nella generatione di qualche pianta, ma perché il calore si concentrò fra la terra, il spirito del vegetare quasi suffo-|candosi et condensandosi la materia radunata si convertì in pietra | nella qual generatione dal principio benché sia pietra vi è necessa-|rio lo spirito del vegetare, acciò la pietra si formi, ma abbandona-|to poi che sarà la materia da detto spirito, allhora pare che s'|indurisca acquistando natura di pietra. Et il colore, secondo i gradi | dell'humido nella resistenza col calore, onde p(er) essere la ter-|ra naturalmente bianca, abbrugiandosi et accendendosi la parte | humida essendo incorporata in ogni parte con la terrestre si tinge del | color nero e così mescolandosi l'uno è l'altro contrario, senza alcuna | parte del color flavo, secondo la natura del proprio color del fuoco, si | vien a fare il colore berrettino o ceneritio, perché s'è in questa mi-|stione il fuoco vi innestasse il suo proprio color flavo, allhora tal | pietra si genererebbe di color verde, perchè di già habbiamo prova-|to in questo Libro che il color flavo mischiato con il nero si fa il | verde, ma perché non si meschia nel bertino, perciò lo chiamano | cineritio, essendo che anche la cenere acquista tal colore mentre | si abbrugia l'acqua con la terra, poiché l'humido che esala // [42v] dalla legna è la parte del composto dell'acqua la qual si conver-|te in fumo abbrugiandosi con la parte terrea che è la legna la | quale per essere

naturalmente bianca si tinge dal d(ett)o fumo. E| perciò la cenere non è del tutto bianca, essendosi mischiato il | bianco con il nero si è generato il colore berrettino e ceneritio | e quando che questo colore sarà molto risplendente si suole chia-|mare argentino dalla similitudine del color dell'argento. E non | si maravigli alcuni che con la mescolanza del bianco e del nero | si faccia questo mezano colore berrettino, mentre che habbiamo | detto che nel cap(itolo) 4<sup>o</sup> che il bianco e nero si fa il color turchino la | qual cosa certamente è vera nondimeno in questo la mistione | della parte terrestre per esser men perfetta e quasi schiuma | ributtata da quella che è più eccellente con la quale si cagiona | il turchino minerale nella pietra detta lapislazuli non può | arrivare allo splendore et eccellenza di cagionare il color tur-|chino, anzi essendo come schiuma di lui resta del color | di cenere.

E perciò anche quelli che cavano l'azzurro dalle | dette pietre, sogliono cavarne anco la cenere di più im-|perfetto colore, chiamandola con tal nome di cenere. E perciò il bianco col nero mescolato non essendo di molta eccellen-|za cagiona il color di cenere, tingendo alcuni marmi nel | principio della sua generatione e da questo colore la natu-|ra ne cava altri infiniti, sempre della medesima spetie se | bene ne può anche da questo cavarne altri infiniti di // [43r] altre spetie. Ma di questa spetie intendo io adesso farsi infiniti, men-|tre vi sarà mischiato più quantità del nero col quale tal colore con | infiniti gradi, sempre accostandosi all'oscurità, cagiona infiniti colo-|ri, benché dell'istessa spetie; et il simile accaderà farsi mescolandosi, | tuttavia più gradi di bianco che sempre attendendo verso l'infì-|nito si faranno infiniti colori pure dell'istessa spetie, ma tuttavia più | chiari, estendendosi verso la bianchezza; il che accaderà anche | mescolandosi alcuni di questi con altri che non siano dell'istessa | spetie, cagionandosi colori di altre spetie infiniti.

E così si deve in-|tendere d'ogni colore farsi infiniti p(er) se stessi con la mescolanza | del bianco e del nero, poiché il bianco «sì» come non è colore, ma ri-|cettivo d'ogni colore, mischiandosi con alcun colore facendosi infi-|niti attendendo sempre verso il chiaro, nondimeno non si mu-|tano di spetie. Parimente accaderà dal mescolarvi il nero il qua-|le anche egli non essendo colore ma privazione dello splendore | del colore attendendo verso l'infinito, cagiona anche infiniti | colori sempre dall'istessa spetie.

Incominciandosi dalla prima mi-|stione, cioè mischiandosi il nero con il colore schietto, cioè con | quelli di che son composti col nero, verbi gratia il verde che è composto | di giallo e nero, mischiandosi nuova quantità di nero si cagionerà | infinità di colori di verde e oscuri sempre dalla medesima spetie. | Ma non accaderà così col giallo essendo semplice colore, perché | mischiandovi<sup>1139</sup> il nero si muterà di spetie trasmutandosi in ver-|de, ma dal bianco non accaderà tal mutatione se non in // [43v] alcuni degl'ultimi più oscuri.

E perché queste mutationi possono | essere infinite secondo che ogni semplice pittore può con l'esperienza | della solita pratica sperimentare, lascerò a loro tale specu-|latione porgendogli la luce da quello che si è detto di sopra. E | perciò verremo a colori composti più particolari da' quali si cave-|rà la loro infinità, verbi gratia dalli pavonazzo, morello, lio-|nato, il color della viola o violato, tanè, ranciato, incarnato et | altri, ma quando nel berrettino vi si meschia di quanto di pavo-|nazzo allhora acquistando alquanto del color della viola | si chiama berrettino violato. |

---

<sup>1139</sup> Nel ms. al termine *mischiandosi* è stato corretto aggiungendo *-vi* in sopralingua.

DEL COLOR PAVONAZZO  
CAP(ITOLO) 8°

Grandissima meraviglia certamente pare che apporta con se stesso | nel nome il color pavonazzo il quale, benché sia molto noto, nulladimeno nel- | le parti d'Italia è stato chiamato diversamente secondo la diversità del | Paese, chiamandolo alcuni morello, altri lionato, con i quali nomi confon- | dono anche le menti di ciascuno con la varietà de' colori che si arreca la | natura, poiché altro è l'essere pavonazzo, altro è l'essere morello, altro il | lionato essendo questi diversi fra di loro nel colore, sì come anche differiscono | nel nome e perciò in questo n(ost)ro Trattato al suo luogo spiegheremo | la generatione del color morello e del lionato, cavando l'argomento | dal nome loro.

Però adesso bisogna attendere qual sia il color pavonazzo | che certamente non dovrebbe essere occulto, palesandosi da se stesso | con il nome di pavonazzo dal cui argomento si cava che egli derivi // [44r] dal pavone, essendo che questo uccello con la vaghezza delle sue piu- | me si dimostra ornato di simil colore e con tal vaghezza che scordandosi | dell'esser suo, si gonfia di superbia allo splendor del sole, mentre is- | piega le sue piume alle percosse e ripercosse della luce per la quale | si cagionano diversi colori apparenti, altri sono composti d'apparen- | ti e di reali. Ma però in questo luogo non voglio determinare qual | siano quelli del pavone, particolarmente del pavonazzo che li fa vaga | collana intorno al collo, poiché non mi ritrovo al presente pavoni de' | quali io ne possi cavare certa observatione, essendo l'intento mio di | non scrivere cosa che di certo non sia per quello che da una diligen- | te observatione naturale si può cavare, perché tutte le cose che scriviamo in questi n(ost)ri Trattati pretendiamo di haverle praticate con | diligentissima observatione, per quanto ha potuto capire il mio bas- | so intelletto.

Però il color pavonazzo chiameremo noi quello che | sarà simile al colore del collo del pavone e questo è talmente | divulgato in Roma che ordinariamente li papalini sogliono avere | li loro abiti di color pavonazzo la cui compositione è fatta di | turchino con un poco di rosso. E perciò il pittore meschiando in- | sieme rosso e turchino farà il color pavonazzo, che così anche la | natura pare che lo faccia nei minerali, come nelle pietre dette amatiste le quali sono ripiene di macchie pavonazze nella | cui generatione si tingono non così seguitamente come si | tingono ciascuno delli primi colori, poiché in questo per essere | composto di turchino e di rosso pare che non si possino fare tutt'// [44v] a due in un tempo, ma però potrà essere che la materia di cui si | deve generar la pietra habbia di già dal calore ricevuto, per | esempio la tintura turchina, ma avanti che si condensa, men- | tre sta p(er) ancor liquida, aggiungendovisi nuova materia con nuo- | va cottura del calore sotterraneo la quale con l'humido facen- | do resistenza al calore, acquista il color rosso e così, mischiandosi questa tintura nuova con quella che di già si ritrova fatta prima, | si fa di color pavonazzo.

Il che accade anche in alcuni fiori o gigli | i quali si tingono pavonazzi nella istessa maniera che si è detto, | poiché in questi mentre l'humido si concuoe dal calor del fuo- | co somministrato da' raggi del sole, alcune parte si risolvono di | subito e queste, condensandosi, restano bianche, ma quando non si con- | densano restando rarefatte mischiandosi con l'humido abbrugiato | facendosi nero, allhora si farà il fiore turchino, ma se in questa | mistione vi sarà alcuna parte

dell'humido il quale non si presto | si risolve né anche si abbrugia gareggiando con far resistenza al calore, questa parte si farà rossa la quale mischiandosi | e rarefacendosi con li predetti colori bianco e nero del qual si | cagionarebbe il turchino, tutti insieme misti si fanno di co- | lor pavonazzo. Similmente il fior turchino potrà trasmutar- | si in pavonazzo, se dopo il termine del turchino, di nuovo | dalla vegetativa riceverà nuovo nutrimento il quale ab- | bondando e gareggiando con il calore, terminandosi in gra- | do di color rosso, secondo che habbiamo detto nel cap(itolo) 3° // [45r] di questo si farà il color rosso il quale mischiandosi con il turchino che | di già si ritrova innestato nel fiore, con tal misto il detto fiore tra- | passerà al color pavonazzo. Il che anche accaderà nei minerali, men- | tre che la materia di già fatta turchina non sia per ancor con- | densata, così anche all'opposito si potrà il rosso cangiarsi in pavo- | nazzo, perché aggiungendo nuova materia per il nutrimento la | qual terminandosi in color turchino meschiandosi con il rosso, que- | sto fiore trapassarà dal rosso al pavonazzo. |

Già che habbiamo dal pavone il colore et il nome di pavonazzo, | ci è parso anche dire qualche cosa intorno alla generatione di d(ett)o | colore il quale si cagiona nel pavone particolarmente sopra | il dorso del collo e questo secondo, dicono, s'intende farsi quan- | do il pavone sarà di tre anni, poiché quando incomincia a met- | ter fuori i colori dicono che anche incomincia a generare; e di | qua si potrà ben cavare argomento manifesto che allhora il ca- | lore naturale si augumenta per mantenimento della propria spetie | in tal guisa che solleva i vapori escrementosi, dove con tal humidità | ascendono al collo nel quale uscendo fuori si converte in piuma o | penne et in quel tempo andando in amore incomincia a metter fuo- | ri i suoi vaghi colori, alcuni de' quali si generano dalla forza del | calore interno mischiandosi con l'humido, et altri si generano | dal calore esterno somministrato da' raggi del sole. Perché | la differenza che è tra li peli e le penne sia che i peli hanno | il colore dal nutrimento dentro del corpo o della pelle, ma le // [45v] penne havendo il nutrimento certamente dal corpo, nondimeno essen- | do carnose si estende anche fuori della cotica e perciò, cavando | le penne agl'uccelli, alcune di loro si ritrovano ripiene di san- | gue per il quale si vede manifestamente che uscendo l'humido | del nutrimento per le penne come nelle fronde degl'arberi, han- | no bisogno di concottione del calore estrinseco dal sole sommi- | nistrato per il quale si tingono nella vaghezza di variati colo- | ri. Però quando le penne degli pavoni spuntano in fuori per | l'abbondanza del nutrimento parte dell'humido abbrugiando- | si o diseccandosi dal calore si negrisse e parte terminandosi | con violenza mescolandosi col nero essendo bianco si fa tur- | chino e poco dopo, venendo interrottamente nuova humidità | per l'abbondanza del nutrimento escrementoso, facendo resisten- | za al calore, si fa rosso; ma per essere inestato con i colori bianco | e nero del quale si era fatto il turchino, il rosso non si | può per il misto vedere, ma così mischiato si fa di color pavo- | nazzo nel collo del pavone, similmente in quelle delle co- | lombe e de' fagiani, i colli de' quali la maggior parte pavo- | neggiano nel colore, cioè che si fanno di color pavonazzo il | quale è composto di azzurro et di poco rosso col quale si tin- | gono le penne di questi uccelli che habbiamo nominato di | sopra per forza del calore estrinseco somministrato da' rag- | gi del sole. E perciò si veggono molti uccelli di colori varia- | ti come i cardelli, il picchio et i papagalli, ne' quali // [46r] si fanno le concottioni dall'humido interrottamente in diversi tempi e | perciò alcune penne si fanno rosse o pavonazze, altre verde o gialle. Ma | i peli mai si fanno di cotesti colori mentre hanno il nutrimento cre- | scendo dalla radice, perché da poi che sono spuntati nel di fuori della | cotica non hanno neanche un tantino di nutrimento o di humido fuo- | ri dal corpo col quale il sole potesse

terminare e concocere l'humido | il quale si ricerca alli colori cha habbiamo detto. E perciò i peli | acquistano il colore nel corpo dal calore interno, mentre spunta-|no dalla radice, ma nelle penne pare che si coloriscono dall'estrin-|seco calore crescendo come fanno i frutti, fiori e fronde degl'ar-|bori. E perciò non è maraviglia se il pavone si ritrova ornato | di tal vaghezza di variati colori e perciò dicono che egli perde | una volta l'anno la coda insieme con le fronde degl'arbori fin-|chè ella di nuovo rinasce con i fiori et aggiungono che allhora | vergognoso e malcontento cerca di starsi ascoso. |

Fin qui habbiamo descritto la generatione del color pavonazzo et insie-|me habbiamo inteso come che egli habbia preso il nome dal | pavone che forse gl'antichi, allettati dalla vaghezza dell' | animale, quando che vedevano il colore composto di turchino e rosso | per essere simile a quello del pavone lo chiamavano pavonazzo. | E che gli antichi osservassero questo colore lo dimostra quello che | si racconta d'Alessandro Magno che, havendo veduto la | prima volta in India i pavoni, si meravigliò e fece com-|mandamento che niuno gl'ammazzassero.

Però habbiamo rinchiu-//[46v]so tutti li pavanazzi sotto di questo nome, i quali per essere infiniti | il vulgo gli dà anche variati nomi. Et io mi son ritrovato mo-|strare un fior<sup>1140</sup> pavonazzo in conversatione di più persone, le qua-|li tutte gli davano diversi nomi di colori: e chi diceva essere lio-|nato, chi violato et anche in altri stravaganti nomi. Però sempre | sarà pavonazzo ogni volta che sarà composto di rosso e turchino | o che sia poi acceso di rosso o che sia troppo carico di turchino o | più splendido oscuro o chiaro, sempre sarà l'istesso pavonazzo dell'istes-|sa spetic.

Ma perché fra la professione pittorica vi è un'altra sorte di | colore divulgato pavonazzo di sale et un altro pavonazzo rosso | di Viterbo, secondo il comun parlare di Roma, i quali colori per | essere molto noti fra pittori non dirò altro, se non che per essere | di vaghezza dissimile a quello del pavone e a quello che si | ritrova nelli minerali, come nelle pietre amatiste, non arrivan-|do allo splendore di questi, sarà come schiuma di loro, senza | alcuna finezza o alcuna vaghezza al paragone di quello. Ma | alcuni pittori per imitare la vivezza del colore pavonazzo | sogliono mischiare insieme finissimi biadetti e finissima | lacca, la quale nelle parti d'Italia è colore divulgato trahente | al rosso | e quando vi sarà mischiato azzurro oltrammarino | sarà più splendido, componendo in tal guisa l'istessa natura | il color pavonazzo nelle penne del pavone, acquista questo | colore anche il cognome perché quando sarà simile alla vio-|la si chiama pavonazzo violato e se la viola sarà più o manco | {carico} // [47r] carico di rosso o di turchino da questo sempre il vulgo lo nomina pa-|vonazzo con il cognome che da questi a caso gli vien detto, secondo l' | usanza dei Paesi e la varietà delle viole.

DEL COLOR MORELLO  
CAP(ITOLO) 9°

Certamente il color morello non si può negare che sia il medesimo | che è il pavonazzo, poiché in alcune parte d'Italia viene ad esser | chiamato morello, essendo pavonazzo et in alcune altre parti intendo- | no essere altrimenti che chiamandolo con tal nome, ma essere di color dif-

---

<sup>1140</sup> Nel ms. il termine *di* che segue *fior* è stato depennato con untratto orizzontale.

|ferente dal pavonazzo, onde noi mossi con deliberata risoluzione, le-|vando via la confusione de' nomi e della varietà de' colori, assegna-|remo il proprio colore al nome di morello. E per procedere con qual-|che probabile ragione, sì anche per indolcire al quanto questo scabroso | e malinconico ragionamento, diremo qualche cosa intorno alla di-|rivazione del nome et alla generatione del colore, il quale pare che | piglia il nome dalla Morea nella quale tutti gli huomini so-|no mori e neri, la cagione di ciò si suole assegnare agl'ardori | dell'elemento supremo, somministrato da' raggi del sole che per | essere questi sottoposti al mezzogiorno, il calore gli riarde l'humido escrementoso il quale, fra carne e pelle, dissecandosi et abbrugiandosi, si fa di color nero. Per il che habbiamo detto nel princi-|pio di questo Libro che l'humido abbrugiato si fa nero, sì come | anche si fanno nero i tizzoni in quella parte che l'humido si | abbrugia, mentre<sup>1141</sup> abbrugiando si vuole esalare in fumo, perché | l'humidità facendo resistenza abbrugiandosi, tinge avanti che // [47v] dalla forza del fuoco ella venga innalzata in fumo. Similmente | si tingono i caldari essendo posti al fuoco, perché l'humido che | esala dalla legna, fermandosi intorno al caldaro dal fuoco, si | abbrugia. E così si tinge come si tingono anche i Mori i qua-|li veramente l'humido loro non sta fuori come quello del cal-|daro, nondimeno stando ello di dentro come quello che | sta inestata nella legna, però si tingono come tizzoni, per i | quali i Mori anch'egli sono mori, perciò pare che anche | habbiano da simil causa i capelli ricciuti, mentre l'humido | si abbrugia, perché essendo divenuto nero il suo escremento | così riarso dalla cotica sputando fuori nella generatione delli | capelli. Necessariamente conviene che si facciano ricciuti e crespi | essendo che all'havere i capelli distesi conviene che siano hu-|midi, perché veggiamo che a volere distendere una cosa | indurita conviene inumidirla e perciò i legnaioli sogliono | torcere o drizzare i legni per qual parte vogliono et all'opposto vediamo che per il caldo le cose s'induriscono e si | ritirano privandosi dell'humidità. E perciò le fronde de-|gl'arberi che si seccano torcendosi nel solstizio si voltano, si | fanno ricciute, abbrugiandosi l'humido radicale della vege-|tativa. | Similmente accostandosi al calore del fuoco qualche | parte pelosa, subito i capelli si fanno con ricci, come si è detto | farsi i Mori, ma perché habbiamo assegnato la ragione | della tintura nera fatta in questi è bene vedere anche // [48r] in che modo acquistano il color morello, il quale non è | difficil | il conoscerlo poiché, mischiandosi il nero con il sangue | che sta fra la carne il quale è rosso, si cagiona il color morello | che è proprio colore de' Mori. Ma perché anche di questo co-|lore si può pigliare il nome dal Moro Arbore, notissimo | il quale con i suoi frutti coloriti si dimostrano quale sia | anche il colore morello i cui frutti si coloriscono dal rosso e | dal nero, poiché se bene questi dal principio sono bianchi, | trapassando al verde essendo per ancor acerbi, nondimeno | quando che hanno havuto il debito nutrimento non ne riceven-|do più del crudo dalla pianta, allhora l'humido che si ritrova | nel frutto, concocendosi per la dimora che fa col calore, si fa | di color rosso e di poi, seguitando il calore, pare che nella su-|perficie l'humido abbrugiandosi si fa nero che mischiato con | rosso si cagiona il proprio colore del Moro dal cui nome | deriva il color morello. Benché in tal frutto, come habbiamo | detto, non si poteva cagionare tal color dal principio per l'ar-|rivo dell'humido indigesto che dalla pianta p(er) suo nutri-|mento gli veniva comunicato il quale, non si potendo con-|cuocere ma solamente negrire, si faceva tintura verde | mischiandosi il nero con la naturalezza del color flavo | dal color del fuoco somministrato da' raggi del sole, | sì come habbiamo detto farsi nel

---

<sup>1141</sup>Nel ms. *mentre* seguito da *si* depennato con un tratto orizzontale.

capitolo del color | verde, non essendo possibile che alcun frutto riceva la // [48v] concottione mentre che dalla pianta riceverà humor crudo et | indigesto per il suo nutrimento, poiché la concottione si fa | quando l'humido si termina e perciò alcuni frutti si concocono<sup>1142</sup> e | si maturano avanti tempo cadendo dall'arboro, perché all-|hora, non havendo più nutrimento dalla pianta, quello | che di già hanno ricevuto dal calore prodotto dal sole viene | ad essere concotto, e così si maturno e coloriscono doppo l' | essere separate dalla lor pianta.

Ma le mura si tingo-|no di morello facendo l'humido resistenza al calore il | quale, indebolitosi, si fa rosso oscuro, come pare che si fac-|cia anche rosso il cielo nell'orizzonte sul mattino | o su la sera mentre il sol l'asconde che i raggi, inde-|boliti per la resistenza degl'humidi di vapori, si fanno o | appariscono di color rosso, ma non morello non vi si poten-|do mischiare il nero, perché nell'apparire delle tenebre | della notte la luce manca e così il rosso sparisce. | Ma nel muro si meschia il nero col rosso e perciò si | cagiona il color morello, il qual'è necessario che egli | sia molto humido cagionandosi da grossi vapori. E perciò | non è maraviglia se il Moro è degli ultimi a germoglia-|re e de' primi a perdere le foglie, perché la parte humida | di cui si cagiona la vegetativa, essendo imperfetta e | pesante, il calore non così a un tratto la può innal-|zare e distribuirla per le fronde, ma quando gl'altri // [49r] arbori hanno messo ritrovandosi il sole più alto, facendo più di-|mora, influisce maggior virtù e calore e così poi, innalzando la | vegetativa nel Moro, si generano le fronde, ma perché que-|ste sono d'humor pesante et imperfette, perciò abbandonate | dal vegetare, sogliono essere le prime a cadere fra gl'ar-|bori. Di questo arbore alcuni attribuiscono che egli fusse | il più savio per non germogliare, finché i freddi non erano | passati, ma alcuni dissero che egli fusse il più pazzo spoglian-|dosi del dono della vaghezza troppo all'imprescia e perciò | gl'altri ripieni della vaghezza delle fronde, ridendo di lui, | formano nell'autunno quasi un'altra primavera di viso. |

DEL COLOR LIONATO  
CAP(TOLO) 10°

Stravagante cosa parerà ad alcuni nel volere terminare col no-|me qual si sia il color lionato essendo che nelle parti d'Italia | fra li colori forse non vi è alcuno di loro che mangiormente si | confonda che questo, poiché le varie opinioni delle genti lo | pigliano alcuni per un colore et altri per altro colore, con non poco | contrasto. Però acciò che ognuno resti satisfatto o nissuno, in | questo ragionamento diremo determinatamente qual colore si deb-|ba intendere essere il lionato, guidandosi col lume natura-|le, secondo che in molti altri colori i lor nomi hanno acqui-|stato dal vulgo.

Perché veggiamo che li colori violati piglio-|no il nome dalle viole per la somiglianza del lor colore, | benché questi siano pavonazzi cioè della lor spetie, si-//[49v]milmente li rosati dalle rose e gl'incarnati dalla somiglian-|za della carne viva.

E così pare che vada seguitando la | divisa in molti altri colori misti nella varietà del colore | e del nome, alcuni de' quali si piglia il nome da quello | obbietto colorato che più son simili di colori, poiché le spetie | del colore per le quali appariscono le imagini dalli spechij o | dall'acqua rappresentando l'obbietto colorato, si vede che | dette imagine pigliano il nome dal suo obbietto

---

<sup>1142</sup> Nel ms. *co* aggiunto in sopralingua mediante tale segno grafico A.

per il quale | la spetie deriva risaltando all'occhio, lo dimostrano al | vivo in quanto al colore, se bene anche dagli specchij | suol farsi riflessione della voce la quale, per non essere | altro che aere percossa, ha<sup>1143</sup> bisogno di maggior tempo, ar-|rivando allo specchio per risaltare all'udito, benché q(uest)a | voce si suol fare anche senza specchio. Del che hab-|biamo la voce dell'eco la quale risponde doppo la | prima voce, onde per non essere hora l'intento n(ost)ro di dire | qualche cosa intorno alla voce dell'eco, lo differimo | nella nostra meteora.

Ma hora a proposito attenden-|do al colore, veggiamo che nell'arrivo della spetie per re-|flessione all'occhio instante sensibile, si rappresentano l'|immagine del suo obietto e però diciamo di vedere colui o | quella tal cosa e questa immagine la chiamiamo con il no-|me di colui mediante la similitudine del colore e quan-|do che l'obbietto non havesse alcun nome si direbbe che // **[50r]** l'immagine fusse del color dell'obbietto.

E perciò, mentre che veggiam-|mo che dagl'obbietti si piglia il nome et il nome deriva dall'obbietto, per qual causa, dunque, noi<sup>1144</sup> non diremo che il nome di | lionato non deriva dal lione obbietto suo e perciò se egli de-|riva di qua ne seguita che anche il colore insieme col nome | deriva dal lione. E perciò il colore del lione noi chiamare-|mo color lionato la cui generatione nei lioni si fa dall'inter-|no calore che predomina il quale certamente per essere inten-|so e condensato calore dovrebbero i lor peli farsi del color dell'|oro. Ma la natura non lo fa così risplendente, perché in parte | abbrugiandosi alquanto la parte humida si negrisce, la quale | mischiandosi con il color flavo, secondo la natura del fuoco, cioè | del calor interno, si fa un mezano colore che non è flavo o bion-|do o giallo, ma si accosta a questi; e quello che è causa del | lor colore che è il colore è causa anche della lor fortezza et | agilità nel moto, la qual supera la forza degl'altri animali | i quali nel lor composto non predominano l'elemento del | fuoco. E perciò anche negl'huomini furiosi e di terribili forze | suole predominare in loro il quarto elemento, come nei | leoni. E però questi animali dal soverchio calore soglio-|no patire quasi febbre continua. Ma per far ritorno al | color lionato, gli habbiamo assignato tal similitudine di | nome, acciò potessimo con sicurezza dir qualche cosa di lui, | lasciando ad ognuno i lor proprij pareri e nomi secondo l'usanza // **[50v]** dei lor Paesi. E chi sa che tal nome non derivi dalli spettacoli | antichi fatti nei teatri dai gladiatori, mentre entravano a | combattere con i lioni da solo a solo e forse il manto di | quel valoroso che rivolse intorno al capo del lione era di | simil colore e perciò da lì in poi fu chiamato color lionato, come | quello che predominando havea domato la superbia sua. |

DEL COLOR TANÈ  
CAP(ITOLO) 11°

Fra la stravaganza delli colori e delli nomi vi è il color tanè che | così viene chiamato in alcuni luoghi d'Italia, essendo composto di | rosso e nero, se bene secondo altri l'hanno messo fra li pavonazzi, | ma perché pare che nella mistione di questo non vi sia alcuna | parte d'azzurro, essendo composto solamente del rosso e del nero | che comunemente di questo color tanè

---

<sup>1143</sup> Nel ms. *al* con / depennata.

<sup>1144</sup> Nel ms. *noi* aggiunto in sopralingua mediante tale segno grafico Λ.

sogliono vestire li R(everen)di p(at)ri di S(an) Fran(ces)co di Paola la cui compositione si fa nelli | minerali mentre l'humido, abundantemente radunato, si condensa | facendo resistenza al color del fuoco sotterraneo il quale con-|cocendo la materia di cui si genera la pietra si fa rosso, se-|condo che habbiamo detto nel capo terzo di questo, e con que-|sto si meschia l'humido negrito che dovrebbe esalare in fumo, | la cui tintura si fa mentre si abbrugia con la terra la | qual per essere opaca ritiene il passaggio alla esalatione | e così inestandosi con la materia che di già è fatta rossa | con tal mescolamento si fa il color tanè, per il quale hab-|biamo alcune pietre, e fra l'altre il porfido. Se bene in // **[51r]** questo vi restano alcune macchie minute di bianco che sono al-|cune parte le quali si diseccano e si concocono con violenza | e quasi in instante le quali condensandosi divisamente l'una | dall'altra fanno che il porfido resta così picchiato di bianco, in | quella guisa che anche alcuni fiori, garofani o altri si siano fatti | picchiati di bianco, mentre che alcune parte dell'humido si con-|coce con violenza ritenendo il proprio colore della bianchezza, | secondo la propria natura dell'humido, non dando al tempo al ca-|lore che lo diformi con altro colore; e quella parte poi che nel fiore | l'humido fa resistenza al calore allhora queste così sparse si | fanno rosse e di qual si sia altra macchia secondo i gradi della con-|cotione nel terminarsi il calore con l'humido, per i quali si fanno | i colori e si tingono tutte le cose.

E perché pare che infiniti siano li | colori stravaganti dalli esposti, si potrà investigare la ragione degli | altri non solo in quanto al colore, ma in quanto al nome per la simi-|litudine che hanno con alcune cose più comune, com'è il color ran-|ciato si piglia il nome dal narancio, il color di lino dal fior del | lino, altri da' fior del persico et altri in altri modi e fra la | cognitione del color tanè, oltre alle sudette, gli assegniamo l'essere | del color proprio delle scorze di castagne secche. Però, in questa | maniera, habbiamo dimostrato il modo nel quale la natura può gene-|rare nella terra ogni sorte de' colori quali si siano. E perciò la | terra, così ornata et vaga, può gloriarsi di se stessa che la Natu-|ra habbia così prodigamente operato con lei, dotandola di tal // **[51v]** vaghezza che quasi possi gareggiare col cielo, poiché se là si | ritrova il sole fra le stelle, qui giù nella Terra vi si trova | l'oro che flaveggia di color del sole. E chi sa per parlare favo-|losamente che queste vene dell'oro fra la terra non siano quei | crini aurati del sole che, sparse, caderono qua giù basso men-|tre | il figlio non seppe guidare il carro. E se là su vi si | trova la Luna, qui giù vi si ritrova l'argento e così, fra la | Terra, la natura vi ha posto infinite sorte di pietre | pretiose che splendono come tante stelle in cielo, come li | zaffiri, giacinti di color celeste ornati, et il lapislazuli di color ce-|leste, quasi che qua giù basso fra le viscere della terra vo-|lesse formare un altro cielo di colore azzurro; che dirò poi | delli carbonchij, de' rubini, de' topazi, de' smeraldi, degli | amatisti et delle granate, diaspri, diamanti, crisopatij, camei | opali, agate, ciane, calcidonij et altri la cui infinità lasce-|rò numerare alli gioiellieri, bastandosi a noi l'haver dimo-|strato la bellezza e vaghezza dell'infinità dei colori nell' | elemento della Terra, nella quale vi si generano ogni sorte | di colori la cui investigazione facilmente dalle sudette cose, si | potrà comprendere, però di qua si farà passaggio alli colori | nell'elemento dell'acqua. //

[52r] DELLA GENERATIONE DE' COLORI NELL'ELEMENTO DELL'ACQUA  
LIBRO 2°

Non è da dubitare intorno al colore dell'elemento dell'acqua poi-|ché è stato diffinito dal Filosofo essere bianca nel libretto che egli | fa del colore la cui dottrina noi intendiamo di seguire in questi | n(ost)ri ragionamenti come quello, che più d'ogni altro si è accostato alla | verità dalle operatione di natura. E perciò dimostreremo secondo | le nostre osservationi fatte con esperienza in che maniera dall'acq(u)a | si generano tutti li colori con le medesime regole che si è detto ge-|nerarsi quelli della terra, i quali saranno per la maggior parte | colori apparenti e cagionati dalla luce del sole nella cui operatione | in questi opera come luce, benché in quelli colori de' corpi opachi, ope-|rava il calore prodotto dall'istessa luce passando per la sfera del | fuoco che la portava qua giù basso per la generatione de' corpi | non solo per radunare la materia nel darli forma, ma anche nel | colorirli per farli visibili et in questa maniera opera anche nei | corpi che si genera dentro dell'acqua, come nei pesci o altri | quali si siano, ma nei corpi che di già son coloriti posti dentro | dell'acqua, si dirà qualche cosa di questi, poiché tutte le cose | poste dentro dell'acqua havendo trapassato la sua superficie, | non si può vedere quell'istessa cosa, ma si bene si veggono l'im-|agine di quelle si come con esperienza si prova che buttando | qualche cosa, verbi gratia un denaro in un catino, che da una | determinata distanza non si possa vedere, se nel catino sarà but-//[52v]tato acqua si vedrà dall'istessa distanza il denaro che prima | non si vedeva, ma non già che tal denaro s'innalzi, ma si bene | quel che si vede sarà l'immagine la qual si vede per la sua per-|pendicolare, si come habbiamo dimostrato nella Prospettiva Li-|neare, perciò è da sapere che ogni spetie colorato partecipa del | mezzo per dove passa, per la qual cosa quelle che passano fra | l'aere partecipano del color dell'aere e quelle degli obbietti | posti dentro dell'acqua parteciperanno anche del color dell'|acqua, secondo la grossezza della quantità di detta acqua, | benché in poca quantità di distanza, così nell'aere come nell'|acqua non si faccia sensibil mutatione in quanto al colore, | ma quando gli obbietti saranno in molta profondità d'acqua | si cagionerà anche da alcuni di questi qualche mistione di colore | apparente, ma perché essere quello che si vede immagine dell'obietto | si presenterà anche detta immagine del color dell'istesso obbietto | come si vede farsi dalli specchij dalli quali appariscono gli | obbietti posti da lontano con color apparente, parte per il lan-|guire della spetie rarefatta e parte per l'aere mischiata | che in molta distanza in questa bassa regione s'ingrossa e | perciò veggiamo le montagne azzurro da lontano. E | tale pare che lo specchio rappresenta l'immagine loro | il che accade farsi anche dall'acqua, perché alla fine | ella fa l'offitio dello specchio, non solamente per le cose che | sono fuori di lei, ma anche in quelle che son poste dentro // [53r] di lei la quale quando riceve la spetie dell'obbietto posto molto | al profondo, tal obbietto apparisce di color differente da quello | che è realmente p(er) la distanza dell'obbietto alla superficie | dell'acqua e perciò languendo la spetie si meschia in parte con | la spetie del color dell'acqua la qual acquista color apparente | onde p(er) la profondità, le parti perspicue pare farsi continue | e si terminano p(er) l'oscurità e così si cagiona colore apparente secondo | che la densità della luce penetra nel profondo dell'acqua et | alcuno non si maravigli mentre che habbiamo detto che gl'obbietti | posti dentro dell'acqua, passate che hanno la sua superficie più no(n) | si veggono, ma si veggono le loro immagine. Nondimeno la luce la pene-|tra in molta profondità fin a un certo

segno, il che non è maravi-|glia, poiché veggiamo che le finestre fatti di tela incerata non | sono trasparente che si possono vedere gli obbietti posti fuori di | quella, nondimeno la luce penetrandole illuminano tutta la | camera e perciò anche potrà penetrare tanto maggiormente l'acqua | che altrimenti non sarebbe possibile vedere alcuna imagine degl' | obbietti posti dentro di lei. E perciò daremo principio al 2° | Libro delli Colori che si cagionano per la luce con la tenebre | nekl' elemento dell'acqua, dimostrando anche in parte la | stagione delli reali in che modo in questo elemento si | generano imitando quelli della terra, poiché sì come si suon | dire che non è cosa in terra che non sia anche nel mare, | conseguentemente accaderà che anche dall'acqua vi si ca-//[53v]gionano tutti li colori come nella terra, procedendo tutti | dalli medesimi<sup>1145</sup> temperamenti, benché gl'uni siano reali | e gl'altri apparenti. |

DELLA BIANCHEZZA  
CAP(ITOL)O I

Che nell'elemento dell'acqua si cagionano tutti li colori non | sarà difficile a conoscerlo p(er) le cose che si son dette avanti nel | primo Libro, essendo che la natura in un istesso colore opera | sempre nell'istessa maniera che opera in ciascheduno degl'eleme(n)- | ti, benché diversamente ma però con le medesime regole. E perciò | si suppone che l'acqua et l'aere siano bianche naturalmente, | ma per accidente si vede farsi et apparere di diversi colori, | ma in qual maniera l'acqua si dimostra bianca l'habbia- | mo manifesto dall'onde di mare mentre frangendosi si | cagiona la schiuma mescolandosi l'aere con l'acqua e tal | bianchezza apparisce più candida per la luce del sole, quan- | do che il raggio riflesso viene all'occhio con angolo uguale | alla sua percussione, riportando la spetie de' color della bian- | chezza di detta schiuma e particolarmente tal bianchezza | apparisce in maggior copia quando che soffiano i venti appa- | rendo tutto il mare coperto di bianchezza fattasi dal | rompimento dell'onde in schiuma essendo che nel soffiar | de' venti si mescola più che mai l'aere con l'acqua nella sua | superficie, non essendo il vento altro che aere mosso da | vapori della terra o dell'acqua i quali ritrovandosi // [54r] fra l'aere fuori dalle lor proprie sfere combattendo gl'unii | con gl'altri elementi, commovono l'aere e questa commossa | e spinta in vento commove anche l'acqua dell'elemento a sé | contigua e così, agitandola, la mette sottosopra, nel qual modo | si confondon l'une e l'altre onde, cioè quelle dell'aere con | quelle dell'acqua. E così mischiandosi insieme nella schiuma | apparisce di color bianco, suole anche apparire bianco il mare | essendo visto da terra ferma, mentre non spirano i venti, per- | ché essendo allhora di superficie piana dalla quale lo splendore | dell'universo riflette all'occhio, non vi essendo la superficie | aspra con la quale con la parte ombrosa possa smorzare il spen- | dore della sua bianchezza, anche li sassi si mantengono nel- | la loro bianchezza, essendo agitati dall'onde, perché con il con- | tinuo moto l'humido intorno a loro non può fermarsi, e di- | seccarsi, o abbrugiarsi dal calore e poscia divenire negri, perché | la negrezza si attribuisce all'otio. E perciò nel Lib(r)o p(rim)o della | bianchezza cap(itolo) p(rim)o habbiamo dimostrato la bianchezza | generarsi in istanti sensibili attribuendo all'agilità e prestezza | della luce. Altre volte accade di apparere il mar bianco, | quando che egli sta quieto con superficie piana non es-

---

<sup>1145</sup> Nel ms. *dalla medesima* è stato depennato e corretto con *dalli medesimi* in soprilinea.

| sendo inasprito dall'onde, perché allhora facendo l'offi-|tio di specchio regolare, il cielo che sta vicino all'oriz-|zonte p(er) l'interposizione de' vapori sbiancheggia molto e | perciò specchiandosi dall'acqua, il mare dimostra la // [54v] imagine del suo obbietto, ma se sarà guardato dall'altez-|za de' monti allhora, vedendosi per la profondità, si dimo-|strerà di color azzurro conforme al color del cielo suo obietto | essendo che allhora ci accostiamo tanto maggiormente all' | uguaglià dell'angolo col quale l'obbietto si specchia e per il | quale si veggano l'immagine che appariscono dalli specchij, poi-|ché l'imagini appariscono sempre alte tanto dentro nel pro-|fondo dell'acqua, quanto che elle stanno poste di sopra. E | perciò, mirando il mare dalle spiagge quando fa l'offitio | di specchio apparisce bianco per l'orizzonte, come habbia-|mo detto, poiché in tal sito si asconde la parte del cielo suo | obietto che sta di bello azzurro. E perciò stando poi sopra | de' monti allhora scoprimo altrettanto di quello che apparisce più | basso che il loro obbietto nella parte di fuori sta posto più alto | dal quale il mare poi allhora dimostrandosi azzurro, va | secondando il suo obbietto che è il cielo, ma per stare nei termi-|ni della bianchezza, la natura non diferisce dalla solita rego-|la universale che ella tiene nella generatione di questo colo-|re essendo che si è dimostrato nel p(rim)o cap(ito)lo del p(rim)o Lib(ro) | la bianchezza farsi nelli minerali, nelli fiori, mentre l'humo-|do mantiene il suo natural colore. E perciò anche nell' | acqua la bianchezza della schiuma dell'acqua gelate | e della neve appariscono e si fanno bianche per la sud(ett)a | causa, benché alcune si faccino di questa maniera dal // [55r] caldo et altri si faccino dal freddo. In qual maniera poi le conchi-|glie di mare si generano di color bianco non è difficil cosa il | conoscerlo dal continuo moto del mare col quale vengono tutta-|via agitate e crescendo nell'istesso tempo l'humido è tanto muta-|bile con la nuova materia di che si generano, che mai regiva nel | riposo di dar tempo, che si faccia di altro colore del proprio dell'hu-|mido che è bianco il quale condensandosi si formano le conchi-|glie di tal colore. Similmente le perle pare che da tal causa ri-|tengono la sua bianchezza, perché se l'humido facesse dimore si | farebbero di altro colore, ma sempre vi si aggiunge humidità nuo-|va per ritenere il color suo naturale e perciò elle mai compa-|riscono al sole, ma solamente alla rugiata della luna soglio-|no aprire il lor seno la qual non può impedir la sua | bianchezza per essere humido indigesto meschiato d'aere e | perciò le perle son bianche, sì come è bianco anche la schiuma | dell'acqua la quale sta meschiata con l'aere, nondimeno le | conche e le conchiglie nella parte di fuori sogliono farsi di | varij colori quando che non ricevono più nutrimento per l'ac-|crescimento della vegetativa, perché allhora il calor naturale | concoce l'humido nelle superficie il quale alcune volte si | negrisce et altre volte si meschia col giallo e rosso, facendosi | rufe o del color di scorze di castagne picchiate o in qualsi-|voglia altra maniera, secondo che saranno i gradi dell'humo-|do terminandosi con i gradi del calore per i quali si tingono anc- // [55v] che tutti i pesci di variati colori. |

DEL COLOR NERO  
CAP(ITOLO) 2°

Di già pare che habbiamo in pronto il color nero nell'elemen-|to dell'acqua per l'osservationi fatte intorno alla superbia del | mare, mentre adirato pare che voglia conculcare la terra | sommergerà l'aere e combattere col cielo dove con tal rabbia | a guisa di sfrenato cavallo,

facendo schiuma alla bocca de' | lidi, mentre si frangono le labbra delle sue onde gridando | con le strida et ululati malinconiche, vien a parere di color | oscuro tenebroso e nero per l'odio che porta alle tenebre | nemiche della luce, perché nel tempestar del mare per l'asprezza della superficie, pochi raggi cascono sopra dell'ac-|qua et essendo tolto et estinto il lume quello ombroso | pare nero essendo che allhora innalzandosi l'acque nell'onde dalla parte opposta al sole resta in ombra, essen-|do di superficie regolare non può essere ugualmente il-|luminato. Può anche il mare dimostrarsi nero per la | profondità, mentre il lume non lo penetra non vi essen-|do visibile senza lume, perché se bene il lume pe-|netra dentro dell'acqua fin a un certo termine avanti che | li raggi per la rarità sua non si facciano con la langui-|dezza del tutto estinti, nondimeno pare che non arri-|vono nelli mari molto profondi e così restando quella | bassa parte dell'acqua senza lume apparendo dall'// [56r]acqua illuminata che fa offitio di specchio la imagine de lei | necessariamente apparirà nera per essere tale il suo obbietto | essendo che li corpi che specchiano non solamente rappresenta-|no per la riflessione dalla spetie l'immagine degl'obbietti reali, | ma anche l'immagine degl'apparenti come la tenebre per la qua-|le il mare può apparire nero e focoso e se la luce penetrasse | fin nel profondo del mare si vedrebbero l'imagini di tutte | le cose che ritiene, p(er) sin l'istesso fondo con l'infinità dei pesci | e di tutte l'altre cose per le quali la luce penetrando si fanno | visibili. Ma alcuno non pensa già che l'ombra dell'acqua nel da | vicino sia talmente sensibile che possi generare oscurità, come si fa | ne' corpi opachi mentre non è corrotto da fango o qualsivoglia altra ma-|teria che gli faccia perdere la sua trasparenza, nondimeno si fa | sensibile per la infinità dell'onde nella molta distanza che la lu-|na con l'altra confondono tanto maggiormente la luce, la tin-|tura nera fatta nei scogli per la rabbia del tempestar del | mare, mentre vengono dall'humido bagnato più volte nel disec-|carsi con la lunghezza del tempo si fanno neri e questo disec-|camento pare che si faccia dal calore prodotto dal sole o dalla | influenza de' cieli, essendo che il calore si produce per li moti | dal quale è nato quel comun proverbio *Che ogni moto causa | calore*, ma bisogna intendere che fra la contesa e duello | degl'elementi, mentre combattono fra di loro fra l'aere | in vapore cagionando il vento, come si è detto, cagiona anche // [56v] il moto del mare e per essere l'aere ripiena di fuoco in questa | bassa regione spinto dalli raggi splendori del sole per rifles-|sione ritornando in se stesso, pare che si augumenta e per | il moto violento degl'altri elementi, questo cerca anche egli | di riunirsi le parte sparse, e così si accende causando calore | per il quale diseccandosi l'humido per la vecchiaia si riarde et | abbrugia e divien di color nero e perciò appare che questa | tintura si faccia dalla siccità del calore, e non da quello del | freddo, poiché pare che il freddo diseccando l'humido cagiona | il color bianco, e perciò gl'oltramontani che habitano nei luo-|ghi freddi per ordinario sono di carne bianchissima, perché | ritirandosi il calore interno l'humido nella pelle dal | freddo diseccandosi resta del suo natural colore che è il | bianco. Similmente quelli che hanno paura si fanno bianchi, | perché ritirandosi il calore al cuore, restano con le parti ester-|ne agghiacciate e l'humido ritornando indigesto nella pel-|le si fa bianca per non vi essere anche la trasparenza del san-|gue che ritirandosi al cuore, lascia gl'altri membri abban-|donati, si fanno anco negra tutte quelle cose per le quali cor-|re l'acqua quando viene a diseccarsi l'humidità che han-|no ricevuto dall'acqua. E perciò la tonica delle cisterne è ne-|gra, per il che accade anche farsi nero le pietre che sono | dentro l'acqua perché nella superficie di queste l'humid-|do viene a ritenersi dalla naturalezza della pietra che // [57r] è secca e così invecchiandosi p(er) l'abbondanza dell'humidità | ricevuta si fa una certa viscosità di color nero, il che accade | anche

ne' legni posti dentro l'acqua per lungo spatio di tem-|po farsi neri. I pesci, come il vitello marino, il del-|fino et altri, accade farsi neri dall'humido che invecchiandosi | sopra il loro dorso di superficie aspra, si abbrugia parte dal | calor naturale del pesce, parte dal calor prodotto dalli rag-|gi che penetrando oltra la superficie dell'acqua arriva nell'|habitatione di questi pesci, essendo che questi per ordinario so-|gliano danzare sopra l'onde e farsi vedere e vagheggiare ai | naviganti, essendo visti anche dal sole per il quale l'humido | si negrisse, ma nelle lor parte che non sono esposte al sole come | nella panza, l'humido concocendosi dal calore interno si mantiene | nel suo natural colore, come habbiamo detto farsi dalle radici | degl'arbori che non essendo viste dal pittore universale del | sole restano bianche. |

DEL COLOR ROSSO NELL'ELEMENTO DELL'ACQUA  
CAP(ITOLO) 3°

Già che habbiamo pigliato per impresa di voler dimostrare | che nell'acqua e dall'acqua habbiamo ogni sorte di colori, | habbiamo a sapere che il color rosso così reale come l'apparen-|te si ritrova per l'osservatione fatta dall'acqua del mare et | in questo ci ha aiutato assai benissimo l'amenissimo sito forse del più | vago e delizioso dalle parti d'Italia che è il Clima di Na-//**[57v]**poli, dove che nella famosa fabrica della nostra casa de S(an)ti Apo-|stoli habbiamo scritto e fatto la maggior parte delle nostre | osservazioni naturali in quanto alli colori apparenti e rea-|li che p(er) l'essere ella di qualche altezza e copiosa di bellis-|sime vedute, così da terra ferma, come di mare del quale | alla parte verso levante dove sta posto Castello a Mare et | Vico, alcune volte sul mattino si suol vedere il mare rubicon-|do e rosso molto acceso, perciò per tale effetto penso non si pos-|sa ritrovare al Mondo sito più a proposito nel quale si pos-|sa osservare così in generale tutti li colori reali et apparenti in | tutti gli elementi per essere in questo Clima tutti di perfettis-|simo temperamento e perciò quivi si porge dovizia di tutte | cose e di tutti i colori e così dalla terra per le miracolo-|se minere sulfuree e dalla varietà de' fiori e frutti, essen-|do quasi una primavera continua, pare che faccia dubitare | che questo sia un altro paradiso terrestre. |

Però facciamo ritorno al color rosso del mare il quale si | dimostra tale quando li raggi splendori del sole s'indebo-|liscono fra l'onde, mentre cessano dal frangersi non facendo | schiuma, essendo che allhora privo della bianchezza la parte | dell'onde ombrose si rendono oscure, e li pochi raggi, quasi | conculcati et indeboliti, vengono con la spetie del loro splen-|dore all'occhio, parimente venendo la spetie ombrosa dell'|onde si meschiano e così tal mescolamento rende il mare // **[58r]** in apparenza di color rosso, come anche per la istessa causa | il sole ci dimostra l'orizzonte infocato essendo che allhora | vengono medesimamente all'occhio le spetie miste luminose con | l'oscurità dell'ombra dei vapori la sera in occidente, men-|tre il sole si asconde, però è necessario nell'osservatione del | mare rosseggiante che il riguardante stia dirimpetto al | sole, cioè che il mare sia interposto fra la distanza dell'occhio | et il sole se vogliamo vederlo rosseggiante, poiché mediante | questa interpositione si vede gran parte ombrose dell'onde | per la cui oscurità li raggi si temprano, il che è molto noto in | questo sito di Napoli sul mattino secondo la veduta della | casa nostra de' S(an)ti Apostoli, perché un'hora incirca dopo il | levar del sole, i raggi scendendo da certi monti sopra | del mare cagiona la vaghezza di fare parere che

il ma-|re sia rosso, ma perché nell'istesso tempo secondo il temperamen-|to dei raggi, dimostra alcuni colori misti, come il puniceo, violato, | pavolazzo et altri i quali, per non essere permanenti, no(n) | si dimostrano troppo sensibilmente, ma con molta debolezza lan-|guendo trapassano di uno nell'altro, senza che alcuni o pochi | si accorgono di loro. Però tal notitia sia riserba per il dotto | pittore il quale dalle sudette cose osservando potrà compren-|dere che anche questi colori così languidi alcuna volta | possono farsi noto al senso, secondo il temperamento del lume | con l'ombra. // [58v] Acciò che più apertamente veggiamo il color rosso essere nell'|acqua e p(er) l'acqua lo dimostra il mare fra le sue ricchez-|ze nei coralli il qual nasce nel Mar Rosso, in quello di | Persia, nel Golfo di Francia, intorno all'Isole Orcade, | nasce nel Mare di Sicilia intorno Stilia e Trapani, | nasce in Gravisca e inanzi a Napoli et a Crithre molto ros-|ro, ma tenero ha la forma d'arbuscello, il colore è verde, le | coccole sue sotto acqua sono bianche e morbide, ma spiccate | diventano dure e rosse di forma e di grandezza delle cor-|nirole domestiche et dicono che toccandole mentre che sono vi-|ve<sup>1146</sup>, subito diventano pietra, queste et altre cose habbiamo dal-|li scrittori antichi. Alcuni poi dei moderni sono andati va-|gando intorno alla descriptione del Mar Rosso i quali varia-|tamente discordando fra di loro hanno detto che l'acqua è | rossa, altri che ciò che appare dalla rena rossa, altri che egli | sia colore apparente per lo splendore del sole et altri dalla | quantità de' coralli che quivi si ritrova. Ma habbiamo | di certezza da' naviganti degni di fede i quali navigando | per il Mare Rosso, stupiscono in vedere quell'acqua ri-|piena di macchie rosse. Pigliavano poi di quell'acqua | la ritrovavano bella e chiara, senza alcun colore, argo-|mento manifesto che tal colore non procede dalli raggi del | sole, perché su mezzogiorno i raggi essendo molto gagliar-|di, non possono cagionare rossore alcuno, perché habbia-// [59r]mo dato la ragione che, all'apparire di questo colore, si richiedono | i raggi deboli e fiacchi e perciò ogni mare può sul mattino | o la sera apparire rubicondo, ma pare che nasca dalla quanti-|tà de' coralli che sono nel fondo di questo mare insieme con altre | sorte d'herbe, poiché li sudetti naviganti gittandosi in mare | per certificarsi di questo colore, andavano sott'acqua notando sin | al fondo e riportando di sopra di quell'erbe le ritrovavano | rosse e così videro sicuramente che queste erano la cagione | che quel mare pare rosso tanto maggiormente che quest'erbe | non sono da perfetto, ma sparse in qua et in là per la cui imagine | dalla superficie dell'acqua per la rarefattione pareno tante | macchie, non vi si vedendo color rosso seguito e perciò tal rossore | non può anche procedere dalla rena che sia rossa, perché se da | ciò procedesse il mare non parerebbe ripieno di macchie, ma | il colore sarebbe di uniforme colore da per tutto per essere il fon-|do tutto ricoperto di rena. Habbiamo ancora argomento ma-|nifesto dal color che questo mare rosso non sia di molta pro-|fondità, perché i raggi non arrivano molto a fondo nell'alti | mari, essendo che s'indeboliscono, e così non potendo penetrare | | fin negli obbietti posti nel fondo essendo privi di luce, non | possono rendere le loro imagini visibili alla superficie dell'|acqua, poiché tutte le cose dentro dell'acqua, non si possono | di loro veder altro che le proprie imagini p(er) refrattione, ma | perché poi li naviganti non possono comprendere da que-// [59v]ste imagini qual sia l'obbietto posto nel fondo del mare non | è maraviglia, perché il mare non sta mai quieto, facendosi | con il continuo moto di superficie irregolare, e così poi facendo | l'offitio di specchio rende l'immagine delli coralli e dell'altre | cose di forma stravagante a guisa di macchie,

---

<sup>1146</sup> Nel ms. *vi-ste*, con *-ste* è stato depennato e corretto con *vi-ve*.

non potendosi | comprendere la forma della figura loro, sì come habbiamo delli | specchij d'acciario o di cristalli fatti di superficie irregolare | i quali dimostrano i volti scontrafatti e mostruosi non si cono-|scendo dall'immagine qual sia l'obbietto, ma se possibil fosse | il dare la quiete al Mar Rosso in tal perfezzione che del tutto | si dimostrasse di superficie perfettamente piana, allhora facen-|do l'offittio di specchio regolare, dimostrerebbe anche l'ima-|gine di quelle cose che stanno nel suo fondo di forma rego-|lare, rassembando il loro obbietto al vivo. E così i naviganti | resterebbero chiariti che tal acqua non è altrimenti rossa con | macchie e conoscerebbero la differenza di quell'erbe dalli coral-|li, ma pare qui che la natura anche ella si vada trastul-|lando per il dire delle genti, non lasciando mai havere quiete | al mare, acciò la imagine stravagante la rendesse più vaga | perché per tal variar la natura si fa bellissima. |

In quanto al color de' coralli nel Mar Rosso, può essere che il | calore prodotto dalli raggi del sole penetrando, oltre la su-|perficie fin nel fondo dell'acqua si tempera in tal modo con | l'humido, che sta inestato nel corallo che facendo resisten-//[60r]za non si può riardere per l'abbondanza dell'humore, ma con la re-|sistenza dal calore si concuoce, come si concuocono i frutti delli | arbori e così si fa rosso, ma questo colore accade farsi quando che | il corallo haverà ricevuto tutto il suo nutrimento per la vegeta-|tiva, perché essendo cresciuto al suo termine, non havendo più biso-|gno di nutrimento d'humido indigesto, allhora il calore conco-|cendolo lo fa rosso, il che non poteva farsi prima perché riceven-|do sempre nuovo nutrimento d'humido indigesto prevalesse all' | operatione del calore. Ma negl'altri mari profondi li coralli no(n) | sono rossi, non potendo per tal profondità arrivare al corallo il calor | de' raggi e perciò questi ordinariamente tirano al bianco o al verde, | perché tutte le cose che hanno la vegetativa essendo ascoste al color pro-|dotto da' raggi del sole sono bianche per la crudezza dell'humo-|do, com'è noto in tutte le radice dell'erbe mentre stanno sotto | terra, e perciò tale appare essere i coralli i quali non sono altro | che herba o sterpi del mare i quali crescono come fanno gli sterpi | sopra terra con rami a guisa de' tronchi d'arbuscelli, ma di questi | de' mari profondi nell'apparire all'aere subito si tingono di | color rosso per la presenza del calore che subito opera non ha-|vendo impedimento dall'humido e di questo non è da maravigliar-|si essendo la materia disposta et atta a colorirsi nel seno dell'istes-|sa l'humidità tanto maggiormente conviene colorirsi prestamente | fuori di quella, essendo di già pregno d'humidità che gli basta | per tal colore il quale subito troncato dalla pianta, condensan-//[60v]dosi si converte in durissima pietra, e può essere che anche in al-|cuni il calore li concoca in tal prescia che l'humido resta del | suo natural colore della bianchezza e questi sono li coralli | bianchi et altri che veggiamo. |

Habbiamo poi dall'acqua alcuni pesci del tutto rossi et altri ripieni | di macchie dell'istesso colore, perché in quelli del tutto rossi | può nascere da due cause o dal calore interno dell'animale | o dall'esterno calore che influisce il mare per vigore dell'elemen-|to somministrato da' raggi del sole il quale concocendo la parte | humida si negrisce mescolandosi con la debolezza del calore | si fanno di color rosso, come si fanno rosso anche le fiamme | fumose dalle medesime regole, e così ogn'altra qualsivoglia cosa | da simil causa si tingono di questo colore il che anche si può fare per accidente dal calor esterno et anche dall'humo-|do esterno ritengono e, divenendo viscoso, si condensa il qual | poi così dal calore interno del pesce, come dall'esterno del | elemento si può terminandosi temprare nel grado del color | rosso, e quando che si converte in macchie, o sia dall'uno | o dall'altro calore terminato può nascere dall'inegualità | dell'humido che in alcune parte si termina et in altro no(n) | si termina, o sia dall'interno di cui si serve per

nutrimento | alla vegetativa o sia nell'esterno dell'acqua del mare | sempre si cagionerà dall'istessa maniera il rosso. //

[61r] DEL COLOR GIALLO E SUA G(ENE)RATIONE

In quanto al giallo nell'elemento dell'acqua è cosa chiara che | si può fare in due maniere, cioè per la riflessione del lume in | se stesso, o vero nella generatione d'alcuni pesci o concigli | o pietre poste dentro dell'acqua, et anche dalla medesima ac-|qua, il che può succedere particolarmente dall'acque pioviale | in certi ricettacoli otiosi senza alcun moto, dove ella dimora | per qualche tempo e particolarmente dall'acque dolce per esser | più soggetta alla putrefattione, alterandosi può cagionare di-|versi colori, essendo vista dalli raggi del sole la quale, facendo | una certa viscosità nella superficie, acquista il color giallo | mentre che il sole percotendola con violenza infonde il calore del-|l'elemento il quale genera il colore simile al suo proprio che è l'essere | flavo, poiché con tal prestezza l'humido resta anche del suo | proprio colore della bianchezza, nella quale operatione il fla-|vo appoggiandosi nel bianco si fa visibile e perciò quest'acqua | nella sua superficie si farà di color giallo, ma se li raggi som-|ministrando il calor dell'elemento anderà non troppo all'im-|prescia operando con la longhezza di tempo, l'humido abbrugian-|dosi nella superficie si muterà dal suo natural color e | così, invecchiandosi, dal bianco trapasserà al nero e così | mischiandosi questo color nero con il flavo o giallo di nuovo | trapasserà al verde, e condensandosi il calore dandogli spirito | fa che una quinta essenza di vapore generando la ve-//[61v]getativa per la quale quell'acqua si converte in erba. L'|altro modo col quale il color giallo può dimostrarsi nell'acqua | il qual sarà colore apparente, può nascere dalla riflessioni | del lume mentre riflettendo in se stesso si condensa e | perciò le gocce dell'acqua nella pioggia pareno del color | dell'oro essendo percosse e ripercosse dal lume. E così anche | appare d'oro il color della colomba il che accaderà anche | nell'acqua che non sia troppo profonda, come in alcuni tor-|renti dove i raggi penetrando la superficie dell'acqua, subito | ritrovando il fondo per riflessioni, ritornando in se stesso | la luce si condensa e condensandosi apparirà del<sup>1147</sup> colore | dell'oro, il che non pare che possa accadere dall'acqua profon-|de né dal mare, nel quale il raggio si fracassa e si disper-|ge avanti che arriva al fondo, perciò non potendo riflette-|re in se stesso, né in se stesso condensarsi, manco potrà dimostrare il co-|lor dell'oro o giallo. Similmente dal mare non vi si potrà genera-|re acqua che si possa convertire in erba di color giallo, per-|ché dal<sup>1148</sup> continuo moto l'humido mutandosi non si può condensa-|re, né meno potrà farsi viscoso per la mescolanza del sale che | la mantiene dalla putrefazione, perché con l'agitamento delli | moti o siano moti naturali o fatti dall'arte, tutte le ac-|que si mantengono e purificandosi divengono più perfette | e perciò l'acqua delle cisterne agitate sono sanissime. |

Nella generatione del color giallo ne' pesci dalle suddette // [62r] regole si potrà comprendere come che l'humido condensandosi | nella natura sua dal color interno naturale del pesce | gli viene dato il color flavo, secondo il natural colore dell'ele-|mento col quale è composto l'istesso pesce il cui calore conden-|sandosi nella pelle, ugualmente da per tutto cagiona il color giallo |

<sup>1147</sup>Nel ms. il termine *dal* che precede *del* è stato depennato con un tratto orizzontale.

<sup>1148</sup> Nel ms. *dall*.

inestandolo nella bianchezza dell'humido, e perciò tal pesce | sarà tutto di ugal colore, ma quando che l'humido naturale | si termina con il calor naturale condensandosi inegualmente | allhora cagionerà il pesce inegualmente coperto di macchie | gialle et in simil maniera si tingono anche di giallo nella super-|ficie altre cose poste dentro dell'acqua, così anche le conchiglie | et altri simili, ma queste p(er) farsi da tintura accidentale | si cagiona dall'humido e dal calore esterno, se bene pare anc-|che che si possa cagionare dal calore interno nell'ambiente | della superficie, ma è necessario che l'humido sia esterno | per cagionarsi tal calore fuori del corpo, e perciò quando ve-|dremo alcune squame o conchiglie de' pesci di questi colori | o alcun pesce che pare essere d'oro rilucente sapremo che | la natura producendo l'ha anche tinto nella sua genera-|zione in quel modo che habbiamo detto di color giallo e que-|sta operatione quanto più perfettamente verrà fatta dalla na-|tura appoggiandosi il color flavo nell'humido di più eccel-|lente bianchezza, tanto maggiormente i pesci rilucenti | pareranno essere d'oro finissimo il cui splendore nasce // [62v] dalla qualità della luce che nel condensarsi purificò in | tal eccellenza la materia che questi convertendola in | se stesso gli rimase la parte della natura del risplende-|re. |

DEL COLOR TURCHINO E SUA G(E)NERATIONE  
CAP(ITOLO)5°

Fra li colori apparenti pare che il color turchino apparisca | anch'egli dall'acqua volendosi appareggiare anch'elle | con gl'altri elementi i quali con molta dovitia sono abon-|dantemente ripieni di tal colore, come fra la terra li mine-|rali, cioè il lapislazoli, del quale i pittori ne cavano quel fi-|nissimo azzurro oltramarino. Et altre goie del medesimo | colore fra l'aere si vede anche che nella molta distanza tutti | gli obbietti invisibili ridursi in apparenza di questo colore, | come lo notificano le ultime montagne vicino all'orizzonte | le quali si dimostrano di finissimo azzurro. Medesimamente | nelle fiamme del fuoco appariscono infiniti colori e quello che | è di maggior vaghezza con stupore dei riguardanti sono | alcune fiammicelle vaghe di color turchino, come si dimostre-|rà più esattamente quando si tratterà de' colori posti e cagio-|natisi in questo elemento, ma per adesso attendendo a quelli | dell'elemento dell'acqua diremo che questo color turchino | si compone negli apparenti da distanza per li corpi dia-|fani e trasparenti però è necessario il lume non vi essen-//[63r]do visibile, o colore senza di questo, ma per rendere apparenza di colore | vi è necessario anche l'ombra, poiché questi colori dependono in | gran parte dal lume e dall'ombra con la quale si cagionano tutti li colori | apparenti, se bene anche di questi si possono cagionare da un rea-|le e da un apparente, come si dirà al suo luogo. Però essendo l'acqua | trasparente illuminata, dimostra il candor suo naturale p(er) la mescolanza | delle tenebre che stanno nella sua profondità, dove i raggi non possono ar-|rivare per illuminarla in quella parte, e perciò dove non è luce vi | sarà necessariamente le tenebre, ma è da sapere che il candi-|dore dell'acqua non lo può dimostrare realmente, se non nella | mescolanza con l'aere, come appare nella schiuma dell'onde | del mare, la quale si fa mentre l'acqua si mescola con l'aere | il simil accade dalla neve, la quale è una compositione ta-|le quale è quella della schiuma, ma condensata per il freddo secon-|do la propria natura dell'aere, si fa bianca. Però la bianchezza | dell'acqua per se stessa è talmente spirituale et eccellente che | da se sola non si può vedere, ma per la mescolanza dell'oscurità | come suo retto contrario apparisce nel composto, e perciò

l'oscurità | del mare profondo, dove i raggi del lume non arrivano», et l'ac-|qua illuminata trasparente avanti di quella tenebrosa profondità | di distanza, con la quale le parti rare e trasparenti si rendo-|no in apparenza terminata, non dando all'occhio le spetie mi-|schiate cioè il nero dell'oscurità et il bianco dell'acqua illumi-|nata nel qual misto apparisce il colore turchino, si come nelli // **[63v]** reali minerali habbiamo detto nel p(rim)o Libro, il turchino esser | composto di bianco e di nero, e perciò per tale effetto il mare | apparisce di perfettissimo azzurro, mentre sarà di maggior profon-|dità, per la quale si affina l'oscurità, e perciò si dimostrerà di più | bell'azzurro in alto mare, che non farà vicino a terra, dove | ha poca profondità la quale penetrandola il lume la priva | conseguentemente<sup>1149</sup> della tenebre, per la cui privatione, non si può ve-|dere in questa parte il color azzurro, il quale come habbiamo | detto è composto di bianco, e nero apparente, e se il fondo dell'ac-|qua sarà nero naturalmente, tanto maggiormente perfettionan-|dosi la tenebre, così anche maggiormente l'azzurro apparirà | di maggior eccellenza, ma non si meravigli il vulgo, se il pitto-|re con la mescolanza de' suoi colori bianco e nero non possa | cagionare il turchino, e ciò nasce che egli non può piglia-|re lo splendore de' raggi del sole e mescolarlo con il bianco e | nero di corpo opaco, perché se ciò egli potesse farebbe il suo | misto di bellissimo turchino, al pari di questo del cielo, ma | la natura non volse che l'huomo havesse ogni cosa nel pu-|gno in suo potere, acciò insuperbendosi non prendesse d'ugua-|glirsi a lei, e perciò ella sola riserbando in se stessa il | suo potere, però operando anche nella mistione del bianco e | nero di corpo opaco tinge di vaghezza il lapislazuli in co-|lor turchino, mentre la luce del calor sotterraneo opera | col bianco e col nero, condensandosi si fa durissima pietra // **[64r]** essendo quella luce del fuoco e non del sole. |

Dalla vista del mare può anche cagionarsi il color turchino in que-|sta altra maniera mentre l'aere sgombrata dalle nube rende | il cielo sereno, perché la natura dell'acqua è di fare l'offitio | di specchio rappresentando all'occhio l'immagine de' suoi obietti. | E perciò il cielo sereno il quale appare di bellissimo azzurro, | essendo obbietto dell'acqua specchiandosi, mandando la spetie | del suo colore all'occhio volendo rappresentare la propria | immagine appare turchino e solamente appare il colore | ma non l'immagine per l'asprezza della superficie dell'acqu(a) | la qual non stando quieta nella inegualità, le immagini | non possono perfettamente vedersi, ma il nostro colore azzur-|ro del mare pare che possa dimostrarsi anche di maggior ec-|cellenza di quello del cielo, poiché per li specchij e tutte le cose | che si vedono dall'immagine per l'acqua appariscono più oscure di | quello che realmente può essere il suo obbietto, ma perché il tur-|chino è composto d'oscurità, quella del cielo parendo per riflessio-|ne più oscura, si perfettionerà tanto maggiormente il quale | venendo all'occhio mischiato con la spetie del color azzurro dell'acqua, si va sempre tuttavia perfettionando, perché accoppia-|to l'azzurro del mare con quello dell'immagine del cielo | si dimostra più risplendente e con tal potenza superando quel-|lo del cielo apparisce dall'acqua il color turchino, il che | si vede di maggior bellezza quando sta il cielo sereno. //

**[64v]** Sono molti i pesci che risplendono di color azzurro la cui genera-|tione forse accaderà farsi, mentre l'humido dal calor natu-|rale viene terminato e concotto in due maniere, cioè l'humido o na-|turale di cui è composto il pesce una parte si termina subito | in grado di bianchezza, ritenendo l'humido il suo natural co-|lore che è l'esser bianco, o veramente p(er)

---

<sup>1149</sup> Nel ms. *conguentemente* corretto con aggiunta di *se* in sopralingua.

l'abbondanza del nu-|trimento di continua crudezza il quale abbonda nei pe-|sci mantiene la natura dell'humido nel suo colore, il quale | poi invecchiando si negrisce, mescolandosi col bianco si cagio-|na il colore azzurro et anche quell'istesso humido che di già | per il calore è fatto terminato bianco può trapassare al nero | consumandosi o abbrugiandosi dal calore, e mescolandosi col | bianco, e perciò le scaglie dei pesci pareno riarse<sup>1150</sup> | i pesci grossi alcuni de' quali hanno il lor pelo azzurro, può | anche cagionarsi dall'humido dell'acqua i quali essendo del con-|tinuo bagnati per la crudezza della natura dell'humido | indigesto che del continuo si rinnova la sua bianchezza | si mescola con l'humido continua nell'ambiente del corpo | il quale dal calore interno del pesce si abbrugia e parte | invecchiandosi si disecca e negrisce e così meschiandosi | il bianco con nero terminato dal color naturale, si ca-|giona il calor azzurro ne' pesci e quando questa con-|cottione sarà fatta inegualmente, il pesce sarà macchiato | anche di diversi colori e di simil maniera ancora alcune | conchiglie si tiangono di simil color azzurro. //

[65r] DEL COLOR VERDE NELL'ACQUA  
CAP(ITOLO) 6°

È tanto fecondo e dovitoso l'elemento dell'acqua che scor-|rendo per le vene della Terra o cadendo dalle piogge cau-|sa che tutta la campagna si ricopra con somma vaghezza di | color verde nell'erbe, piante e nelle fronde degl'arbori. Ma | perché questa operatione la natura suol fare occultamente, | volse anche palesare che questo procedeva dall'acqua, perché | non era dovere che tanto si dilatasse nelle sfere degli altri ele-|menti nell'ornarli di vaghezza che poi sola, sconsolata e malen-|conica restasse senza il color verde, e perciò dove le acqua piovvia-|li stanno per alcun tempo, venendo di nuovo a seccarsi si fa del | color dell'erba, perché disseccandosi et abbrugiandosi l'humido | diventa negro il quale temprato con i raggi del sole il cui calore | influisce la natura del suo proprio colore del fuoco dell'ele-|mento spinto qua giù basso per la forza de' raggi il quale è fla-|vo, si mescola con la tintura negra, e così si fa il color verde | che così anche i pittori fanno mescolando insieme giallo e nero | e perciò tutte l'acque che invecchiano nel principio si fanno di | color d'erba temprate con i raggi del sole, ma non come rag-|gi, ma se bene come calore dell'elemento, perché qua il sole | non fa alcun colore, ma come pittore universale mette insieme | la mescolanza degl'uni con gl'altri e così terminandoli ca-|giona la varietà delli colori, e così si fanno verde tutti // [65v] quei luoghi dove corre l'acqua essendosi prima fatto nero | il che si vede manifestamente nelle cisterne o ricettacoli | d'acqua et altre conserve, poiché tutti questi luoghi si ve-|dono verdeggiare e farsi del color dell'erba, per ris-|petto dell'humidità dell'acqua. Parimente l'acqua | potrà apparire verde per la condensatione della luce et | splendore del sole, quando si condensa, condensandosi | il raggio per la grossezza dell'acqua o che si condensa | per la riflessione havendo poco fondo arrivando il raggio | può ritornando in se stesso condensandosi, e così apparisce del | color dell'oro, e perciò le gocce della pioggia percosse e ri-|percosse dalla luce del sole appariscono indorate il qual | colore dell'acqua, meschiandosi con la spetie del suo fondo | che ha di già fatto negro per la corrente o continuità dell'humido, venendo l'une e l'altre spetie mischiate all'occhio, | cioè giallo e nero,

---

<sup>1150</sup> Nel ms. il termine *viscose* che precede *riarse* è stato depennato con un tratto orizzontale.

apparisca l'acqua essere verde. Il simile | accaderà farsi mentre l'acqua sarà molto profonda, perché dalla profondità dove che il raggio non può arrivare | essendo estinto il lume si genera oscurità di tenebre per | le quali apparendo il nero mischiato con la luce che | di già si temprava per la condensatione in giallo, appa-|risce l'acqua essere verde, ma il mare può anche | egli apparire verdeggianti, mentre all'occhio del | riguardante sarà rimasto la spetie della luce la quale | p(er) // **[66r]** per qualche spatio suol durare essendo gagliarda, che perciò in-|trando in casa al tempo dell'estate tutte le camere pareno | tinte di tenebre e farsi nera, ma poi a poco a poco dissipando-|si s'incomincia a conoscere gli obbietti distinti e colorati. |

E qua non voglio hora disputare se questa spetie della luce ri-|mane nell'occhio instrumento del vedere, o vero se ella sia spetie | impressa nel seno del vedere, essendo che da queste fantasme | vi sarebbe molto che dire, dilungandomi dalla semplicità delle | nostre regole le quali hanno a servire per gente che principiano | la professione pittorica, acciò conoscendo la forza della genera-|tione delli colori possino con qualche fondamento colorire e ri-|durre a perfetione le loro opere. E in tanto basta che l'acqua del mare può apparire verde per la spetie luminosa impres-|sa la quale mescolandosi con la spetie dell'oscurità del ma-|re apparirà verdeggiare e tanto maggiormente se il mare | sarà apparente di color azzurro, perché anche mischiandoli | giallo et azzurro, si fa verde, essendo che il turchino è com-|posto d'oscurità e di luce e perché la luce si mescola nel ver-|de per la ragion del color flavo con il nero, così anche ca-|gionerà l'istesso color verde e mescolandosi con l'azzurro nel cui | composto sta anche il nero. Ma è ben vero che questa appa-|renza non si sogliono vedere in tutti i siti, essendo sug-|gette queste all'ugualità degl'angoli con cui la luce cadendo | e illuminando reflattano alla vista che altrimenti fuori // **[66v]** di questa osservatione non potessimo vedere l'acqua verdeg-|giare, e perciò in alcune hore del giorno in questi siti si | vede il verdeggiare dal mare. |

Nell'acqua si tingono alcune cose verde, come l'erba che na-|sce dove è poca profondità, perché arrivando i raggi al fondo | il calor somministrato da quelli tira l'humor terreo il | quale innalzandolo fra l'acqua e dandogli vegetativa, si | converte in erba, ma anche acquista il color verde perché | l'humido si riarde. Ma alcun non si maraviglia che l'hu-|mido riarda o si abbruggia dentro l'istessa acqua, perché il | calore dell'elemento somministrato dai raggi del sole | o dal calor dell'istesso sotterraneo innalzando la parte | terrea, la più sottile si converte in esalatione, si sparge | dileguandosi come quella che è più atta al misto con l'acqua | e le parti più secche e grosse restano per convertirsi in | erba nel fondo e si coloriscono, havendo gran forza in | questo luogo la parte terrea che è di natura seccha, poi-|ché ritrovandosi nel seno dell'acqua humida che è | suo retto contrario tanto maggiormente di ragione con-|viene mostrare il suo calore e perciò in parte il calore | innestato con la parte terrea abbruggia l'humido facendo-|lo nero e insieme v'infonde il color flavo o giallo, col | qual misto l'erba si fa verde, dalla simil causa la | parte più sottile che attrahe dalla terra dal fondo // **[67r]** dell'acqua il calore esalando e sporgendosi per la superficie dell'acqua, divenendo viscosa e condensandosi si converte in erba | la quale è una certa lanagine che si genera nella super-|ficie dell'acque otiose, perché quivi si riscaldano molto e | putrefacendosi cagionano aria cattiva, e questo suole acca-|dere nei luoghi paludosi, per la grossezza dei vapori et esala-|tione che mescolandosi in questa bassa regione si mescolano an-|che con l'aere ingrossandola si genera la nebbia, e perciò que-|sti luoghi sono molto soggetti alla mutabilità delli colori | per i quali si tingono di verdura anche l'acque convertendo-|si in erba le cui faccende occorrono anche nel mare, | perché anche là si generano

erbe et altre cose verde come | conchiglie et altri infiniti pesci generandosi in questo colore | mentre l'humido intrinseco naturale del pesce si abbrugia | dal suo proprio colore intorno, inestandovisi egli così mischiato | anche il color flavo secondo la natura dell'elemento del | fuoco per il calore il quale mischiato con l'humido negrito | si farà di color verde, però se la concotione sarà fatta | naturalmente tutta uguale il pesce sarà tutto verde se ine-|gualmente restando alcune parte dell'humido negrito spar-|so in qua et in là per il corpo del pesce, et altre sparse di | color flavo, il pesce sarà ripieno di macchie picchiate | di nero e di giallo, il quale quando è condensato è risplen-|dente appare di color d'oro e se l'humido sarà terminato // [67v] in alcune parte col calor interno nei gradi di altri colori il | pesce sarà anche di tanti colori macchiati, quanto saranno | i gradi del suo termine nella concotione che si ricerca per | tal varietà di colori, come si è detto in particolare d'ogni | colore per se stesso e tutte queste cose possono succedere nel co-|lore dall'humido e calore estrinseco, come dall'acqua e dal | calore spinto da' raggi nell'ambiente de' pesci operando in | quella guisa che habbiamo detto farsi verde, come nei con-|chigli e ne' pesci che hanno peli, essendo di superficie | aspra nella quale ritenendosi l'humido viscoso, invec-|chiandosi, o ardendosi et abbrugiandosi dal calor interno | del pesce o dall'esterno non solamente si può cagionare | il verde, ma anche altri infiniti colori, come appare dal-|la varietà di loro. |

Oltra li sopradetti colori che dall'acqua si possono produrre | o siano apparenti o siano reali per essere infiniti cagionan-|dosi parte dal calore con l'humido e per il temperamento | della luce con le tenebre, riportando direttamente la spe-|tie et altre volte per riflessione venendo all'occhio, non | solamente cagionerà questi colori principali che habbiamo | detto cagionarsi in questi sei capitoli di questo Libro dell' | elemento dell'acqua, ma anche si cagionerà altri in-|finiti, con la mescolanza degl'uni con gl'altri, con-|forme alle medesime regole che habbiamo posto [68r] nel p(rim)o Libro dell'infinità de' colori della terra, i quali co-|lori per non essere molto sensibili (parlando degli appa-|renti), rimettendosi alle solite regole, passeremo<sup>1151</sup> all' | altri elementi e per hora basta intendere come che questo | elemento dell'acqua la natura non si è dimostrata nien-|te avara, ma con la solita prodigialità ha dotato l'acqua | d'infinita varietà de' pesci, non solo in specie per se stessi | ma anche in spetie di variati colori, estende(n)dosi verso l' | infinito per l'infinità dei gradi del calore, della luce, del- | le tenebre e dell'humido per li quali si cagionano tutti li co-|lori in questo elemento. E perciò alcuni pesci son verdi, sì | come habbiamo dimostrato di sopra nel presente capitolo | altri gialli e alcuni turchini, altri pavonazzi et altri | rossi et altri dalla mescolanza fatta da questi colori mi-|schiatu nella generatione de' pesci l'uno con l'altro si è ca-|gionato che i loro colori siano infiniti, sì come pare che siano | anche verso l'infinito la varietà dei pesci, e perciò alcuni | di color dell'argento, altri del color dell'oro, altri in | guisa di di diverse goie a guisa di rubini, di diamanti et | altri in guisa de' carbonchij rilucono all'oscuro della notte | nubilosa o serena a guisa di fuoco e di qua si può compren-|dere quanto sia grande e potente l'operatione di natura | in ciascheduno degl'elementi, perché se ella ha posto | fra la terra le gioie risplendenti a guisa delle stelle nel // [68v] cielo, ha posto ancora fra l'acqua del mare, non solo il bel broc-|cato e ricamo della varietà delli pesci ornati di varietà | divise da' colori, ma anche gl'ha fatti risplendenti che ri-|lucono non solo come le gioie fra la terra, ma di più come | le stelle in cielo. E così il pittore con l'osservatione di questa | pittura che

---

<sup>1151</sup> Nel ms. il termine *passaremo* è preceduto da *pens* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

fa la natura potrà farsi dotto nella cognitio-|ne delle cose naturali in quanto appartiene alla professione | sua circa al colore, perché altro fa il color reale, altra | cosa è l'apparente et altro quello dell'acqua, benché sempre | pare che accada con le medesime regole, e perciò mentre sarà | per tal cognitione copioso e fattosi dotto, tanto maggiormente | farà l'opera sua perfetta. //

[68v] LIBRO TERZO

DELLA GENERATIONE DE' COLORI NELL'ELEMENTO DELL'AERE

Per le cose che si sono dette delli colori nel primo e secondo Li-|bro, cioè delli colori della terra di quelli dell'acqua, pare | anche che si convenga trattare di quelli dell'aere, essen-|do che per questo elemento si veggono tutti gl'obbietti colora-|ti il quale per essere corpo diafano e perspicuo da libe-|ro passaggio alle spetie del colore che dagl'obbietti de-|rivando, vengono all'occhio per linea retta senza alcuno | impedimento, per le quali si fa la visione che altrimenti sen-|za di questo elemento non è possibile vedere alcuna cosa // [69r] essendo necessario che ella s'interponga fra l'occhio e l'obbiet-|to, perché se alcuno accostarà l'obbietto all'occhio, occupando | l'istrumento non potrà fare alcun senso del vedere, restando oc-|cupata come pare che accada anche del suono, mentre sarà | occupato l'istrumento non si potrà fare all'udito alcun sentime(n)-|to, essendo l'aere comune a questi sentimenti particolari, cioè del | udito, dell'odorato e del visibile e perciò attendendo a questo si di-|chiarerà in che modo fra l'aere si cagionano tutti li colori i qua-|li per essere apparenti, queste impressioni si faranno dal tempera-|mento della luce con le tenebre, come dalli raggi temperandosi fra | la densità delle nube cagiona diversi e varji colori, anche tem-|prandosi fra la densità delle nube cagiona diversi e varij colo-|ri, anche temprandosi fra la pioggia, come nell'arcobaleno. Il | simile accaderà farsi con la nebbia e con la esalatione dei vapori | mentre ascendendo nella region dell'aere, sogliono cagionarsi | diversi colori, parte in nube convertendosi e parte in comete et | altre varie impressioni che fra l'aere sogliono fermarsi le qua-|li alcune accendendosi et altre andando vagando forse nella | suprema regione dell'aere, essendo viste dallo splendore del |sole, si cagionano molti altri colori, alcune volte temprandosi fra la | densità di simil cose, altre volte mentre che elle sono allumi-|nate trasmettendo la luce per riflessione qua giù basso si tem-|pra con l'oscurità della notte che è l'ombra del globo della Ter-|ra, il quale sta interposto fra quella et il Sole. E così fra l'aere // [69v] si cagionano una infinità de' colori, benché vi sia anche | un'altra sorte de' colori apparenti fra l'aere i quali per | cagionarsi dalli obbietti colorati di corpo opachi posto | fra quella in varie e diverse distanze le spetie del colore | temprandosi fra l'aere languendo e così nel venire all'oc-|chio facendo apparere l'obbietto di differente colore di quel-|lo che è realmente, nasce una differenza l'uno dall'altro | che il senso possa comprendere quali siano vicini e quali da | lontano, e perciò la natura non si volse lasciar vedere al-|cun colore schietto<sup>1152</sup> come che è realmente, ma | per l'interpositione dell'aere, le spetie si temprano, componen-|dosi dalla natura la pittura reale, acciò il pittore imi-|tando possi operare nella sua finta pittura, la cui parte | si tratterà doppo che haveremo finito i colori dei quattro | elementi, essendo questo una parte di Prospettiva che | per ancor non è stata praticata da alcuno, secondo

---

<sup>1152</sup> Nel ms. *schietto* è preceduto da *subbietto* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

le sta(m)-|pe. Ma prima bisogna havere cognitione anche delli | colori che appariscono fra l'aere, essendo che la Natu-|ra operando nella generatione dei colori siano in qualsi-|voglia degli elementi sempre opera con le medesime re-|gole, essendo che qua nell'aere in cambio del calore ope-|ra la luce et in cambio dell'humido messo per il nero |opera l'oscurità et l'ombra, perché la pittura della Na-|tura è composta dal lume e dall'ombra, come anche è com-//[70r]posta quella che fa il dotto pittore che tanto è dire chiaro et | oscuro. |

GENERATIONE DELLA BIANCHEZZA  
CAP(ITOLO) I

Incominciaremo in questo Libro secondo l'usanza conforme a | quello degl'altri due precedenti Libri secondo il color pro-|prio dell'aere la quale naturalmente dicono essere bianca, | ma la sua natural bianchezza pare che non la dimostri se non | mischiandosi con l'altri elementi, come suol fare quando si me-|schia con li vapori della terra o dall'acqua, perché ingrossan-|dosi et acquistando qualche opacità trasparente, allhora di |perspicuo interminato si fa terminato dal cui termine la spetie | derivando, e venendo all'occhio veggiamo il color della bianchezza | apparire fra l'aere, e perciò vicino all'orizzonte vediamo del | continuo l'aere bianco per la grossezza dei vapori. Ma alcun | non pensi già che il perspicuo sia terminato realmente essendo | questa bianchezza composta di reale in parte et di apparen-|te, perché andando là dove ci pareva essere il termine, sempre | vediamo che egli apparisce più oltra, non essendo possibile di po-|terlo vedere da vicino, ma con la molta distanza per la qua-|le le parti del vapore rarefatto e sparso fra l'aere dimostrandosi | l'una continua con l'altra parendo unite la loro spetie delle | parte indivisibile si confondono l'una con l'altra e così con-|culcandosi vengono all'occhio mischiate l'una con l'altra for-//[70v]mandosi il termine fra l'aere per le quali, mediante il lume, | si cagiona anche la sua bianchezza. E perciò altrove habbia-|mo anche detto che la bianchezza della schiuma dall'on-|de di mare nasce per la mescolanza che fra l'aere con l'acqua. Anche il sole suole apparir bianco per l'aere | rispetto all'eccellenza del lume del corpo solare, essendo ella | di corpo molto impuro con qualche grossezza anche di vapori | non sensibili per i quali, temprandosi i raggi, fanno apparire | che il sole sia bianco, non essendo egli di nissun colore essen-|di visibile per se stesso secondo la natura e lo splendore nel qua-|le Iddio l'ha composto e perciò si chiama sole. Similmente | le stelle pareno bianche per l'eccellenza del vapor sottile fra | l'aere il quale essendo visto sopra il zenit perpendicolarmente | non si possono aggregare insieme tal quantità che possono impedire | la visione, come suol farsi vicino all'orizzonte dove i vapori | per la maggior grossezza dell'aere essendo visti causando bian-|chezza terminata anche causano che vicino a quello mai si | veggano alcune stelle e quando che il vapore si condensa da | vicino in questa bassa regione l'aere apparirà bianca in | quella parte più lontana, ma se il vapore si farà denso e | spesso si convertirà in nebbia, ma facendosi la condensatione | nella seconda regione dell'aere si convertirà in nube mi-|schendosi fra l'aere che non sia molto densa, essendo pe-|netrata dal lume apparirà esser bianca dal simil cause, pa-//[71r]re anche che habbiamo la bianchezza della neve, perché il | sole ha forza propria d'innalzare dalla terra e dall'acqua | i vapori fin nella seconda region dell'aere, però quando che | la parte humida che è l'acqua si condensa nel vapore, nella | seconda regione allhora mischiandosi con l'aere si converte | in

neve congelandosi dal freddo essendo che l'aere è naturalmen-|te fredda e perciò si mantiene con tal freddezza più perfetta-|mente nella parte di mezo, essendo questa prima dove habitiamo | con gl'uccelli et altri animali più calda e suggesta alla mutabilità | per la percossa riflessione de' raggi con la forza de' quali s'innal-|zano i vapori e la parte più suprema dicono che per la vicinanza | dell'elemento del fuoco non sia farsi talmente fredda, se bene | in questo sarei forte d'altro parere, basta che per hora l'aere sia na-|turalmente fredda particolarmente nella seconda regione, dove | per ordinario sogliono farsi la maggior parte delle impressioni me-|teorologiche e questo si prova dalla freddezza dei monti più | alti del Paese nei quali pare che tutto l'anno di continuo vi di-|mori la neve, non vi potendo il calore con forza dileguarla | e perciò vedendo che l'aere sia naturalmente fredda in questa | seconda regione, condensandosi il vapor dell'acqua con l'aere | mischiato, si fa la neve e quando che arriva più alto dove sia | maggior freddezza non si mischiando tanto con l'aere, con-|densandosi si converte in crudel tempesta, ma per di più evi-|dentemente della bianchezza della neve è di sapere che // [71v] questa non è altro che acqua convertita in schiuma fra l'onde | dell'aere agitate che con tal rarità si rarefà per la forza | de' venti sparso per l'aere mischiandosi dal freddo che si con-|gela e così l'humido resta della sua natural bianchezza | come anche l'aere che naturalmente è bianca, dove che per essere | nel misto due elementi che di natura loro sono bianchi, anche | dimostrando la bianchezza loro accoppiata insieme, essendo più dua | che uno sarà di tal perfettione che supererà tutte l'altre bian-|chezze. E perciò non si ritrova maggior candore di quello della ne-|ve la cui operatione nel condensarsi il calore non vi havendo | parte alcuna l'humido non può ricevere alcun grado di calore | per il quale si potesse farsi nero o d'altro colore, e perciò abban-|donato dal calore ritorna a cedere in questa bassa regione | ricoprendo tutta la campagna d'eccellente bianchezza et il si-|mile si farebbe anche della schiuma del mare se ella si con-|gelasse nell'agitamento dell'onde il che è impossibile per il pe-|so dell'acqua la quale essendo ripiena di terra per la | quale si rende salata, non si può innalzare fra l'aere, | essendo che le parti più lieve e sottili sono quelle che s'in-|nalzano in vapore lasciando la salsedine, ma questo me-|scolamento dell'acqua del mare che ella sia più grossa dell'acque dolci, fu fatto con arte dalla natura, acciò nel sol-|car del mare i legni fussero sostenuti nella parte di sopra | che altrimenti pochi naviganti si ritrovarebbero, perciò // [72r] l'acque dolci manco sostengono i pesi e perciò sono anche più alte | a sollevarsi in vapore per il quale habbiamo la bianchezza della | neve. |

#### DEL CANDORE DELLA NUBE

È cosa manifesta che la nube non è altro che esalatione parte dalla ter-|ra e parte dall'acqua che dal candor dell'elemento del fuoco vengono | sollevati per tutto la seconda regione dell'aere, benché questo ca-|lore venga ad essere somministrato da' raggi del sole i quali per | se stessi non son caldi né freddi, ma solamente hanno virtù e for-|za tale passando per la sfera del calore arrearlo qua giù basso | in questa nostra regione, havendo anche forza con il detto calo-|re d'innalzare vapori dall'acqua e della terra, perché ritrovandosi | qua giù basso il calore fuori della propria sfera, cercando a più | potere di ritornare al suo luogo dategli dalla natura sopra | degl'altri elementi, suole sempre rapire et arrecare con se stesso le | parti più lievi e sottili dalla terra e dall'acqua le quali combatten-|do tra di loro nella seconda regione dell'aere fra le nube

non si | potendo dividere, percotendosi insieme con l'aere, cagiona il rumore | dei tuoni, ma se la parte terrea, la quale stava mischiata col va-|pore, dividendosi si condensa convertendosi in pietra si cagionano | saette, ma per stare nei termini nostri, non essendo qua luogo da | trattare solamente del colore della nube candida, bisogna | intendere che questo vapore rarefatto (in guisa che qua giù bas-|so suol essere la nebbia) per la seconda region dell'aere // [72v] il sole illuminandola la può penetrare fin a un certo segno, le cui | parti del vapore essendo di parti indivisibili, miste con le parti | indivisibili dell'aere, si rendono di color bianco, e questa | misto è la nube che così habbiamo dimostrato di farsi la | bianchezza mischiandosi l'acqua con l'aere, non essendo | altro la nube che acqua innalzata in vapore chiamata | e perciò quando si raduna senza condensarsi con l'aere | dal freddo nella più bassa parte di quello che habbiamo detto | generarsi la neve, allhora cadendo in acqua si può dis-|solvere in pioggia, poiché la pioggia si genera e cade dalla se-|conda region dell'aere, quando che il vapore si divide | dalla mistione dell'aere, essendo che non è possibile che | mai cada qua giù basso vapore mischiato di aere, se non la | rugiada in brina e la neve le quali appariscono bianche | di colore, perché se nella pioggia vi fusse aere mischiato, an-|ch'ella sarebbe bianca, come la neve e la brina, ben-|ché la brina non si genera nella seconda region dell'ae-|re, come habbiamo detto farsi dell'altre cose, ma per la fred-|dezza che dalla bassa region dell'aere nel tempo dell'in-|verno suole essere tale, essendo che questa è una parte di | vapore pesante abbandonato dal calore in poca altezza e | perciò non arrivando alla seconda regione dove che il fred-|do ritiene la propria residenza al tempo dell'estate ca-|dendo si converte in rugiada, non essendo altro questo aere // [73r] basso se non caldo per la riflessione de' raggi che vi intro-|duce il calore dell'elemento, ma al tempo dell'inverno, ren-|dendosi fredda, congelandosi e cadendo incorporata con l'aere, | suol essere di perfettissima bianchezza al pari della neve | e solamente la rugiada è priva della bianchezza al tempo dell' | estate, perché allhora i vapori et esalationi sono più purgati | e rari per il calore che secondo la sua natura è di dilatare | e purificare e perciò non lascia farsi che l'aere si meschia con | il vapore che si converte in rugiada che altrimenti sarebe rico-|tta bianca<sup>1153</sup>. E questo basta per adesso intorno alla bianchezza | dell'aere, ma perché poi le nube che di già habbiamo detto | esser bianche appariscono con una infinità di colori, come si | vede nell'aurora la cui varietà e vaghezza non ha pari | et anche nell'occidente mentre il sole si asconde. | Si dirà nelli conseguenti capitoli distintamente come che que-|ste cose si cagionano dalli temperamenti del lume con l'om-|bra. |

#### DELLA BIANCHEZZA DELLE STELLE

Per la cognitione della bianchezza delle stelle pare che primie-|ramente sia necessario andare investigando di qual mate-|ria elle siano composte. E perciò in questo problema andremo | dicendo che forse quelle non siano d'altra materia che di ac-|qua purissima e che queste realmente sia il proprio eleme(n)-|to dell'acqua. Il che non è da meravigliarsi, poiché veggiamo // [73v] che l'acqua naturalmente va all'insù, volendo salir forsi alla | propria sfera e questo con ragione si prova dall'isperienza | che sogliono fare gli distillatori, poiché mettendo acqua al |

---

<sup>1153</sup> Nel ms. scritto in caratteri greci.

fuoco lambiccando quella parte più nobile e pura se ne sale | in alto e questo non si fa perché il calore la spinga o la ra-|pisca il quale anch'egli naturalmente suole innalzarsi, accosta-|dosi velocemente alla propria sfera, ma si fa perché il fuoco è | quello che disgrega dall'acqua la parte della terra e dell'aere | che sta inestata qua giù basso con l'acqua, e questo è il misto | del contrapeso all'acqua, acciò qua giù basso la terra non si | rendesse del tutto sterile, perché altrimenti quando che ella fus-|se priva della mistione, s'innalzerebbe tutta forse sopra fra | le sfere celesti e forse non havessimo l'acque dai mari | le quali per la molta copia unita insieme se ne sarebbe innal-|zata e perciò la maestra natura | mescolò più gagliardam(en)te | la terra con l'acque maritime per contrapeso e freno acciò | restasse nel suo seno del mare, e per tal misto si rende sa-|lata, havendo più mischiata che l'acque dolce e questo | è una delle principali cause del flusso e riflesso del mare | il cui misto lo ritira al basso verso il centro e la natura | sua vorrebbe<sup>1154</sup> andare all'insù, e perciò si adira, si | arrabbia, si dibatte innalzandosi fra l'aere, del continuo mi-|naccia crudel tempesta e non potendosi distaccare dalla inesta-|ta mistione, sempre con quella ha la lotta e contra lotta in-//[74r]trigandosi contra voglia della sua natura gli conviene stare con-|tiguò alla terra, fuor della sua propria sfera, dovendo natural-|mente andar all'insù, perché veggiamo quando che l'acquavite pu-|rificata dal calore dividendosi dal misto della terra s'in-|nalza, andando all'insù, e perciò i vapori dall'acqua s'innalzano, | ma più facilmente dall'acqua dolce per essere queste più pure e | con manco mistione delle quali poi convertendosi in nube si dissol-|vono in pioggia, similmente s'innalza l'acqua in vapore dal | caldaro per la forza del calore del fuoco che la purifica, così | anche s'innalza quella che stava nella mistione del vino nella | sua generatione, mentre si fa l'acquavita, lasciando il misto del-|la terra che gli dava il colore nel fondo del vaso. Ma perché | mi si potrebbe dire in che modo dunque l'acqua innalzando-|si non trapassa più oltra della seconda regione dell'aer,e | io dirò che forse avviene dalle qualità contrarie, perché l'acqua | in vapora innalzata si ritrova di già molto riscaldata per la | forza del calore che già innalzandola sta inestato con lei per | disgregarla dal misto degl'altri elementi, e perciò arrivando | nella seconda regione dell'aere dove è la propria residenza | del freddo, secondo la natura dell'aere come suo retto contra-|rio non potendo vincere abbandonata dal calore, ritorna a | cadere qua giù basso in pioggia. Ma è da stare qua avver-|tito, perché non ritorna al basso perché ella da se stesso no(n) | possa sostenersi et ascendere senza il calore, ma il calore // [74v] sosteneva solamente la parte dell'altro elemento della terra | che stava nel misto e questa per la natura della gravezza | bramando il centro, tira anche con sé l'acqua qua giù | basso essendo abbandonata dal calore perché l'acqua qua giù | basso essendo mista di terra non è possibile innalzarsi | senza la forza del calore, ma se qua giù in basso si desse | l'acqua pura senza alcun misto, da se stessa senza la forza | del calore si innalzerebbe e forse andrebbe alla propria sfera | sopra gl'altri elementi, poiché non so in che modo un elemento | così fecondo sia stato posto al mondo senza la perfettione | del sferico, perché veggiamo che ella ricopre la terra da | una sol banda e non in giro come sono gl'altri, cioè la terra, | l'aere et il fuoco. E perciò pare che anche l'acqua habbia | d'havere la sua particolare sfera e pare che forse gli fusse | assegnata dal Creator dell'universo collocandola nel firmamen-|to, cioè nei cieli e perché non era di tal quantità di poter riem-|pire così gran convessità fu sparsamente ornato di lei il cielo | perché condensandosi di forma sferica quasi in infinite parte |

---

<sup>1154</sup> Nel ms. *vorrebbe* è preceduto da *sarebbe* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

divise l'una dall'altra con lo splendore del sole essendo | illuminata appariscono qua giù da basso per la gran distan-|za essere stelle essendo acqua la lor materia e questo | pare che sia conforme a quel detto che nel dividere de-|gli elementi dal caos furon collocate l'acque nel firma-|mento per il che stando ferme come i nodi nella tavo-| // [75r] la già mai si muovono, ma solamente i cieli particolari movendosi | e girandosi le stelle fisse fra quelle senza muoversi anche elle | vanno e ritornano dall'uno all'altro emisfero. |

Ma per toccare più<sup>1155</sup> particolarmente al vivo che le stelle siano di materia | d'acqua, facilmente si potrà comprendere dalle stelle cadenti | le quali sovente sogliono vedere i pastori di notte tempo veglian-|do ai loro greggi, le cui stelle non sono altro che una radunan-|za d'acqua la qual rarefattasi per la leggerezza condensan-|dosi e trapassando forsi la terza regione o nell'istessa essendo | in tal altezza che vedendola i raggi del sole la illumina e così | illuminata risplende a guisa di stelle et insieme stando sospesa non | è conosciuta dal senso humano, et ognuno pensa che realmente | sia stella, ma poi quest'acqua così condensata, cadendo tuttavia | va con il splendore rilucendo finché arriva più basso incontra(n)-|dosi con l'ombra della terra, dove più non si può vedere e per-|ciò quelli che stanno contemplando con osservatione la notte | il cielo bene spesso vedendo di queste cose sogliono dire di | veder alcune stelle cadere<sup>1156</sup> le quali non sono altro che | una radunanza d'acqua per l'osservatione della campagna | bagnata, essendo che nel cadere le parti si dividono rarefa-|cendosi per l'aere, arrivando in terra in guisa di leggerissima | rugiada, non essendo possibile che l'apparenza di simile | stelle siano di altra materia, perché se fussero di terra | arrivando a basso ruinarebbe la campagna a uso di saetta // [75v] e se si dissolvesse la ricoprirebbe di polvere, similmente non può | essere fuoco perché abbrugiarebbe né meno aere non fa-|cendo per se stessa senso visibile adunque necessariamente sa-|ranno di acqua che altrimenti si dimostrerebbero di qualche | colore per la mescolanza dell'opacità, ma l'acqua essendo pu-|ra et atta ad essere penetrata dal lume, finta un certo segno | così come lo riceve, così anche per riflessione si trasmette ri-|lucendo alla visione, perché se il lume la penetrasse total-|mente non si potendo fare alcuna riflessione senza densità, | le stelle non si potrebbero vedere, ma perché pare che la ma-|teria loro sia d'acqua d'eccellente rarità per la quale non | ha la vista passaggio né nel ribattere d(e)lla luce il lume | la può penetrare in quella guisa che vediamo penetrare il | lume a una caraffa piena d'acqua, nondimeno tal acqua | non dà libero il passo alla spetie del colore di altri obbietti | posti di là dalla caraffa che perciò si vede l'acqua essere | densissima come pare anche essere le stelle dove che il lume | non potendole del tutto penetrare restano dalla parte oppo-|sta ombrose, e perciò alcuni pianeti dei più bassi dicono che di | lor si veda il lume mancare e crescere simil alla luna | per le quali cose dimostrandosi le stelle essere di materia d'|acqua conviene anche che elle appariscono di color bian-|co simile a un'acqua posto dentro d'una caraffa illuminata | e risplendente e so molto bene che anche si potrebbe dire // [76r] che queste stelle essendo acqua condensata e facendo l'offitio di specchio | secondo la sua natura di rappresentare l'immagine mentre il sole | in quelle si specchia rappresenano anche l'immagine ai risguardan-|ti del sole e così risplendono, e perciò non è maraviglia che poi | il sole sia di somma bellezza, havendo tanta infinità di specchij | da vagheggiarsi, volendo anche dimostrare la sua bellezza nelle | immagine delle stelle per riflessione mentre che egli fa godere agli | antipodi nell'altro emisfero il giorno, lasciando a noi la notte |

---

<sup>1155</sup> Nel ms. *più* aggiunto in soprilinea .

<sup>1156</sup> Nel ms. *cadendo* è stata depennata la desinenza *-ndo* e sostituita con *-re* in soprilinea.

con le stelle le quali anch'elle influiscono non solamente per | la riflessione dei raggi con  
l'immagine del sole, ma anche indu- | cono la fecondità dell'elemento dell'acqua nelle vegetativa del-  
| le piante e di alcuni animali e fra gl'altri alcuni pesci. |

Acciò che le sopradette cose pare che siano ben dette, cioè che l'acqua na- | turalmente ascenda, è  
da notare che discende per la natura della | gravità della Terra la quale essendo innestata con  
esso, lei del | continuo la spinge verso il centro, benché sia di maggior legge- | rezza del fuoco e  
perciò l'humidità che esala dalla legna, ascen- | de più velocemente e prima in alto che non fa il  
fuoco non essendo questa | esalatione altro che acqua convertita in fumo la quale per la | sua  
leggerezza, essendo dal calore separata dal misto mentre | si era generato col legno, non si può  
rarificandosi trattenere | qua giù basso, ma volando in lato cerca d'innalzarsi alla | propria sfera,  
perché se ella naturalmente discendesse | l'humidità che esala dalla legna non s'innalzerebbe in  
fumo // [76v] ma condensandosi si spargerebbe per terra restando qua giù co- | me si vede fare  
dalla parte terrea, perché fattasi la divisione | del misto resta la cenere che è di natura grave, il che  
acca- | derebbe anche farsi della parte dell'acqua, se ella andasse | all'ingiù dove che ne seguiria  
inconveniente maggiore, per- | ché se l'acqua restasse si abbrugiarebbe col fuoco essendo |  
impossibile per essere suo retto contrario, non avendo il | fuoco alcun dominio se non sopra  
agli elementi a lui inferiori | come l'aere e la terra, ma non sopra dell'acqua che per | essere di più  
eccellente rarità havendo la sua propria sfera nei | cieli sopra quella del fuoco, però non è  
maraviglia se ella | non arde anzi che con l'esperienza si vede essere al con- | trario, poiché si vede  
che buttandola sopra di lui lo smorza | e se tal dominio non avesse, essendo suggerita al fuoco,  
but- | tandovi acqua si accenderebbe e maggiormente abbrugia- | rebbe vincendo il fuoco,  
argomento manifesto che ella va | all'insù e solamente accidentalmente sta qua basso at- |  
| tendendo verso il centro, come pare che accada farsi | da quella del mare e dei fiumi che  
altrimenti sa- | rebbe necessario che il mare si estendesse in giro, rico- | prendo tutto la superficie  
del globo della Terra per | essere anche lei forse stata creata di forma sferica | perfettamente  
come gl'altri elementi //

#### [77r] DELLA BIANCHEZZA DELLA VIA LATTEA

Già che siamo arrivati a qualche termine nel descrivere la | generatione del color bianco, ci è  
parso conveniente di dire qual- | che cosa del candore della Via Lattea, perché havendo detto della  
| bianchezza dell'altre cose che non ricevono il nome<sup>1157</sup> dal | colore, non era dovere di passare  
in silentio il candido e bianco latte | che dimostra questa Via dal quale ella riceve il nome di  
Lattea. | Però intorno di questa diremo qualche cosa tralasciando da par- | te le dicerie favolose  
de' poeti, insieme con altre d'alcuni filosofi, | però suppongo tutte le conditioni che si è detto di  
sopra nel presen- | te capitolo intorno alla conditione della natura dell'acqua | nell'ascendere  
andando naturalmente all'insù, havendo la sua | propria sfera sparsa fra li cieli, come habbiamo  
detto delle stel- | le essere non altro che acque radunate in forma sferica per sua | natura, perché  
qua giù basso pare che anche lo dimostra nelle | gocce rotonde della pioggia, similmente  
buttando gocce d'ac- | qua in terra, si vede che restano nel colmo del sferico non fa- | cendosi già

---

<sup>1157</sup> Nel ms. *nome* è preceduto da *lume* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

mai di superficie piana, ma in rotondo giro con-|densate e ristrette a guisa di stelle rilucono, essendo l'une et | l'altre dell'istessa natura, benché quella delle stelle sia | la più rara et eccellente di tutte l'altre acque le quali | composte per ornamento dal cielo, ma oltre di queste pare che | la natura non contenta dei fiumi che ci haveva lasciato in // [77v] terra, volse anche nel cielo lasciarsi il vivo et evidente | esemplare in forma di fiume nella Via Lattea la quale | anche ella par che sia dell'istessa natura delle stelle | le quali habbiamo detto essere acqua. Ma è bene il vero | che la Via Lattea non è acqua di tal grossezza che possi | impedire le spetie luminose che refluttano dalle stelle | che sono poste sopra di lei, ma così sparsa leggiermente per | il cielo a guisa di fiume di notte tempo mentre il sole | la batte apparisce di qualche bianchezza per essere ra-|refatta e sparsa fra il cielo, non arrivando mai allo splen-|dore del candore delle stelle, nelle quali per la molta qua(n)-|tità di acqua havendo profondità se bene il lume non la | può tutta penetrare nondimeno fin a un certo segno arriva(n)-|do tale la dimostra quale apparisce, il che non poco farsi | nella Via Lattea, essendo di poca grossezza privo della pro-|fondità con la quale in queste cose che ricevono lo splen-|dore della luce entro di sé, acquistano natura di farsi | visibile, non essendo possibile che ella possi apparire | di altro colore che bianche, secondo il proprio colore na-|turale dell'acqua, non essendo là su alcun obbietto il | quale specchiandosi potesse apparire qua giù basso la | loro imagine essendo di color diverso. E ben so che è | vero che ogni obbietto partecipa l'un dell'altro per | la qual cosa appare che dovrebbero questi corpi di // [78r] acqua dimostra l'immagine del suo obbietto che è la terra, il | che è impossibile perché son poste in tal altezza che se le spe-|tie del globo della terra languiscano avanti che là arriva-|no, oltre che tutta la gran macchina della Terra è un | punto rispetto al cielo e le stelle alcune sono molte volte mag-|giore di grandezza della Terra, nondimeno pareno così di picco-|la forma e quantità. E perciò stando al luogo delle stelle | riguardando la Terra parerà il punto tanto minimo che dallo | specchio non potrà apparire né formar color alcuno di tal obbietto | ma solo si potrà apparire l'obbietto del sole, essendo maggior | della Terra è più vicino alle stelle, la cui imagine trasmettendo | qua giù basso per riflessione rilucono, ma la Via Latea solamente | si dimostra di qualche bianchezza secondo la natura dell'acqua per essere di poca grossezza, nella quale poco lume si | può condensare acciò dimostrando la bianchezza trasparen-|te le stelle postegli di sopra si potessero vedere. |

Non è da meravigliarsi che le stelle siano di acqua e similm(e)-|te la Via Lattea, poiché oltre di queste anche la natura vol-|se collocarla in altre parte sparsa per il cielo, come tanti laghi | in guisa di questi che habbiamo in terra, e perciò tutte le | macchie biancheggianti del cielo non è altro che quantità | d'acqua, non essendo possibile che egli si possi condensare | più in se stesso di quello che è naturalmente, essendosi ri-|trovato di quelli che hanno detto le stelle e l'altre // [78v] macchie bianche essere parte del cielo più denso il che non può | essere perché quando una cosa si condensa in se stesso nella | propria natura, sempre acquista maggior perfettione, e perciò | se le stelle e l'altre cose bianche fussero della materia | dell'istesso cielo condensato, essendo di natura diafano | e trasparente, acquistando maggior eccellenza tanto mag-|giormente acquisterebbero eccellente diafanità et in alcun | modo si potiano vedere, ma per essere di acqua più atta | alla opacità, mentre il lume si refrange e spezza | sono anche visibile, ma non pare che sia da dubitarne | poiché l'acque pare che fussero collocate nei cieli dal Crea-|tore e volse che anche ogni cosa creata si palesasse per la | luce, essendo elemento le quali fussero in qualche altra

| parte il sole ribattendole col lume ce le dimostrerebbe | e non vi vedendo altrove pare che questa siano le stelle | con le altre macchie bianche che si veggano nel cielo. |

Oltra di questo vi è un'altra ragione più al vivo, perché | dicono che al tempo del Diluvio si aprirono le catarat- | te dei cieli che forse il fiume della Via Lattea discendes- | se in pioggia per il diluvio, e forse anche potrebbe essese | che questa non vi fusse in tal forma avanti, ma che | doppo per divin giudizio ritornando alla propria sfera | Iddio la collocasse in quella guisa a viso di arco per | freno e memoria del castigo universale mantenendo // [79r] l'huomo in timore che sì come Dio volse che restasse la memoria della | buona speranza di non volere più inondar la terra, nondimeno ol- | tra l'arco di tal speranza, pare che anche gli desse l'arco del timone | che è la Via Lattea, ma per dir meglio dando Iddio segno di pace | nell'arco celeste, volse anche autenticarla nel cielo per l'arco del- | la Via Lattea per continuo segno di attendere la promessa, non | essendo Iddio mutabile e questo pare che forse fusse di quell' | acque che dalle cataratte del cielo caderino le quali poi sol- | levandosi parte nella Via Lattea, parte in altre macchie, appariscono | perché altrimenti tanta quantità di acqua dove doveva andare | per disseccarsi se non nel cielo dove si partì, se bene alcuno mi | potrà dire che quella del mare facesse tale effetto, il che non | può essere non bastando tal quantità a ricoprire la terra fin | sopra gl'alti monti tanti cubiti, quanto si dice che ella s' | innalzò, perché se questa sola fusse stata, bisognerebbe dire che | ella si gonfiasse del vento e perché il vento non è altro che | aere commosso, mischiandosi con l'acqua sarebbe stato più di- | luvio di aere che di acqua, il che è impossibile perché habbia- | mo nella Sacra Scrittura che l'acque son poste nei cieli | e che si aprirono le cataratte degl'istessi cieli e perciò cessan- | do era conveniente che ritornassero di dove si erano partite | per le quali, apparendo alla visione, habbiamo le macchie | bianche del cielo sparse in qua et in là e particolarmente | con più evidenza in questo arco del timone della Via Lattea // [79v] che, rassembra- | ndo un fiume, pare stia minacciando, ac- | ciò l'huomo et il mondo tutto non ritorni a quei peccati | da prima. |

Oltre di questo si potrebbe per leggiadria dire che questa briglia | o cinta dell'arco della Via Latea fusse messo in questa di- | visa per freno alle cataratte dei cieli il qual tralasciandolo tutto | lo restringa e ritira dalla vendetta di Dio, acciò non possi | cadendo diluviare un'altra volta il mondo, stando come | che il cielo sia con esso legato, essendo che in tal sito pare che | vi dimori maggior quantità d'acqua nella moltitudine de' | quasi infinite stelle che di lei sono materialmente composte. | Per il che non è maraviglia se poi di se stesso di sottil velo | trasparente si ricopra senza che molto si ascondi, essendo com- | posto di acqua per la quale appariscano di color bianco le | stelle et il detto velo della Via Latea, e questa basti per | hora della bianchezza apparente vista per l'aere così | nella medesima come di questa che habbiamo detto, essendo | posta sopra di lei fra le sfere celesti. Ma perché ogni mo- | mento mi sovviene ragioni che apportono cognitione di que- | sta verità è da sapere che alcuno colore sia di qualsivoglia | spetie o sia semplice composto, essendo posto in grandissima | distanza, già mai potrà apparere tale quale è realmente, | ma gli conviene dimostrarsi di altro colore dissimile a | se stesso essendo che le spetie languendo e rarefacendosi // [80r] per il mezo interposto fra l'occhio e l'obbietto, fanno un certo mi- | sto di colore apparente e così l'istesso obbietto si giudica di | altro colore di quello che realmente è per essere tale il suo teme- | ramento col mezo mischiato, e perciò tutte le cose viste per li spec- | chi et per l'acqua o aere, sempre le loro imagine partecipano di | essi colori, e perciò non è possibil vedere il proprio colore posto in | gran distanza, poichè questo si concede

solamente all'obbietto di | color turchino, per essere egli composto di distanza parlando dell'apparente, sì che tanto maggiormente si affina e perciò se nelli cieli | che è la maggior distanza che noi potessimo mirare vi fussero le | stelle di questo colore non lustrariano, né meno si dimostrariano di | bianchezza tale, tanto meno succederà se fussero di altro colore. | Però solo è necessario attribuire alla bianchezza il mantenersi nel | suo colore, essendo posto in lunghissima distanza. Però non è | maraviglia se nella campagna per la lunga distanza quasi | interminata si vede la neve negl'alti monti, non vi si può | scorgere alcun obbietto di differente colore, ma in una confusa | massa così appaiono gl'huomini e li cavalli, così gl'alberi | grandissimi delle selve, come ogni gran sasso e tutto il re-|sto pare d'un istesso colore apparente, e solamente il bianco | mantenendosi per la natura che ha con la luce apparendo | nelle sudette distanze, non si conosce altro che gl'edifitij bian-|chi, però nell'acqua posta nei cieli che naturalmente è bian-|ca, benché sia grandissima distanza non può apparere di // [80v] altro colore, tanto maggiormente essendo penetrata in parte dal | lume, e perciò facendo offitio di specchio dimostra | l'immagine del | sole, come nelle stelle, ma dove è sottile in grossezza, come | nella Via Latea allhora, essendo illuminata, dimostra il suo | color proprio della bianchezza, non lustrando al pari delle | stelle, poiché ha specchio piano. |

DEL COLOR NERO NELL'AERE  
CAP(ITOLO) 2°

Se vogliamo affissare lo sguardo nella perspicuità dell'aere, ritro-|varemo che ella per essere diafana di corpo sarà anche natural-|mente di comune natura così alla luce come all'oscurità, perciò l'oscurità si fa mancando il lume, perché l'aere appare negra | mentre il lume non la penetra, perché havendo profondità i rag-|gi si fracassano per le parti intermeze di detta aere e così l'oscurità per l'istessa causa appare del tutto nera. In questo caso | pare che si devi intendere della oscurità della notte alla cam-|pagna, perché benché il lume del sole per riflessione | dalle stelle manda i raggi fra l'aere, nondimeno ella appa-|re nero, fracassandosi e languendo per la profondità dell'ae-|re, poiché se bene il lume ha qualche passaggio, nondimeno | dalla parte intermeza, tuttavia il lume più s'estingue per-|ché la riflessione del lume delle stelle e quella che dalla | perspicuità del cielo illuminato nella parte più vicina e con-|tigua all'ombra che si produce dal globo della Terra, sempre | nell'illuminare qua giù basso va mancando, perché se le // [81r] parte intermeze del perspicuo divideremo in gradi, ritroveremo | con ragione che il lume debba mancare per l'impedimento dell'ombra, mischiandosi con esso lei e più basso nel secondo grado | il lume ritrovandosi in parte languido si meschia con l'altro gra-|do dell'ombra e così successivamente il lume viene ad estinguere | negl'altri infiniti gradi delle parti intermeze e l'oscurità tutta-|via prevalendo al lume, l'aere appare nera aggiuntavi quella | parte del cielo oscuro, dove l'ombra della terra arriva oltra | alle tenebre della profondità degl'istessi cieli nelle parti dove non | è alcun corpo opaco per il quale la luce battendo potesse con re-|flessione accrescere qua giù basso che l'aere non apparesse tanto | bruna dove che messe tutte queste cose insieme, rendono che l'aere appare nera e che sia il vero che dalle parti intermeze il | lume si estingua l'esempio della divisione dei gradi dell'aere | che habbiamo detto lo manifesta, il che si vede con esperienza | poiché di notte tempo, essendo sopra degl'alti monti sempre ve-|dremo

l'aere più chiaro che non faremo alle falde degl'istessi mon-|ti, andando tuttavia fra i gradi dell'aere più basso, oltre che semp-|pre nelle bassezze sempre il giorno vi arriva più tardi essendo | ribattuti dall'ombra dei monti, finisce anche più presto, ma al | contrario si vedrà succedere nella cima de' monti, perché quivi ar-|riva più presto il giorno e più tardi finisce, anzi che alcuni mon-|ti dicono ritrovarsi che godono perpetuo giorno et altri che han(n)o | solamente tre o quattro hore di notte, essendo posti in tale altezza // [81v] dove il lume della riflessione non si estingue troppo sensibil-|mente, e perciò in questi luoghi la notte pare che sian chiare | come qua da noi la sera subito tramontato il sole, o vera-|mente come sul mattino quando il sol da vicino sta per spuntare | in questo nostro emisfero per farsi vagheggiare dall'universo | trapassando la oscurità della notte nell'altra parte opposta al | sole come suo retto contrario, però ella tuttavia si asconde non | essendo possibile che mai alcun ombra possa vedere il corpo lumi-|noso. Inoltre pare che anche il lume si estingua (parlando | di quello che viene per riflessione) fra l'aere dalle parti in-|termeze, perché veggiamo l'aere sottile e purificata da' vapori | quando sarà di maggior altezza et al contrario essendo l'aere | più grossa e densa nelle parte basse per la grossezza de' vapori | tanto maggiormente successivamente si vede che il lume debba | mancare, e mancando questo nell'aere di necessità conviene che | ella apparisca nera, essendo perspicuo comune, (sì come abbiamo | detto nel principio) così alla luce come alla tenebre. |

L'altra sorte di color nero più fino et eccellente sarà quello che qua(n)-|do dalle cose invisibili niuno lume si rappresenta alla vista | come accade farsi nell'oscurità della notte al tempo nubiloso, | essendo allhora le tenebre molto dense, private quasi affatto | d'ogni lume riflesso minimo che per altre riflessione potesse | derivare, appare l'oscurità, perché quello che non si vede | mentre si vede è nero, essendo che all'oscuro veramente vediamo // [82r] l'oscurità, ma se non si vede cosa alcuna degl'obbietti colorati, non essen-|do visibile senza il lume et il colore e perciò mentre che il nero si | fa splendido, cioè si affina per l'oscurità essendo privo di luce, però | i filosofi non l'hanno messo fra il numero delli colori essendo posto | nel perspicuo dell'aere la quale hora può essere alluminata e | risplendente e tal hora può quasi in instanti per l'assenza del lume | dimostrarsi oscura e tenebrosamente nera, non essendo possibile che | ella possa muovere il senso del vedere, e perciò non essendo possibi-|le non si mette nel numero delli colori, essendo che il senso si muo-|ve dal colore, mentre il perspicuo si fa terminato per le spetie colorate | che mediante la luce arrivano all'occhio derivando dal suo obietto | e l'oscurità non ha alcun termine. |

Similmente accade che appariscono nere quelle cose dalle quali refletta | una luce rara e piccola e per questo pareno nero l'ombre, perché | se bene la parte ombrosa de' corpi opachi non è vista per linea retta | dal lume, nulladimeno il lume che sparso sta per il perspicuo dell'aere obliquamente radiando con qualche scintilla di luce nella | parte ombrosa de' corpi da detti corpi poi refletta all'occhio l' | istessa luce tanto languida e rarefatta che quasi distrutta no(n) | esercita più l'atto di luce e perciò le parte ombrose pareno nere. |

Ma è da notare che facciamo differenza molto sensibilmente dall'oscurità alle tenebre e dall'ombra, essendo che la natura anch' | ella lo dimostra in tutte l'attioni, dove che non vi sarà alcuna | sorte di luce che si potesse cagionare da qualsivoglia minima luce // [82v] riflessa, e questa la chiamiamo tenebre p(er) la sua densità, non essen-|do anche vista dal cielo, come nelle caverne sotterranee et | altri antri oscuri et spaventevoli per la densità delle tenebre l'oscurità differisce dalle tenebre, in quanto che vi sta mischiato un | poco di minima luce, come al tempo

di notte essendo coperto il cielo | tutto di densissima nube che non suol mai essere tanto tene-  
| broso che non si veda un tantino il concavo dell'universo, parimen- | te l'ombra, non essendo  
altro che mancamento di luce, differisce | dall'oscurità, perché si suol fare più sensibile  
accadendo che le | parte ombrose de' corpi opachi anche possono mandare le loro | spetie  
colorate all'occhio movendo il senso mediante la luce re- | flessa che con l'ombra si mischia,  
essendo che anche l'ombra | stando mischiata con il lume si temprà hor più hor meno potente |  
secondo la gagliardezza della riflessione del lume, e questo è | chiaro perché habbiamo detto che  
l'ombra è mancamento di | lume cioè che gli manca, non vi essendo intieramente se | non in  
parte e mentre che gliene manca, è segno manifesto | che né là in parte, che altrimenti non si  
darebbe detto man- | camento di lume, ma si sarebbe potuto dire che l'ombra no(n) | è alcun  
lume che sarebbe stato inconveniente e falso e perciò può | essere che molte volte il lume  
mischiato con l'ombra prevaglia | in maniera che non sia sensibile l'ombra, come accade alla  
volte | dove che da molti spiracoli di luce entrando il lume illu- | mina qualche obbietto, o  
veramente sul mezzogiorno al lume // **[83r]** della candela che l'ombra opposta a tal lume non sarà  
sensibile | mentre che anche il sole illuminerà il medesimo obbietto. Sono stati | alcuni anche  
che sogliono chiamare oscurità il perspicuo interminato, | benché vi sia il lume, ma per non vi  
essere alcun corpo che possa ribatte- | re la luce, la chiamano oscuro, similmente sogliono  
chiamare os- | curità una gran distanza, dove sono diversi obbietti che non si posso- | no con la  
vista discernere, e perciò dissero che le cose quando sono | in maggior distanza si vanno  
accostando al nero, e questo basta nel- | la varietà del nero. |

DEL COLOR ROSSO NELL'AERE E LA SUA GENERATIONE  
CAP(ITOLO) 3°

Tra li colori apparenti fra l'aere, habbiamo il color rosso il quale | pare che si faccia fiorito et  
splendido quando con un color bianco et om- | broso mediocre vi si temprano alcuni raggi fiochi  
e deboli del sole | et da questo avviene che mentre il sole nasce in oriente o pone | nell'occidente  
appare l'aere l'aere rosso, perché allhora i raggi del | sole, percotendo l'aere oscuro et ombroso, si  
indeboliscono e cagiona- | no il rossore del cielo e per l'istessa causa anche la fiamma del fuo- | co  
indebolitasi per la densità del fumo apparisce di color rosso | dall'istessa causa apparisce anche la  
nube rossa mentre non sarà | molto densa, perché allhora per la rarità li raggi trapassando in |  
oltra per la sua profondità, temprandosi s'infacchiscono e così lan- | guidi debilmente la spetie  
colorata della nube venendo all'occhio | mischiata con l'oscurità della profondità della nube  
appare essere // **[83v]** rossa. Similmente può occorrere che la nube appara rossa, ben- | ché non  
habbia profondità né sia di molto grossezza, ma qua- | si sottil velo trasparente, essendo illuminata  
gagliardamente | essendo necessaria, che dopo di lei vi sia l'oscurità di altra nube, | benché  
siano divise l'una dall'altra in gran distanza, perché allho- | ra la spetie della bianchezza con quella  
dell'oscurità dopo di lei | venendo all'occhio per il medesimo cono comune all'uno, et all'al- | tro  
obbietto, si meschiano temprandosi e così tal nube in quel sito | apparirà rossa, ma nell'istesso  
tempo mirandola in sito che | non sia a drittura delle tenebre può apparire bianca et da | altri  
variati siti di altri colori diversi, secondo il temperamento | della luce con l'ombra della quale si  
cagiona l'infinità dei colori | apparenti. In oltra può anche la nube apparere di color rosso |

benché fosse di densissima superficie, e che in lei li raggi non si | temprassero. E questo suole accadere la mattina nell'oriente men- | tre il sole viene a soggiornare in questo n(ost)ro emisfero o nel- | la sfera nell'occidente quando ci vuole lasciare la notte riportan- | do il giorno nell'altre parti del mondo, perché in quest'hore | alcune nube che sono poste fra l'occhio et il sole, benché elle | siano in altezza tale che li raggi che vi battono non siano | tanto languidi e fiacchi per temprarsi in apparenza di color | rosso, nondimeno i raggi che dalla nube riflettono alla vi- | sta, languiscono e si temprono fra l'aere basso infraposto | fra l'occhio e l'istessa nube, la cui aere basso essendo grosso // **[84r]** per la caligine de' vapori o dell'oscurità per essere già priva di lu- | me cagiona che la nube appaisca di color rosso la quale a | chi la vede stando in sito fra di lei et il sole, cioè in mezzo, la vedrà | bianca e di altro colore, essendo che queste tale apparenze soglio- | no accadere in tutte l'hore del giorno in diversi siti del mondo | facendosi di continuo un'aurora, un mezzogiorno et una sera | et un continuo orrore delle tenebre in una notte oscura il che non | è difficile a conoscerlo perché il sole illuminando il mondo da | una banda in quella sarà il giorno e nella parte opposta dove | sarà l'ombra della Terra sarà la notte e perché sempre il sole | illumina questa gran macchina, del continuo sarà un perpetuo gior- | no, però chi potesse essere così veloce che al pare di lui volasse intorno | del globo della Terra, dove batte col suo splendore, medesimam(en)te | a chi con velocità si ascondesse intorno a questo globo nell'ombra | fuggitiva dall'aspetto del sole, se ne starebbe in una perpetua | notte, non essendo la notte altro che l'ombra della Terra | et il giorno quella parte del mondo dove il sole co' suoi raggi splen- | dori va del continuo irradiando e così come sono infiniti | li siti, così anche sono infiniti i giorni e le notte e però in | ogni punto e momento del tempo per la continua aurora o | per il continuo tramontar del sole, l'aere e le nube pos- | sono apparire di color rosso, parimente l'aere può dimostrarsi | rossa, mentre il vapore se ne sta sparso fra di lei con tal leg- | gerezza che i raggi non siano del tutto impediti, essendo che // **[84v]** con il temprarsi fra di lei col sparso vapore cagionando il color ros- | so, pare che l'aere sia infocato. Inoltre per le sudette ra- | gioni, anche il sole per la folta nebbia appare che sia rosso | e l'istesso appare anche sul mattini, mentre lo vediamo nell' | orizzonte, e così la sera essendo che in quest'hore lo riguar- | diamo per l'aere basso ingrossato a guisa di nebbia. |

Fin qui habbiamo ragionato del color rosso cagionato per il tem- | peramento dei raggi del sole con il vapore che dimora in | questa bassa prima e seconda region dell'aere, hora è da | trapassare in maggior altezza essendo che pare che anche | il vapore ascenda più oltra, come nella generatione del color | rosso delle comete, de' travi infocati, tizzoni accesi et altre | simili impressioni meterologiche che nel cielo e fra l'aere | si sogliono vedere e perciò sarà conveniente prima di vedere | la generatione di queste cose, come da lor principio proceden- | do, venendo in cognitione di che e qual materia elle | siano. Da questa poi non sarà difficil cosa comprendere | la cognitione del lor proprio colore e conoscere l'apparenza | del medesimo colore temprandosi con il lume, essendo che allho- | ra apparirà di color differente di quello che realmente elle | si ritroveranno realmente essere, non solamente per il lume | ma anco per ragione della distanza dalla quale in gran | parte gli apparenti sogliono cagionarsi, perché andando | verbi gratia là per il cielo non vi ritroveremo alcun // **[85r]** colore, nondimeno vedendolo di qua giù ci pare turchino. |

Hora per principiare il filo del nostro ordito, diremo che il vapore | uscendo dalla terra o veramente esalatione secondo altri, chia- | mando secondo noi l'uno e l'altro con il nome di

vapore o di esa-|latione essendo<sup>1158</sup> che così l'esalatione dall'acqua mi-|sta con la terra, benché non sia sensibile, come anche il va-|pore della terra s'innalza per la maggior parte misto con l'acqua | non si dando elemento puro qua giù basso il qual vapore s'|innalza per la forza del calore prodotto dal sole in questa | bassa parte, passando per la sfera del fuoco il quale havendo | dominio di disgregare i misti imperfetti, innalzando il vapore | alcuna volta lo conduce secondo l'usanza sua nella seconda re-|gion dell'aere, dove si generano le nube, le neve, le piogge | le tempeste, tuoni, baleni e saette con molte altre cose, ma an-|che fuor dell'usato lo conduce per la terza region dell'aere | e non contento di questo pare che lo conduca anche per la sfera | dell'elemento supremo del fuoco il cui vapore forse può an-|che trapassare più sopra fra li cieli arrivando fin a un | certo segno, ma è da notare che allhora quando havrà tra-|passato la sfera del fuoco, nell'accender che fa non lo farà | per la forza del calore il quale non ha dominio alcuno | in quelle parte, ma solo nelle cose inferiore a lui come l'|aere et la terra, però allhora il vapore s'innalza per la | natura dell'acqua che havendo la sua residenza fra li // [85v] cieli, sì come habbiamo dimostrato nel p(rimo) cap(itolo) di questo | ragionando della natura delle stelle, dove che habbia-|mo detto che l'acqua naturalmente ascendendo va all'insù | e perciò trapassando la sfera del fuoco, benché sia abbando-|nata dal calore, nondimeno si sostiene et ascendendo in | maggior altezza essendo inestata con la parte terrea che | dal principio del vapore esalò insieme col misto, la condu-|ce in quella parte del cielo e tal volta ponendosi fra la sfe-|ra del fuoco et altre nella suprema regione dell'aere, | condensandosi si genera in cometa, ma però pare che già | mai si condensa se non così mischiata, per il che se la parte | della terra affatto si disgregasse dalla parte dell'acqua | condensandosi si genererebbe pietra e la parte dell'acqua re-|starebbe risplendente del color delle stelle e la parte terrea | abbandonata dal calore e dall'acqua in pietra cadendo rui-|narebbe a uso di saetta gran parte della terra, nondimeno | molte volte nelle comete si condensa una parte dell'acqua, la | quale come nella propria sfera e uso di stella riluce per il | lume del sole che la ribatte, e perciò sogliono dire che la | cometa sta attaccata ad una stella chiamandosi il capo | della cometa, essendo quella che sostiene e tira seco l'al-|tra parte dell'esalatione di tutto il corpo della istessa cometa | non essendo possibile, che la parte terrea possi farsi capo | e giù dare il viaggio di questo negotio essendo in regione // [86r] forastiera, ma solamente si conviene alla parte dell'acqua che | essendo nella sua residenza predominando può tenere a freno | la parte della terra, essendo anche in gran parte del misto, ben-|ché l'un e l'altro sia tirato dal moto del cielo e l'acqua tira | in sù la terra e perciò la materia della cometa necessariamen-|te sarà d'acqua e terra mischiata insieme la quale suole di-|mostrare un color fosco et ombroso a uso di cenere, ma in-|focandosi nel trapassare la sfera del fuoco o nella istessa sfe-|ra dimorando sempre accaderà cagionarsi di color rosso, es-|sendo poi ribattuta dal splendore del sole può apparire più | oscuro, come vediamo farsi dalle fiamme di fuoco qua giù | basso, essendo mischiate di molto fumo appaiono rosse, ma le | medesime viste al lume del sole pareno farsi più nere, parimen-|te accaderà che la cometa possa apparire di color rosso infocato | a guisa di carbone risplendente et acceso vedendola vicino all'|orizzonte per la causa dei vapori che ingrossando l'aere | il lume s'indebolisce e così fiacco fa che la cometa pare molto | accesa, come fu quella che si vidde alle ventisei di novembre | 1618, uscendo il lunedì mattina essendo questa la prima | volta che io la

---

<sup>1158</sup> Nel ms. *essendo* è preceduto da *secondo altri* depennato con un tratto orizzontale.

vedi stando molto attento a questa osser-|vatione che uscendo poco prima del sole era talmente acce-|sa che pareva carbone infocato e risplendente mentre | si vedeva per la grossezza dell'aere vicino all'orizzonte, | ma quando poi s'innalzava pian piano andava tuttavia // [86v] cambiandosi di colore, trapassando a maggior chiarezza accostan-|dosi al bianco, perché i raggi che venivano all'occhio trapas-|savano per l'aere più puro, essendo priva da tanta grossez-|za de' vapori, e tal cometa pare che durasse fin alli 26 di | dicembre, l'esalatione s'incominciò a dissolvere alli 18 | d(icem)bre che a pena si vedeva et in otto o dieci giorni havendo | la coda verso austro, la rivoltò poi verso settentrione per | alcuni giorni e così hebbe fine e nell'istesso tempo si vedeva-|no due comete, la prima che apparve si chiamò vulgarmente | Trave et io vigilando sopra tale osservatione la prima | volta che io la viddi fu il giorno di S(an) Martino in do-|menica cioè agli 11 di novembre 1618, la mattina poco | avanti al levare del sole, senza alcuna stella e | durò per tutto il detto mese, e doppo la festa di S(an)t' An-|drea a pena vedendosi si estinse dileguandosi non la | viddi più e queste due comete si vedevano tutta a due nel | istesso tempo nel cielo dalla banda di levante, ma | la seconda che apparve vi si vedeva la parte condensata | dell'acqua in un capo rilucendo a guisa di lucidissima | stella. Perciò ho raccontato quello che io ho veduto con | gl'occhi miei, acciò con tali osservationi, in quanto al | colore para ch'io non parlo allo sproposito. Non essen-|do qui luogo di trattare delle comete, solo attendendo | al colore. // [87r] Può anche la cometa apparire di colore infocato e rosso quando che | la materia sarà di molta profondità, essendo nel misto più | terra che acqua, perché essendo vista dal sole li raggi pene-|trando per la profondità di fracassano indebolendosi e così | si dimostra rossa, come habbiamo detto apparere rosso le | nuvole, il sole e l'aere per la nebbia e per la grossezza de' | vapori con i quali si temprà la luce dal suo vigore languendo, es-|sendo queste cause cagione del color rosso apparente dell'aere | il che dovrebbe a sufficienza bastare per quietare qualsivoglia | osservatore di queste cose, ma per essere il spirito della curio-|sità molto pronto, senza alcun termine di quiete, sempre aggi-|randosi intorno, senza fine va tuttavia del continuo cercando | la ragione di cose nuove, porgendo in campagna (secondo al-|cuni scrittori) che è piovuto alcuna volta sangue il che | pare impossibile, nulladimeno sarà conveniente dire qualche | cosa intorno di questo fatto particolare, essendo che sì come | il rosso minerale nei marmi si cagiona dall'humido, il qua-|le facendo resistenza al colore mentre si genera la pietra | non vi si concorrendo l'humidità nuova, et indigesta, conden-|sandosi resta del color rosso, il simile habbiamo detto farsi | de' frutti nel p(rim)o Libro, quando che non ricevano più hu-|midità per il suo nutrimento allhora col calore sommini-|strato dal sole facendo resistenza abbondantemente, conco-|cendosi si fanno rossi, per il che non sarà difficile compren-// [87v]dere in che modo la pioggia possa farsi rossa realmente e che | tinga di questo colore dove batte, perché alla fine l'humido | che concorre nella generatione del color rosso nel marmo | è quello che concorre nei frutti nel cagionarsi tal colore, alla | fine non è altro che acqua, essendo radunata sotterraneamente | dal calore che non potendosi per la densità della natura dell' | opaco separare, resta nel misto della pietra, quelli poi de' | frutti può essere mosso dal calor anch'egli sotterraneo, nul-|ladimeno il sole somministrando maggior calore, per il qua-|le i pori dell'opacità della terra hanno luogo che l'humido | di sua natura sale, tirando con se stesso quella parte di ter-|ra che si richiede nel misto per la generatione del detto frut-|to la qual poi si vede che hanno i lor sugo rosso e san-|guigno, come i frutti del corniale, se ben mi ricordo, e di que-|ste sono anche alcune cerase e le more negre et il vino il | cui sugo si fa sanguigno e rosso per le

sudette ragioni il | che pare che accada farsi anche nell'acqua della pioggia | perché alla fine tutti questi vapori, di che si generano le nube | e quelli che si generano li frutti e pietre non sono altro che ac-|qua alcune volte essendo mischiato con più o manco terra | secondo l'espositione del calore somministrato dal calor del sole | che le determinano nei suoi gradi secondo la natura loro fa-|cendosi ogni misto, havendo tal termine Dio assegnato | alla natura alcuni in frutti, altri in marmi et altri // [88r] in pioggia o nuvole, altre in varie e diverse cose, per il che ap-|pare che anche il vapore innalzandosi da terra e gene-|randosi la nube nella seconda region dell'aere possa cagio-|nar pioggia rossa, perché può essere che si faccia viscoso per il | misto terrestre che sta nel misto il quale non si condensa ma | combattendo con lunga dimora là su per l'agitamento del muo-|versi violentemente vi concorre il fuoco per il cui calore l'humi-|do si può fare con la resistenza di color rosso, essendovi però | nel misto assai terra che la possi alquanto rendere viscosa | la qual poi dissolvendosi in pioggia pare che sia piovuto san-|gue, essendo di quell'istesso colore anche tingendo dove cade | può anche forse cagionarsi questo colore quando il vapore ascen-|de sopra o nella propria sfera del fuoco, ma è necessario che | il vapor si spanda rarefacendosi in guisa che di qua giù basso | non faccia opacità di farsi vedere, perché quando questo acca-|desse si farebbe comete o altre impressioni meteorologiche, ma | se la materia del misto dividesse condensandosi, perché | della parte acqua si cagionerebbe stelle cadenti e della | parte terrea si potrebbe cagionare saette o pietre infocate | che con accendersi o essendo viste dallo splendor del sole | potrebbero arrecare al visibile colore di carbone acceso, o di | altri colori, ma nella rarefatione non essendo condensato | la materia può talmente concocendosi dal calore con la re-|sistenza acquistare il termine e temperamento di colo rosso // [88v] ma si farà molto dimora con il calore abbrugiandosi dal rosso tra-|passerà al nero perché abbrugiandosi la terra con l'acqua si | fa il color nero, come si fa quando si getta acqua sopra i carboni | accesi abbrugiandosi l'acqua con la terra la quale è l'istesso car-|bone perché estinto e consumato resta questa parte in terra ci-|nericia, e di qua già habbiamo il color rosso et il nero gene-|rato nell'aere, dove si fa la pioggia ordinaria, o vero gli | habbiamo per le sfere del fuoco che quando poi si dissolvono | cadendo sopra la terra, alcuni hanno pensato che sia piovuto sangue | il che è impossibile, facendosi questo solamente nelle ve-|ne degli animali. E quando che la materia si dissolve essendo | nera cadendo in pioggia, altri hanno detto e pensato che è pio-|vuto pece, come habbiamo nelle *Metamorfosi* di Plinio | le quali cose pare che non possino farsi nella seconda | regione dell'aere per essere ella naturalmente fredda, gene-|randovisi la neve, essendo che al color rosso e nero reale | come è quello della pioggia del sangue o della pece | vi bisogna gran calore nell'uno per accendere, nell'altro | trapassando più oltre possi anche abbbriugare, e perciò | habbiamo detto queste cose accidentali farsi più in alto | farsi fra l'altre sfere.

DEL COLOR GIALLO NELL'AERE E SUA GENERATIONE  
CAP(ITOLO) 4°

Nelli colori apparenti fra l'aere è cosa manifesta che // [89r] habbiamo anche il color giallo, per le solite osservationi conforme | al nostro costume, mentre che havaremo risguardo alla pioggia | le cui goccie dell'acqua apparenno di color d'oro, quando sono | percosse e ripercosse dal lume, essendo che allhora i raggi si con-|densano causando luce raddoppiata per il ritorno del raggio, |

e perciò rilucendo molto cagiona che le gocciole dell'acqua pa-|reno del color dell'oro, perché essendo le gocciole della pioggia di | rotondo giro sferico, riceve il lume anche da ogni banda in | giro, potendosi da qualsivoglia sito tirare per riflessione un | raggio perpendicolare al centro del sferico di detta gocciola, per la | qual cosa appare che ricevendo d'ogni intorno il lume per ri-|flessione, unitosi con l'istesso lume che direttamente riceve dal | sole, condensandosi diventa molto risplendente, e perciò appa-|re la pioggia d'oro. E per simil causa anche li colli delle co-|lombe appariscono del color dell'oro, essendo che la luce | si condensa nel ritorno per la riflessione e perciò anche | elle per tal causa dimostrano il bel monile aurato intorno | al ricinto del collo, e questo colore noi lo chiameremo giallo | trasmettendolo la forza della luce all'occhio, senza la quale | già mai le spetie del color potrebbero arrivare, essendo che | il colore si fa visibile per la luce, nondimeno questo colo-|re è stato chiamato diversamente da molti, perché alcuni lo | chiamorno color flavo, altri biondo se bene il biondo nella | sua mistione pare che vi entra un poco di rosso, altri il color // **[89v]** dell'oro, altri lo chiamarono giallo il quale per essere colore | semplice, ricevendo alteratione e temperamento dalla luce | e dall'ombra, si cagiona anche molti altri colori, come si ve-|de farsi nelli colori dell'arco baleno, cioè il puniceo il | quale è un colore simile alle pome granate tirando al | rosso che ordinariamente il vulgo lo chiama il color rosso. | Nell'arco di mezzo vi è il color verde e nell'altro esteriore | vi è il color biondo i quali sono composti dal giallo | color dell'oro o flavo, come chiamandolo in qualsivoglia | modo comun di questi nomi, sempre intendiamo l'istesso no(n) | vi essendo differenza in altro se non che uno sarà più e man-|co risplendente dell'altro, ma perché qua non è nostro pensiero | di trattare intieramente la generatione dell'iride o arco ce-|leste riserbandolo nella meteora, basta che per hora si | dica solamente qualche cosa intorno alla generatione de' | suoi colori apparenti, seguitando il nostro primo pensiero di | questi Libri de' Colori. |

Primieramente è da notare che la proprietà della luce del sole è | di trasmettere i colori per dove egli passa negl'obbietti dove | va a ferire, verbi gratia passando per le finestre di vetro co-|lorati, si vede che nella parte opposta arreca con se stesso quei | colori imprimendoli nel parete all'incontro, il che pare anche | che faccia passando per la sfera del fuoco i raggi, haven-|do proprietà d'arrecare di quel calore elementale qua giù // **[90r]** basso negl'obbietti dirimpetto il cui calore sempre suole cagio-|nare nella materia disposta il suo natural color flavo simil | a se stesso. E per questo le campagne de' grani inbiondiscono doppio | che sono disposti, benché prima nell'arrivare a questo colore si | suol cagionare diversi colori, ma quando arriva al più perfetto | che è il flavo, non può più perfettionarsi, essendo questo il più | color proprio del calore e perciò il pane nel forno | quando ar-|riva a questo segno, sarà perfettamente cotto il cui colore, come | habbiamo detto, per essere semplice non può arrivare più oltra | e perciò trapassando il calore in oltra i colori tuttavia accostan-|dosi al nero, vanno declinando e perciò habbiamo il pane | abbrui-|giato. Ma perché mi accorgo di essere entrato nei colori reali | ritornando a' nostri termini dei colori apparenti, in somma i | raggi arrecando qua giù il calore, conviene anche che l'istesso | calore influisca per così dire il suo proprio colore che è il flavo | benché nelli reali suol cagionare altri colori avanti che ar-|rivi a disporre la materia atta a tal colore facendosi | con qualche spatio di tempo, secondo che ordinariamente le cose | si accendono, ma negli apparenti alcuna volta si suol fare | con tempo mentre la luce va purgando e discacciando i vapo-|ri dalla troppa densità rarefacendoli li riduce a disporli, | ma ritrovando di già la materia disposta, come nelle goc-|cie della pioggia subito i raggi in instanti spargendosi | et

arrecando con se stessi il calore dell'elemento, così an-// [90 v] che vi si infonde il color flavo e giallo cioè d'oro essendo pro-|prio color del fuoco perché i raggi per se stessi non inducono color alcuni, ma solamente gli arrecano in questa parte et in | quella. E perciò la luce è comune a tutti gl'obbietti colorati o | siano reali o apparenti, per la qual cosa appare che andando | i raggi alla rotondità della gocciola di pioggia nell'istesso | tempo riflettendo all'occhio, arreca anche con se il color | flavo, cioè la spetie dell'apparente colore per la quale appa-|risce la pioggia d'oro, ma per autenticare che nelle gocciole | per la natura del color flavo vi s'infonda qualche calore | per essere tale la natura di lui essendo proprio color del fuoco, | non è difficil a conoscerlo, perché i maggiori filosofi affermano | che dove batte l'arco celeste suol cagionare suavità di fragran-|za odorosa in alcuni alberi il cui odore non si fa senza | calore, e perciò si mette il fuoco all'incensiero nelle cerimo-|nie de' sacrificij, acciò il calor innalzandosi e rompendo l'aere, faccia che la materia densa dell'odore spargendosi | tuttavia si vada dilatando il che non si vede farsi dalla pioggia | che non vede il sole, la quale anche ella cadendo so-|pra degl'istessi alberi, non cagiona che elli gettano odore | segno manifesto che dalle gocciole dell'arco si difonde qual-|che calore il quale anche causa il color flavo in quella | simil guisa che si suol fare dall'acqua posta dentro una caraf-|fa tonda, per la quale si trasmettono i raggi radunandosi // [91 r] in un punto, si vede che in quello mettendovisi materia atta | ad ardersi, vi si accende anche il fuoco tanto maggiormente | dobbiamo pensare che dalle gocce essendo nella pioggia | di forma sferica ricevono il calore dell'elemento sommi-|nistrato dai raggi i quali essendo sospinti in oltra, si raduna | il calore in un punto, ma per la picciolezza non ha forza | di accendere il fuoco, benché fussero infinite, perché la quan-|tità è divisa in tante minute parte che non essercita più l'atto | dell'ardere solamente essercitando il calore per il quale alcu-|ni alberi, dove batte l'arco baleno gettano odore, riscaldan-|dosi senza ardersi, benché qua mi si potrà dire che anche l'estate per li gran caldi piovendo la terra suol gettar odore | cattivo e puzzolente, il che accade anche quando si inaffierà | li pavimenti della casa, non essendo di natura humidi perché | nello scopare si sente per un pezzo la puzza della polvere | il che forse avviene dal calore, il quale sta inestato con la | terra, essendo riarsa mentre riceve l'humidità, esalando il ca-|lore cagiona la puzza della polvere per la pioggia, essendo che | l'odore non si può fare senza il calore con l'humidità e per-|ciò le cose odorose disseccato che è l'humido non gettano più | odore, il che si vede in tutte le cose humide odorose oltra a quel-|le cose composte dall'arte, come il cipresso tagliato dal troco | odora ordinariamente finché l'humido in lui dura, ma quan-|do si sarà disseccato per la lunghezza del tempo, perde del tutto // [91 v] l'odore restandovene poco o nulla, non essendo sensibil fra | l'aere, ma nell' albero che odora per la forza dell'arcoba-|leno non si cagiona per il calore che sia nell'istesso albero na-|turalmente che quando questo fosse ogni sorte di pioggia ca-|gionerebbe in lui l'odore, et anche senza pioggia odorarebbe | ma perché queste cose accadono solamente per la pioggia dell'arcobaleno, necessariamente bisogna dire che si faccia for-|si in parte per la natura humidità accoppiata con quella del-|la natura dell'albero e particolarmente per il calore che dal-|le gocce della pioggia si trasmette in quelli cagionando l'aere circostante alterata dalla fragranza odorosa che dell' | odor dell'albero si spande per ogni verso. |

Hora per venire al particolare dei colori dell'arco baleno hab-|biamo osservato che dove egli cade ordinariamente vi si vede | la pioggia del color dell'oro il quale è color proprio di cui | si generano gli colori che appariscono alla vista, perché se | qui davanti al nostro cospetto pioverà in atto di materia che | le gocce dell'acqua siano percosse e ripercosse apparendo di color |

d'oro, è cosa chiara che in questo tal sito si farà l'arco baleno | ma non gl'altri colori e questo si prova che durando tal piog-|gia, se alcuno anderà lontano mezo miglio incirca, ponen-|dosi fra tal sito et il sole, mirando in questo luogo dove | al presente noi vediamo la pioggia d'oro, egli vedrà l'arco baleno con gli colori ordinarij con i quali egli ordinaria-//[92r]mente suole apparere, ma più sensibilmente si potrà di ciò fare espe-|rienza, essendo l'istessa che se alcuno con veloce corsa di cavallo | anderà dove vedrà l'arco baleno, arrivando in tal sito non | vedrà alcuno dei colori rosso o purpurei, verdi né biondi, ma sola-|mente vedrà la pioggia d'oro, non essendo possibile il vedere da vi-|cino questi colori per la grandezza delle goccioline, essendo neces-|sario per queste apparenze che li specchij siano talmente piccioli | e minimi che tirando agli indivisibili tutti uniti insieme non | facciano anche sensibile aperitione, rappresentando solamente | il colore e non il specchio né la figura del loro obbietto che è | il sole, e perciò egli si vede da lontano, perché le goccioline van-|no all'occhio con tal acutezza di piramide che quasi estinta | come parte divisa, non esserciterebbe l'atto del vedere da sé sola, | ma per la molta quantità insieme, non potendo alcuna rappre-|sentar se stessa tutte insieme in una massa confusa non si veden-|do, si vede li tre colori ordinati nell'arco celeste i quali non | sono colori proprij apparenti dell'acqua, non cagionandosi in | questa se non il color flavo, il quale forse anch'egli nel da lon-|tano apparirebbe e dimostrerebbe l'arco baleno di questo sol | colore che pare sarebbe gran vaghezza il vedere così | gran macchina d'arco d'oro, ma perché la riflessione della | spetie luminosa si fa all'occhio, conviene si faccia anche | all'occhio quello della spetie del colore apparente dalle | goccioline dell'acqua le quali per essere queste divise si fanno // [92v] in parte trasparenti, è necessario che venga anche all'occhio la | spetie in cui campeggia la pioggia le cui spetie così della | pioggia, come quelle del suo campo, venendo all'occhio si | mischiano e così rendendo un'altra sorte di colore misto e | composto, non si può vedere per il color flavo proprio dell'arco baleno, poiché per la divisione delle goccioline fra gli spatij | delli intervalli fra l'una e l'altra, si fa la trasparenza del suo | campo, per il quale è necessario che facendosi terminato ap-|parisca di qualche colore per l'unione delle spetie, per la qual | cosa si cagionano nell'arcobaleno l'apparenza di tre colori | variati, essendo sempre l'istesso, però questo color flavo | della pioggia aurata, essendo vista all'incontro dall'oscu-|rità della nube la quale si rende del tutto nera parago-|nata allo splendore delle goccioline dell'acqua che potentemente | rilucendo cagiona predominando che quello che non è del tutto | nero appaia nero, come quando paragoniamo qualche ob-|bietto che non sia del tutto bianco vicino al nero ci pare | poi del tutto bianco et all'opposto paragonando quello | che è men bianco al candidissimo, il men bianco parerà | tuttavia tanto maggiormente più oscuro ascostandosi al ne-|ro e facendosi perspicuo interminato. E perciò la nube in | cui campeggia la pioggia dell'arco baleno parendo oscura | si cagiona il color verde, essendo forse quivi la maggior | luce condensata per esser color posto nel mezzo, essendo po-//[93r]sto la perfettione di tutte le cose nel mezzo lontana da | i suoi estremi, dove la luce si rende più debolmente nella | riflessione, perciò in questo mezzo la luce condensata nel-|le goccioline della pioggia di color flavo, manda all'occhio | questa spetie del colore insieme con la spetie dell'oscurità | della nube, mescolandosi insieme fanno all'occhio appa-|renza di color verde, come habbiamo dimostrato nel primo | Libro, che meschiandosi giallo e nero insieme si fa verde e | per la cui mistione, benché apparentemente habbiamo il ver-|de nell'arcobaleno, il simile accade anche dalla corona | che si vede intorno alle lucerne cagionandosi dalla flavez-|za del color del lume con l'oscurità interminata delle | tenebre della

notte la quale vedendosi insieme vengono al'occhio le spetie di questi due colori, e perciò si cagiona quel | giro di verde intorno alla lucerna. E questo verde apparisce | nel mezzo p(er) le sudette ragioni nell'arcobaleno, ma contiguo | a questo da un lato si fa il biondo e dall'altro si fa il rosso, | secondo che il vulgo lo chiama, altri dicono puniceo, altri ver- | miglio et altri purpurino, cioè color di viole fiammeggian- | te, perciò la pioggia del color dell'oro vista all'incontro | della nube in cui campeggia che non sia nera ma ombrosa, | venendo all'occhio con la spetie mischiata del color della | gocciola apparente cagiona il color che tira al rosso, perché | il raggio luminoso in quella parte essendo più debole lan-//[93v]guendo cagiona il rossore che mischiandosi con flavo nel ve- | nire le spetie all'occhio si cagiona il nuovo colore apparente | di color di viole fiammeggiante, il che sogliono fare imitando | i pittori mescolando insieme lacca e giallo con alquanto di | bianco il quale si mette in questa mistione in luogo della | luce per farlo più chiaro e risplendente, havendo di già detto | nel cap(itolo) 3° di questo che il rosso si cagiona per la debolezza | dei raggi e perciò i raggi s'indeboliscono dalli lati del color | verde e, per essere più obliquamente opposti alla vista, mandano | anche più debilmente la spetie della nube, essendo che se bene | la penetrano fin a un certo segno nel languire del raggio non- | dimeno non arrivano oltra in tal profondità che si possa ve- | dere quell'ultima oscurità, perciò così languidi, cagiona il co- | lor rosso il quale venendo all'occhio la spetie di lui mesco- | lata con la spetie del color flavo delle goccie della pioggia che | gli sta davanti, cagiona un terzo colore mezzano fra questi | di color vermiglio tirante al rosso essendo composto di | rosso e giallo, parimente dall'altro lato al verde vi si cagiona | il color biondo in quella istessa maniera che habbiamo detto | dell'altro contiguo al verde, essendo le medesime goccie | dell'acqua di color dell'oro et il suo campo più chiaro co(n) | poca quantità di rosso la cui spetie venendo all'occhio mischia- | te, cagionano l'apparente color biondo, il quale è composto | di molto giallo con poco rosso e così siamo arrivato al // [94r] termine delli tre colori apparenti nell'iride o arco baleno i | quali sono il biondo et il rosso, se chiamar rosso si può il | misto vermiglio e nel mezo di questi il color verde, ma perciò | tutti questi colori sono composti dalli tre colori semplici che | si ritrovano anche egli nella impressione apparente distinta- | mente gl'uni dagli altri, cioè il color flavo nelle gocciolate della | pioggia per l'influenza della natura dell'elemento, il cui | calore è somministrato da' raggi del sole vi è il nero per | l'assenza della luce e similmente il bianco per la presenza | del lume e splendore del sole, in oltra de' quali vi si può ag- | giungere il color rosso composto da questi due, lasciando | da banda le condizioni del suo temperamento che ci si deve | intendere di quali colori benché siano tutti distintam(en)te | l'uno dall'altro, nondimeno le spetie degl'uni nel venire all' | occhio mischiandosi con le spetie degl'altri, cagionano li | tre colori dell'arco celeste, non si vedendo nissuno di loro | se non il verde rosso e biondo, benché gl'uni e gl'altri siano | apparenti i quali anche si possono vedere distintamente, | perché risguardando la pioggia dell'arco non incontro del- | le tenebre, veggiamo il giro del color dell'oro e le tene- | bre dall'opposta parte e questo è facil cosa da esperimenta- | re negli archi che si vedono nei deliziosi giardini di | Roma intorno alle fontane dove che da minuti spruzza- | menti dell'acqua sogliono ben spesso vedersi l'iride. // [94v] Il bianco poi si mette lo splendor del sole che nelli colori suole | operare per tale effetto, essendo che il color flavo lo arreca | qua giù il raggio della sfera del fuoco passando il quale | opera secondo la natura del color del fuoco che è flavo. E | questo basta in quanto ai colori dell'arco. Il resto si dirà | un'altra volta. |

DEL COLOR TURCHINO E SUA G(ENE)RATIONE  
CAP(ITOLO) 5°

Di quanto spatium mai l'altezza de' cieli non so mai chi l'hab-|bia misurato alcuno, se bene gli astronomi sogliono an-|dar calculando le distanze dei spatij fra quello, nondime-|no pare che non diano certamente nel segno per la discordia | delle varie opinioni, in che si ritrovono fra di loro e que-|sto avviene perché alcuno non può salir tant'alto, il che | sarebbe gran presuntione a chi volesse mettersi così va-|no capriccio in capo, poiché con tutto questo manco potreb-|be arrivarsi, essendo destinato all'huomo mentre, travestito | di questa mortal spoglia, habitare qua giù basso fra l'in-|fima region dell'aere e di questi che lo volsero misurare | fra gl'altri pare che fusse l'angelo più bello il quale per | castigo cadendo fu relegato in parte di tenebre eterne nell'inferno, senza mai poter far ritorno al primo viaggio della | misura dei cieli e così anche pare che intravenisse la | confusione delle lingue alli giganti nella torre di Nem-//[95r]broto volendo sopra il cielo salire, per il che pare che noi con quan-|ta humiltà sia possibile, sarà bene stando di qua giù basso | riguardando il cielo non con misure ma con l'acutezza dello sguar-|do dell'intelletto, andar considerando e filosofando in che | modo il suo color turchino possi formare spetie che venendo all'occhio, lo faccia parere terminato, essendo senza termine in | quanto al senso del vedere, perché a volere che le spetie del colore | vengono all'occhio l'obbietto si veda, è necessario che le cose hab-|biano termine che perciò l'aere non si vede da vicino se ella no(n) | s'ingrossa mischiandosi con i vapori per i quali si fa il termine del | colore dal quale derivano le spetie visibile, ma nei cieli dove | pare che alcuna sorte di alteratione patiscano per essere di | materia incorruttibili non vi potendo forse salire alcun va-|pore, in che modo dunque in quello si potrà cagionare alcun ter-|mine per il quale le loro spetie essendo invisibili si facciano vi-|sibili e consequentemente colorate, non vi essendo alcuno colore | essendo che non può essere alcun visibile senza colore. E perciò | sarà bene haver riguardo che la forza del senso del vedere | nel termine finito solamente a forza di comprendere il co-|lore, nondimeno anche nell'infinito pare che in alcuni casi | anche si ponga termine come nella grandissima distanza | della profondità dei cieli, nei cui spatij non vi essendo mi-|stione di alcuna opacità non si può far il termine del vi-|sibile, ma già che risguardiamo nella sua profondità // [95v] vedendo se dir si può l'infinito, il senso essendo strumento materia-|le e finito lo giudica finito, non potendolo comprendere altrim(en)te | e in questa infinità non si vedendo cosa alcuna, è stata diffinita | da' filosofi essere tenebre di nome, benché in realtà non | vi sia là su alcuna tenebre, ma il tutto avviene come hab-|biamo detto che non vi si ritrova alcun corpo opaco che lo | splendore del sole con la solita riflessione possa cagionare ter-|mine visibile, come suol fare nelle stelle e perciò non vi | essendo alcuna delle sudette cose, il suo termine forse si ca-|gionerà dall'istesso senso che così lo giudica non potendo l' | intelletto humano capire l'infinito e questo si potrà porre per | il termine, altrimenti si potrà comprendere perché quello | che non si può vedere vedendosi si stima tenebre. Inoltra | che per la molta profondità le parti si fanno continue esten-|dendosi verso l'infinito perché l'una con l'altra nelle parti | intermezze, pare che si forma qualche densità non già | che realmente elle siano così, ma perché il senso così le | apprende e l'intelletto così le giudica dense e spesse e | questo noi chiamiamo tenebre perché non vedendosi si vedano | et essendo perspicuo interminato, pare che egli habbia termi-|ne, apparendo

perspicuo terminato che così pareno essere | anche i luoghi ombrosi e perciò pare che fin qua  
abbiamo | ritrovato il termine dei cieli visibili, essendo la tenebre | e profondità una sorte di  
color nero per il quale si compone // [96r] il turchino, essendo che egli è composto di nero e di  
bianco raro et | perspicuo in somma eccellenza senza termine, facendosi termi-|ne da se stesso  
per non potersi comprendere, sì che il corpo dell' | aere il quale sta interposto fra l'occhio e la  
profondità del | cielo per li vapori rari e non sensibili che ivi si ritrovano, con-|cepiscono una  
certa bianchezza illumina rara e trasparente | che, come sottil velo, velando tutto il cielo, lo fa  
parere di color | turchino e può anche essere che l'istesso cielo illuminato parto-|risca questo  
delicato candore velando se stesso, ma pare | che particolarmente si faccia dall'aere, perché ella  
paragona-|tasi la parte più pura alla eccellenza dei cieli resta talmen-|te imperfetta che può  
dimostrarsi quella rarità di bianchez-|za senza alcuna occupatione della vista e perciò ritrovan-  
|dosi le tenebre nella profondità mandando la spetie, si mes-|chia anche con la spetie della  
bianchezza dell'aere, e così | venendo all'occhio si cagiona il color turchino del cielo il | quale si  
compone si bianco e di nero perfettissimo, essendo | l'uno e l'altro colori apparenti, onde per  
maggior intelligen-|za con le solite osservazioni noi vediamo anche qua giù | basso in questa  
nostra regione dell'aere habitabile | che tutti li luoghi ombrosi posti nel da lontano si fanno per-  
|spicui interminati, non si potendo vedere in oltre nella sua | profondità qual sia il termine della  
parte del corpo opaco | nella parte ombrosa e perciò questi luoghi per se stessi pareno // [96v]  
essere neri, ma essendo posti fra l'aere in lunga distanza, | nel venire la sua spetie all'occhio si  
meschia con la spetie | dell'aere infraposta tra lei e l'occhio la quale sbiancheggia | per la  
mescolanza della rarità dei vapori e così con la tene-|bre dell'ombra con la bianchezza dell'aere si  
cagiona | un color turchino apparente dai corpi opachi, come abbiamo | detto cagionarsi quello  
del cielo. E perciò non è maraviglia | se nel da lontano le montagne nella lor parte om-|brose  
particolarmente ci pareno di color turchino, ma ciò | accade non solamente nella parte ombrosa,  
ma anche ac-|caderà nella parte alluminata della medesima monta-|gna, essendo posta più nel da  
lontano, maggiormente si | dimostrerà di più bel turchino, perché allhora la vista | non potendo  
comprendere le spetie che dalla parte della mon-|tagna chiara vengono all'occhio essendosi per la  
lunga di-|stanza rarefatte e fattesi languide e quasi estinte al | senso, come che non si veggono, si  
chiama tal cosa essere | nera senza termine e confusa, per la quale tutta la | montagna nel da  
lontano ci pare di perfettissimo tur-|chino in guisa del celeste, ma non in tanta eccellenza | per  
cagionarsi qua giù basso, dove le tenebre e l'intermi-|nato e la bianchezza dell'aere non sono di  
così eccel-|lente rarità, come quella che sta perpendicolarmente posta | sopra del nostro capo. E  
perciò pare che basti quello che // [97r] sin hora si è detto per cognitione della generatione del  
color | turchino, havendosi anche di nuovo a trattarne nel seguen-|te Libro Quarto trattando dei  
colori del fuoco dove, con | più palpabil ragione, si potrà comprendere quale sia il com-|posto  
del color turchino. |

#### DEL COLOR VERDE E SUA GENERATIONE

#### CAP(ITOLO) 6°

Di già pare che detto sia la generatione del color verde vi-|sto fra l'aere nel cap(itolo) 4° di questo  
ragionando del color | flavo del quale si compongono li tre colori principali apparenti | nell'arco

baleno, nondimeno per seguitare l'ordine degl'altri | Libri, come nel Primo e nel Secondo, è stato necessario fermar | il presente Sesto capitolo del color verde, nel quale ragio- | nando e giungendo diremo qualche cosa più particolare | di questo color verde stando le medesime regole e con li | medesimi termini che allhora si dissero. E perciò havendo de- | terminato che il verde sia color composto dal nero e dal | giallo o flavo, è da notare come anche può essere compo- | sto di turchino con il giallo, ma per questo alcuno non pensa | che questa mistione differisca punto da quello che habbiamo | detto farsi dal nero col giallo, essendo quasi la medesima mi- | stione, perché nel precedente capitolo habbiamo detto che il | turchino sia composto di nero e bianco e perciò questo nero del | turchino che sta inestato col bianco sempre farà il suo effetto // [97v] come nero col giallo, facendosi il color verde, essendo che il | bianco non gli darà altra mutatione nel giallo, se non che | lo farà parere verde più chiaro e quando non vi sarà bianco, | parerà il verde più oscuro e perciò alcuna volta habbiamo | visto qualche portione dell'arco baleno all'incontro del | ciel sereno e turchino, fra li spiracoli delle nuvole, nulla- | dimeno il suo color verde non punto differiva dalla portione | maggior dell'arco all'incontro della oscurità della nube | e perciò la pioggia di cui si fa l'arco, essendo percossa e riper- | cossa dal sole apparendo di color d'oro e flavo, venendo | all'occhio la sua spetie con la spetie del color turchino | che sta nel perspicuo interminato doppo di lei, meschian- | dosi insieme l'une e l'altre spetie gialle e turchine, fan- | no che non vedendosi né l'una né l'altra impressione co- | lorata, si cagionerà il color verde composto dalla spetie | turchine e dalle gialle. Ma oltra dell'arco celeste | pare che accidentalmente ancora soglia generarsi altri | colori simili e particolarmente il color verde il quale si | suol fare nelle verghe, essendo così chiamato da meteo- | rologichi che alcuna volta sogliono apparere al lato | del sole, non essendo altri che una quantità de' raggi | uniti insieme i quali perpendicolarmente escano dal sole et | incontrandosi in qualche nube che habbia alcuni spira- // [98r] coli o veramente fra li spiracoli dell'una e l'altra nube, trapassando | alcuna quantità di raggi uniti insieme sogliono cagionare | colori simili all'arco celeste, perché questi raggi nel passare | per detti spiracoli, il lume si riflette alla vista, essendo quel- | li ripieni di minuti sprazzamenti d'acqua, come parte di nube | rara le cui minute parte facendo l'uffitio di una infinità di | specchij quasi indivisibili da questi si riflette alla vista il | colore e non la figura del sole per la lor picciolezza, es- | sendo divisi per la distanza si dimostrano di parte continue, | però è da notare che questa riflessione, così come percuote nel- | li specchij, così risalta alla vista facendosi le riflessioni | in ugualità di angoli, per la velocità del raggio che in instan- | te si sparge col lume, per la qual cosa primieramente il lume | che introduce il calore conforme al suo usato, così anche infon- | de il color flavo nei minuti sprazzamenti che di già son | disposti per risolversi in pioggia, benché tuttavia stiano sos- | pesi fra l'aere nella rarità della nube fra li spiracoli e | questo è il colore che si deve primieramente offerire alla vista | che facendosi condensato in guisa che prevaglia di non dar | passaggio che la spetie del suo campo posto doppo di | lui possa havere il passaggio per venire all'occhio, allhora | questi raggi chiamati verghe o bacchette per la lor lun- | ghezza, essendo molti stretti si dimostreranno del color | dell'oro flavo, tirando al giallo, ma quando che questi di // [98v] color flavo saranno nel campo che di già i raggi siano tempe- | rati debilmente in color rosso, allhora interponendosi fra | l'occhio del risguardante et il detto rosso, il raggio detto | verga, essendo di color flavo, si tramuterà in biondo mischia(n)- | dosi le spetie del color rosso del campo con il color flavo | nel venire all'occhio, benché elle si partano da luoghi | separati, nondimeno si potrà anche cagionare questo colo- | re nelle verghe dalli lati

dell'istessa verga, essendo che | nel mezo di loro il flavo visto nel campo oscuro cagiona il | color verde, ma a lato di q(uest)o colore dove il lume è più | debile si può temprare per la  
fiacchezza facendosi al- | quanto rosso insieme con il colore inestatosi dalla natura | del colore che  
è il color flavo e così appare biondo e da | quei lati delle verghe dove che i raggi sono più deboli  
di | questi si farà il porporino o rosato che più partecipa del rosso | nella istessa maniera che  
habbiamo detto dei colori dell' | arco celeste nel quarto capitolo di questo Libro et inoltre | pare  
che anche i colori di queste verghe possono dall' | istessi raggi temprarsi alcuni di un colore et  
alcuni | d'un altro nelle istesse verghe, secondo che il mezzo | dove passano sarà più denso o più  
raro per il quale la | luce refletta all'occhio con varij temperamenti ca- | gionando diversi colori. E  
perciò non è maraviglia se | alcuna volta vediamo nel tramontare del sole o nel // [99r] ritorno  
che egli fa in levante nel spuntare in questo nostro emis- | fero alcuni raggi uniti insieme sparsi per  
il lungo del cie- | lo perpendicolarmente al sole di color verde il quale si | genera, come si è detto,  
anche di giallo e turchino e perciò i | raggi sparsi che di già flaveggiano per la rarità sua fra | il  
campo turchino del cielo si dimostrano di color verde | venendo l'une e l'altre spetie all'occhio,  
cioè quelle del campo | turchino passando p(er) la trasparenza del flavo vengono in- | sieme, e  
così vediamo il color verde fra l'aere in guisa di q(u)ello | dell'arco celeste facendosi sempre con  
le medesime mi- | stioni, nondimeno pare anche che di queste verghe alcune sia- | no di color  
opaco ombroso, tirando all'oscurità le quali no(n) | si fanno da' raggi e perciò sono privi di  
colore per cagionarsi | ne' campi ombrosi, dove i raggi non possono penetrare diret- | tamente,  
derivando dal sole, perché fra un spiracolo all' | altro l'opacità del corpo della natura produce  
l'ombra | direttamente opposta al sole e questa facendosi visibile per | il raggio delle verghe  
illuminate e colorate che a loro stanno | contigue, anche queste ombre parano essere verghe om-  
| brose, benché di questi se ne sogliono vedere molto spesse | al tempo nubiloso, in ogni hora del  
giorno piovendo in quel- | la parte dove si veggano, perché mentre la pioggia sarà mol- | to densa e  
copiosa cadendo in fin in terra, essendo neces- | sario che la detta pioggia non sia ugualmente per  
il paese // [99v] et anche che sia vista in campo chiaro, benché sia l'istessa chi- | rezza del  
candore di altre nube allhora queste verghe | se così è lecito chiamarle appariranno di color fosco  
et ombro- | so e qualche volta ribattendovi il sole vi possono vedere al- | cuna portione dei colori  
dell'arco celeste, ma è necessario | che elle siano in campo oscuro, il che accadere anche mentre  
| il campo sarà turchino per le sudette ragioni che habbiamo | detto nel generarsi questi colori  
per la mistione delle spetie degl'uni | con gl'altri, per la qual cosa pare che basta per cognitione  
dei | colori che da queste verghe si potessero cagionare, ma per- | ché fra li meteorologici pare  
che per il molto differire | l'uno dall'altro intorno alla descrizione di queste verghe, inten-  
| dendole diversamente, vanno con non poca confusione generan- | do nella mente di ciascuno  
quali siano le vere verghe, | però ci appoggeremo sul primo principio dei più famosi fi- | losofi i  
quali risolutamente affermano farsi alli lati del | sole da' raggi perpendicolari che derivano  
dall'istesso sole | essendo che ogni raggio che sta per linea retta posta a drit- | tura del centro del  
corpo sferico si chiama perpendicolare | e perciò questi possono essere infiniti intorno al sole,  
poten- | dosi anche cagionare moltitudine di verghe intorno al sole | così dalli lati come nel di  
sopra e nella parte inferiore arri- | vando sino in terra, però non si maravigli alcuno che io |  
habbia detto queste quattro parole, perché sono state di // [100r] quelli che han(n)o detto e  
pigliato solamente perpendicolari quei | raggi che vanno direttamente a cadere in terra, benché |  
non siano a dirittura del centro del sole, essendo che se bene | da cischedun de' punti della

superficie del corpo luminoso si | possono tirare raggi per ogni verso per spatio di meza sfera, | nulladimeno da questo punto sarà un sol raggio perpendi-|colare, perché se possibil fusse che i raggi penetrassero dal corpo, | un solo passerebbe per il centro e questo solamente sarebbe | il raggio perpendicolare, quei raggi poi che cadono perpendi-|colarmente sopra la terra si chiamano perpendicolari per-|ché se la penetrassero in tutto il corpo questi raggi si sega-|rebbero nel centro della terra, andando uniti a balicen-|tro e perciò si chiamano perpendicolari alla terra e non al | sole, però perpendicolare al sole et alla terra sarà quel | raggio che prolungandosi dall'una et dall'altra parte passerà | sopra l'uno e l'altro centro di questi corpi, cioè sopra | quello del sole e quello della terra, non essendo possi-|bile che sia più che un raggio comune a tutti due i corpi | perpendicolarmente. |

Certamente pare che io mi sia alquanto dilungato dal sentiero | et dal filo del nostro ordito de' colori, il che ci è parso così | convincente, perché il trattare del colore delle verghe | che si fanno intorno al sole e non dire qualche altra // **[100v]** cosa della generatione, rendeva il ragionamento insipido | e scarso, in guisa che il curioso lettore se ne poteva star | sospeso di che cosa e come fossero queste verghe, essendo che | Aristotile dice che accadano farsi di rado e molti altri | famosi filosofi che intorno alla meteora hanno scritto e | di questo in particolare, nondimeno affermano di non haver-|le mai viste. E perciò ho detto il mio parere acciò meglio si pos-|sa comprendere la cognitione della generatione dei colori | cagionati e visti fra l'aere, parte per la luce per se stessa | come nella bianchezza e parte dal calore dell'elemento del | fuoco somministrato dalla medesima luce, passando per la sfe-|ra del fuoco, fa che influisce il color flavo secondo il pro-|prio color del fuoco e la luce lo arreca nei corpi, co-|me suole arrearlo passando per i vetri colorati nei cor-|pi a loro che stanno per obbietto, cioè dove va a ferire | il lume per il cui color flavo habbiamo molti colori, sì come | habbiamo detto delle verghe et in quelli dell'arco celeste, | sì anche perché da questo con il temperamento della luce | con l'ombra si cagiona un'infinità de' colori operando la | luce come il bianco et l'ombra come il nero et l'ele-|mento del fuoco come flavo, essendo che da questi tre colori | semplici nascono tutti gl'altri, benché infiniti, componen-|dosi tutta l'infinità dei colori dal temperamento o mes-|colamento di queste cose, sì come sin qui si è in parte // **[101r]** dimostrato e perciò non è maraviglia se verso la sera in ponente | quando il sole si prepara avvicinandosi di arrear il gior-|no nel<sup>1159</sup> altro emisfero agl'antipodi che come pittore dell'uni-|verso allhora più che mai si affretta di lasciarsi un'abbozzatura | della bella pittura con la quale di maggior perfettione da | mattina seguente ci promette di farsi vedere nel bel e vago | quadro della desiata aurora, all'apparire della quale il | mondo e gl'animali tutti si rallegrano e così fra tanto que-|sto universale pittore havendo carica mano dello splendore | de' suoi raggi nella presenza del giorno inbianchito et incan-|didato le nube, volendo far altra mistione de' colori, ben-|ché anche nel restante del giorno habbia cagionati altri in-|finiti colori i quali sono più sensibili il verde, il flavo, il gial-|lo e purpureo, come nell'arco baleno si è visto, nondimeno volen-|dosi dimostra le altre infinite mistioni la sera in occid(en)te | ritirando la mano dal bianco del suo splendore con minor qua(n)-|tità fra l'ombra e densità de' vapori e dalla istessa nube che di | già si ritrova bianca e candida per la debolezza de' raggi | si cangia in color rosso et a poco a poco, mentre il sole si | asconde declinando la languidezza de' raggi dal rosso trapas-|sa al pavonazzo e morello e poi berrettino

---

<sup>1159</sup> Nel ms. *ad* depennato con un segno orizzontale e *nel* scritto in soprilinea.

violato e così es-|tinguendosi affatto la flavezza della natura del colo-|re in quanto al calore et il lume, tuttavia predominando | le tenebre della propinqua notte, la nube del tutto si dimo-//**[101v]**stra di color bigio ombroso et opaco lasciandosi la oscurità | delle tenebre della oscura notte, havendosi con tal promes-|sa de' colori quasi dato caparra del suo ritorno per dimostrarsi | tanto maggiormente la vaghezza de' colori nella seguen-|te aurora sul spuntar della quale egli incomincia all'oppo-|sto sto di quello che fece nell'abbozzamento della sera avanti | dove diede di piglio all'ombre, ma hora che nell'apparir del | giorno vuole dar perfezione compiuta all'opera colorata fa | come suol fare anche i pittori i quali nell'ultima perfettio-|ne delle loro opere sogliono ridurle alla forza della loro profes-|sione con alcuni lumi particolari con i quali le opere loro | acquistano la forza del rilievo, il che pare che faccia an-|che l'universal pittore il sole, acciò venendo in que-|sto nostro emisfero arrecandoci con la luce il giorno, | potiamo conoscere l'opera della sua pittura che col lume | ritrovando l'oscurità della nube a poco a poco infonden-|dosi lo splendore la dimostra ombrosa et opaca facendosi | bigia o berrettina, di poi berettino violato, in oltra mo-|rello e poi cagionandosi in pavonazzo, tuttavia l'istessa tra-|passa al rosso et al flavo o al fior del croco, ritornando | al rosato, essendo sempre l'istessa nube la quale di | nuovo mentre il lume si va crescendo, tuttavia va can-|giandosi di colore, poiché per la forza de' raggi estinguen-|dosi il rosso a poco a poco si fa di bel nuovo pavo-//**[102r]**nazzo violata e sempre con maggior vaghezza di quei colori | di prima per la mescolanza di maggior luce e così trapas-|sando al morello, al berretin violato, et al bigio del fior del | lino, finalmente spargendo l'abondanza della sua luce, di-|mostra la nube di tutto candore a paragone della bianchez-|za de' gigli nelle cui ombre purissime dallo splendore sì temprato si cagiona una infinità di colori, sì come è noto agli os-|servatori di natura. Ma è da state avvertito che il soprad(ett)o | ordine che tiene la luce nel dimostrarsi i colori, seguita qua(n)-|do che la luce cammina ordinatam(en)te, verbi gratia, se ella haverà | dal rosso a trapassare al pavonazzo, trapassasse al bigio il | che è impossibile dovendosi per ordine di natura cangiarsi | in pavonazzo avanti che arrivi al bigio, nondimeno potrà an-|che trapassare dal rosso al bigio per accidente, mentre che da | altra nube sarà interrotto il passaggio al raggio | perché in quel tempo che i raggi dal rosso vanno al tempera-|mento di pavonazzo interponendosi in quel mentre altra nube | fa che tal occupatione resta occulto il suo temperamento | e così allhora accade dal rosso far passaggio al bigio parendo | contra ordine di natura, e perciò habbiamo dato questo av-|viso, acciò si veda che la nostra osservatione seguita il | suo carro mentre accidentalmente non sarà impedita da | qualche intoppo di alcuna nube che s'interponga fra il | sole e la nube a chi si deve il colore secondo l'ord(in)e // **[102v]** di natura cha habbiamo detto. E perché habbiamo posta in | questo Libro li principali colori che appariscono fra l'aere, benché siano infiniti i quali si cagionano dalli | mescolamenti di questi l'uno con l'altro, secondo il tempera-|mento della luce con l'ombra et altri dalle spetie de' | colori separati, mentre l'uno campeggia con l'altro venendo | le spetie all'occhio del color del campo con quello del colo-|re che gli sta davanti, cagionano diversi colori. E per-|ché i gradi del lume dell'ombre e delle spetie del colore | sono infiniti, così anche secondo gl'infiniti gradi si genererà | anche infiniti colori i quali tutti parteciperanno delli prin-|cipali che habbiamo detto in questo Libro dalli colori generati apparentemente fra l'aere e solamente differiranno da | questi in quanto che alcuni saranno più chiari et altri più | oscuri, estendendosi con questa differenza verso l'infinito | conforme a questi gradi che mai finiscono. |

[102v] LIBRO QUARTO

DELLA GENERATIONE DEI COLORI GENERATI NELL'ELEMENTO DEL FUOCO

Havendo fin qui trattato della generatione dei colori nelli | tre elementi (acqua, terra e aere) alcuni de' quali per | toccarsi con le mani, come ne' corpi densi et opachi, pare che | il senso resta tanto maggiormente satisfatto dalli quali poi | quelli dell'acqua et dell'aere acquistano credito e fede // [103r] nella lor generatione, benché apparenti siano, non si potendo ve- | dere se non da lontano, secondo una certa determinata di- | stanza. Ma hora che delli colori del fuoco habbiamo da trat- | tare, sarà necessario che il senso si quieti più facilmente, es- | sendo che questo elemento né nel da vicino può tacersi dove | maggiormente si veggono i suoi colori, né manco nel da lontano | dove che egli nella propria sfera habitar suole non si può sa- | lire. E perciò sarà bene vedere in che modo da lui si cagio- | nano tutti li colori, come che habbiamo dimostrato negl'altri ele- | menti, per il che è da sapere che il proprio colore del fuoco è flavo | quando che egli s'innesta nella materia ardente arrivando | alla sua perfettione p(er) farsi visibile, non solo nelli carboni ac- | cesi, ma anche nelle fiamme per la cui densità et opacità del | fumo si fa visibile, non essendo possibile che egli si potesse vedere | senza l'appoggio di qualche materia opaca, per la qual cosa ap- | pare che nella propria sfera non riluca, non vi essendo alcuno | appoggio d'opacità con la quale potesse dimostrarsi il suo primo | color flavo, ma è da notare che per se stesso non è flavo, ma | di una rarità di bianchezza tanto eccellente che privo da | ogni opacità egli è perspicuo e diafano in tanta eccellenza | che da passaggio alla visione assai con manco intoppo dell' | aere, anzi che l'istessa aere per il calore si rarefà puri- | ficandosi da vapori et insieme non si corrompe per essere | sparsa fra di lei qualche parte del fuoco dell'elemento, ma // [103v] l'acqua per essere mista con la terra si putrefanno più facilmente | per l'assenza di lui e solo se stesso per essere mutabile, essendo | sempre caldo dall'istessa maniera non essendo soggetto a | alcuna alteratione si mantiene intatto, essendo incorruttibile | senza mai putrefarsi e corrompersi, perciò di ragione conviene | anche che come più eccellente dimostra anche alcuni colori più | eccellentemente splendidi e rari, essendo che non solamente | ciò egli dimostra la varietà de' colori in una gran fiamma di | fornace ardente, ma anche da una picciol fiamma di candela | intorno alle quali si sogliono vedere corone di colori variati in | guisa di quelli dell'arco celeste da quelli particolarmente che so- | no di debil vista, ma nelle fiamme si vede il color celeste, il | flavo, il rosso, i pavonazzi e lionati, morelli, verde e gialli co(n) | il bianco et il nero i quali andremo espiegando, secondo | l'ordine che habbiamo tenuti nelli precedenti tre Libri, acciò | si veda che nei colori la natura sempre tiene l'istesso ordine | e regola in tutti gl'elementi e non solamente dimostra egli | i suoi colori p(er) la mistione dell'opacità della densità del | fumo<sup>1160</sup> per il quale si fanno visibile le fiamme, ma anche | alcuni colori si cagionaranno dal fuoco per il perspicuo inter- | minato con l'istesso fuoco alcuna volta accaderà generarsi co- | lore dal perspicuo infraposto tra l'occhio et il fuoco, come dal- | la fiamma quando sarà posta in lunga distanza, altre vol- | te si cagionerà colore, essendo il fuoco da vicino infraposto // [104r] tra l'occhio et il perspicuo per dove si può generare color turchi- | no et verde e purpureo rosso e pavonazzi in mille maniere | violati, cerulei et altri infiniti che dalla mistione di questi so- | gliono cagionarsi,

---

<sup>1160</sup> Nel ms. *fumo* è preceduto da *fuoco* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

ma è da notare che il fuoco elementale il | quale sta sparso per l'aere quando che egli ritrova materia | ardente subito si accende, doppo che egli sarà introdotto la pri-|ma volta il quale discese qua giù basso là nel principio dell'antichi-|tà per le percosse del moto violente fatto da certi alberi che | cozzono insieme secondo che dicono l'istorie antiche. Ma senza | l'andare tanto in là, noi veggiamo giornalmente che mediante le | percosse dal ferro con la pietra vi s'introduce il fuoco, non essendo | nel ferro né nella pietra essendo che col misto di queste due cose in-|sieme è impossibile che elle si facciano fuoco se bene potranno | infocarsi, ma l'una sarà pietra infocata e l'altra sarà ferro an-|ch'egli infocato e perciò è necessario che questo fuoco derivi da | qualche luogo non essendo visibile e perciò sarà bene vedere in | che modo egli s'innesta nell'esca per le percosse del ferro con | la pietra, il che forse avviene che il fuoco dell'elemento al-|cuna parte di lui sta sparso per l'aere, e perciò mentre si percuo-|te con violenza la pietra col ferro, essendo il moto violento, | allhora nel colpo della percossa si divide l'aere contigua alla | pietra, et il ferro dove si fa la percussione et acciò non si dia va-|cuo in natura subito il fuoco, come più veloce degl'altri in istan-|te vi si appicca et inestandosi con le faville della pietra e del ferro // [104v] si fa visibile accendendosi nel saltare intorno all'esca, come fa-|melico di tal preda della materia ardente e se molto bene che non | sono le scintille del fuoco che sfavillano accompagnate da certe | scaglie della pietra o del ferro, ma dall'uno e dall'altro si levano | certe parti quasi indivisibili, ma non sensibile per se stesse essendo | che il fuoco è quello che le fa visibili essendo egli visibile quan-|do sta appoggiato nell'opacità della materia ardente, come habbia-|mo detto, il che si prova più sensibilmente dal ferro che dalla pie-|tra per il che veggiamo consumarsi e distruggersi il ferro col qual | si batte la pietra e mai non si vede alcuna scaglia di ferro, argomen-|to manifesto che le sue parte nel distruggersi vanno accompagna-|te con il scintillare del fuoco in color flavo, sì come anche dal-|da istessa pietra nelle cui parte appoggiandosi il fuoco divien vi-|sibile, il qual tuttavia può crescere secondo che la materia arden-|te sarà atta a riceverlo, crescendo in maggior quantità, essendo | che ogni simile tira a se stesso il suo simile e perciò stando l' | elemento sparso anche in parte fra l'aere, tuttavia ricorre per | unirsi dove che egli ritrova qualche appoggio nella ma-|teria ardente, parimente anche dalla forza dei raggi del sole | viene ad essere spinto qua giù basso, perché nel passare per la | sua sfera è causa che egli si accompagni con la luce e | splendore non essendo visibile il che veggiamo che dalla unione | de' raggi che dalli specchi concavi si rimbalzano in un punto | anche il fuoco nell'istesso sito dimorando non è visibile, // [105r] ma mettendovi materia atta ad ardersi subito si accende nel cui | appoggio si fa visibile e l'istesso accaderà dalle palle di cristallo | o da una caraffa d'acqua poste all'incontro del sole che per la | raccolta de' raggi si raccoglie anche il fuoco elementale unito | in un punto più potentemente d'ogni altra parte, per la qual cosa si vede | chiaramente che egli è guidato dallo splendore de' raggi, accompagnan-|dosi del continuo con loro e perciò non è maraviglia se egli sfavillan-|do infonde il suo natural color flavo nell'appoggio di qualsivoglia | corpo e questo habbiamo detto che lo fa anche nel suo retto contra-|rio che è l'acqua, per il che fin colà nell'arco baleno cagiona la piog-|gia flava apparentemente parlando et insieme il calore essendo par-|te di fuoco che come tante faville dalle gocce della pioggia fa-|cendo l'offitio di tanti spechij introducono calor tale che è atto | a cagionare odore in alcuni alberi dove va a ferire, o per dir meglio | come tante ampolle radunando i raggi col calore cagiona l'odore, sì | come anche nell'incenso mettendovisi fuoco getta la fragran-|za odorosa per virtù del fuoco che anche si raduna dall'ele-|mento per l'arco

baleno, in oltra si cagionano anche diversi co-|lori dal fuoco, perché i carboni, la ruggine, il zolfo et il fumo | di tutte queste cose cagionano il compimento di tutti i colori | del fuoco, secondo che il splendore del sole e dell'istesso fuoco | viene a temprarsi nei gradi di che si ricerca per tal effetto. Ma | acciò non ci resta di che dubitare che l'elemento del fuoco | sia là su nella propria sfera et anche sia per l'aere sparso // [105v] lo vediamo sensibilmente quando che alcune comete si accendono | et in altre impressioni meteorologiche per la qual cosa vediamo | il lampo il quale non è altro che il fuoco elementale che là | su dimora di continuo non essendo visibile se non nell'appoggio | dell'opacità e perciò mentre che li vapori combattono nella secon-|da region dell'aere, facendosi accozzamenti violenti fra le nube | dall'aere, dal vapor dell'acqua e della terra per la qual, ra-|dunandosi in region forastiera, condensandosi, si cagiona la saetta | che dalle percosse violente degl'uni e gl'altri elementi, quasi di-|videndosi l'aere dall'istessi vapori condensati, acciò fra di loro non | si dia alcun vacuo il fuoco velocemente fra quelli in instanti acco-|standosi si fa visibili che sono li lampi quasi come tante faville | accese che per la pietra della saetta si cagionano come dal fucile<sup>1161</sup>, | benché molte volte lampa anche senza cader saette per la | istessa causa, nondimeno perché la parte della terra non si | condensa, così sparsa con la parte dell'acqua se ne cade in | pioggia, come anche con quella sparsa l'una con l'altra s'innal-|zorno di compagnia da terra, così anche ritornano qua giù | basso a cadere senza saette, sì che in ogni modo pare che non | si possa negare che questo fuoco materiale del quale si cagio-|nano li colori non sia di quello dell'elemento, poiché in quello | che si fa visibile fra l'aere nelli lampi non si può dire che | egli sia di questo di qua giù, non vi essendo nella seconda | region dell'aere legna per la quale si potesse accendere e // [106r] perciò vedendosi nel lampo di necessità bisogna dire che egli sia | dell'elementale il quale si fa visibile di color flavo secondo la | natura del suo naturale colore, sì come habbiamo detto farsi nell' | appoggio dell'opacità. |

DEL COLOR BIANCO NELL'ELEMENTO DEL FUOCO  
CAP(ITOL)O I

Quello che maggiormente nelli colori del fuoco più sensibilmente si | veda pare che sia la bianchezza la quale al fuoco vien | generata mentre si va separando il misto che nella generatione | del legno dal principio si innestò con esso, essendo la legna una | mistione dei tre elementi inferiori cioè aere, acqua, terra | che nel sollevarsi per la vegetativa restorno nella forma del | legno. E perciò il fuoco che di propria natura purifica e riduce | al primiero stato tutte le cose, disgregando il misto della legna | ne resta la parte della terra bianca che è la cenere, e tra | questa bianchissima è quella che resta sopra i carboni accesi | perché facendo molta dimora sopra di quelli, tanto maggior-|mente purgatosi si affina, essendo che da' carboni non esala | l'humido, essendosi prima estinto e perciò abbrugiandosi sen-|za fumo la cenere non si può tingere, essendo questa la cagione | di ritornare alla bianchezza del suo primiero stato, essendo | che la terra è naturalmente bianca, ma appare di tintura | varia per essere bagnata, essendo che l'humido col calore la | tinge di più colori. In oltra la calce pare che anche ella nella // [106v] fornace si faccia bianca, mentre il fuoco facendo esalare in-|tieramente l'humido gli infonde la bianchezza,

---

<sup>1161</sup> Nel ms. *faville* depennato e corretto con *fucile* scritto in soprilinea

essendo che | l'humido che in lei stava inestato dal principio della sua | generatione, invecchiandosi era divenuto alquanto nero e co-|sì essendosi estinto per il calore vi s'innesta una perfettis-|sima siccità la quale anche ella suol produrre bianchezza, non | essendo ella altro che fuoco rarefatto in calore e dal calore va | a battere nel seccho che così si chiama l'operatione del fuo-|co nell'elemento della terra operando. Ma pare che qua | mi si potrà dire che la calce si fa più bianca, bagnandosi | adunque tal bianchezza sarà cagionata dall'acqua e | non dal fuoco, perché avanti che ella si bagni non è così | bene bianca com'è doppio, il che pare che avvenga nondime-|no dal fuoco, poiché forse si vuol mescolare anch'egli con | l'acqua, benché pareno essere retti contrarij, vedendosi che | buttando l'acqua sopra il fuoco, egli si spegne e smorza | il che non è meraviglia perché la mistione gli fu concesso | nel principio del mondo comunemente nel caos con gli ele-|menti tutti uniti insieme e non li fu concesso solamente il | stare da sé soli come l'acqua col fuoco e perciò non | volendo fare contra tal ordine l'acqua estingue il fuo-|co, ma quando che egli sta mescolato con la terra et | l'aere allhora pare che anche si possi mescolare con l'|acqua e perciò gl'animali si dicono essere composti // [107r] dei quattro elementi il quale di che hora parliamo si chia-|ma calor naturale, come quello che mantiene e guida gl'altri | tre e per il quale pare che tutte le cose che habbiano il moto | cioè gl'animali, perché estinto il calore naturale, benché | restano gli altri tre, nessuno di questi si muovono restando tutti | di vita privi, per il che pare che la bianca calce bagnandosi si | fa bianchissima per vigore del fuoco il quale essendo sparso | è rarefatto nelli meati della pietra, chiamandosi soma sicci-|tà, vi è anche l'aere e la terra che è l'istessa calce e così | facilmente vi si può anche mescolare il fuoco il quale con | l'acqua si ravviva in maniera che la istessa acqua essen-|do di natura bianca, quasi in instante per la violenza del | fuoco resta dal calor bianco e l'istesso fa anche la terra | et la parte dell'aere che fra li meati della pietra stanno | si mescola anche ella con l'acqua e con tal compositione si | fa bianchissima, perché estinguendosi il fuoco tra poco tem-|po, l'humido non può così a bel primo havere altro colore | che il suo proprio della bianchezza cagionata dal calor dell'|elemento e forse chi avesse potuto vedere il misto sul prin-|cipio nel caos degl'elementi, se non fusse stato possibile, hav-|rebbe vista una massa confusa di color bianco e perciò | si mette fra li colori della pittura per il primo, come il più an-|tico la cui precedenza gli tocca, havendo havuto principio forse | fin colà nel caos da bel principio del mondo ma non sa-//[107v]rà da meravigliarsi poi se la bianchezza delle bugate | avanzano di candore il latte al pare di candida | neve<sup>1162</sup>, perché pare che la liscia nel caldaro non sia altro | che un caos nel quale si mescola la cenere con l'acqua e | con l'aere e parimente anche il fuoco e perciò bollendo il | caldaro cuocerebbe la mano di chi si sia mettendovela den-|tro, perché se non vi fusse mischiato il fuoco non cocerebbe | essendo questo comunemente chiamato calore, benché in realtà | sia fuoco, il quale perché in parte abbrugia l'humido gl'|infonde il color biondo, nondimeno questo colore si estingue | lasciando la bianchezza de' panni, gettandovisi sopra la | liscia, per la quale operatione da tal misto viene a generar-|si la bianchezza per vigore del fuoco, non sì facendo buga-|to che vaglia senza fuoco che ha virtù di purificare tut-|te le cose e perciò gl'elementi nel p(rim)o bugato nel caos si pu-|rificarono per produrre, doppo la separatione, tutti li misti più | perfetti che hora si fanno per servitio e beneficio dell'huo-|mo e degl'animali e questo è il calor bianco che si pro-|duce dal fuoco nell'opacità della terra, ma quello che | si produce dalle fiamme per andare innestato con il

---

<sup>1162</sup> Nel ms. *neve* è preceduto da *mano* che è stata depennata con un tratto orizzontale.

color | turchino, si dirà nel capitolo quinto di questo il che no(n) | facciamo hora per tenere l'ordine che habbiamo tenuto ne-|gl'altri Libri facendo capitoli particolari di ciascheduno | dei colori principali. //

[108r] DEL COLOR NERO E SUA GENERATIONE  
CAPITOLO 2°

Non è dubbio che la generatione de' tutti i colori deriva dalla | mistione degl'elementi secondo i gradi della luce con l'om-|bre e secondo i gradi del calore che termina i misti et altri | dallo splendore del fuoco nelle fiamme temprandosi con l'opa-|cità del fumo et altrimenti secondo che alcuni di questi si ab-|brugiano insieme cagionando differentemente colori e perciò fa-|cendosi queste cose da questi misti non sarà gran cosa che | qualche volta si ritorna a replicare le medesime cose ne-|gli elementi particolari, trattando di ciascheduno di loro par-|ticularmente in quanto si appartiene alla generatione dei colo-|ri cagionati in ciascheduno degli elementi. E perciò non è ma-|raviglia che dal fuoco si cagiona il color nero nell'opacità, come | quando che si butta acqua sopra il fuoco i carboni si fan-|no neri, perché brugandosi l'acqua con la terra la qua-|le è l'istesso carbone allhora si fa il color nero, parimente | si fanno neri gli huomini stando al sole non già per vigore | dei raggi i quali come tali non facendo offitio se non da illumi-|nare la luce non può penetrare i corpi densi opachi, ma so-|lamente si estendono nella superficie per dimostrare il co-|lore, ma questo sì bene hanno di proprio i raggi che passan-|do per la sfera del fuoco arrecano qua giù l'elemento | del fuoco il qual arrivando al corpo opaco, come più sot-// [108v] tile e spirituale della luce, penetra agli stessi opachi oltra | alla superficie e perciò i ferri s'infocano e le più dure pie-|tre s'infianno<sup>1163</sup>, senza che la luce vi habbia | che fare, non servendo ad altro che per conduttiera e som-|ministratrice del fuoco fin alla superficie de' corpi solam(en)te | per la qual cosa appare che gl'huomini stando esposti al so-|le si fanno neri, non per il sole il quale per se stesso non è cal-|do né freddo, ma per il calore dell'elemento del fuoco, il qua-|le penetrando la superficie della sottil pelle abbrugia l'humido, e così diventano neri. E perciò gl'Ethiopi soglio-|no essere molto neri non per la lunga dimora del sole che | sopra di loro batte, ma sì bene per il continuo accendimento | di calore dell'elemento che del continuo suole il sole som-|ministrare in quella parte abbrugiando tuttavia l'humido lo-|ro naturale nella superficie fra la cotica. Dal fuoco si gene-|rano anche il nero nel fumo il quale non è altro che l'humido | che stava innestato nel legno dal principio della sua gene-|ratione per la vegetativa. Et in oltra può anche la legna | ricevere accidentalmente nuova humidità, bagnandosi | doppo l'essere separata dal suo tronco, ma sia in qualsivo-|glia maniera che ardendo l'humido, esalando in vapore | con la parte terrea più sottile e nobile, essendo più atta a | sollevarsi in alto, si chiama fumo il qual si fa nero, men-|tre che l'humido si abbrugia con l'acqua e questo è manife-// [109r] sto particolarmente nelle bocche dei forni, dove che l'humido mi-|sto si raduna per uscire in quella parte, abbrugiandosi dalla | fiamma si fa nero e perciò quivi dimora la tintura più nera | di qualsivoglia parte, dove il fumo tinge su per la canna del | camino, perché là su il fumo non è così abbrugiato gagliarda-|mente come nella uscita del forno, dove le fiamme si radu-

---

<sup>1163</sup> Nel ms. *s'infianno* è preceduto da *s'infucano* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

| nano, parimente la fiamma si fa anche ella nera per la gra(n) | copia del fumo che per la molta densità del misto si abbrugiano insieme, ma perché qua mi sovviene che poco fa hab- | biamo dato ragione in che modo chi stando al sole si faccia | nero per vigore del calore dell'elemento, però non si pareva | conveniente il passare in silentio qual sia la cagione che il fuo- | co materiale che qua giù habbiamo non faccia la carne ne- | ra di chi sta scaldandosi mentre che habbiamo provato che | la nerezza di chi sta esposto al sole sia cagionata dal fuoco | che deriva dalla sfera dell'elemento, il che forsi avviene che il | fuoco elementale, mentre sta appoggiato nella materia arden- | de per la quale si fa visibile, viene ad essere mischiato dall' | opacità e così perdendo, se dir si può, quella rarità e sottigliezza | così eccellente. Non anche quella forza e delicatezza che ha- | veva di prima e perciò va scaldando con la opacità mischiata | la quale impedisce l'ingresso del calore, oltre la superficie del- | la pelle che non la possi penetrare senza che si abbrugia an- | che l'istessa pelle, ma quando viene somministrato dalli rag- // [109v] gi del sole, allhora essendo puro senza alcun mescolamento | attrahe l'humido alla superficie, e così abbrugiandolo lo fa | nero, ma dal color del fuoco materiale, l'humido | si ritira in | se stesso, non lasciandosi abbrugiare se prima non abbrugia | la pelle, e perciò l'arrosto abbrugiato é molto nero e puzzolen- | te, i tizzoni si tingono perché l'humido si abbrugia in fu- | mo e dove passa tinge, e perciò la calce et i mattoni nel- | la fornace si tingono dal fumo, il quale non è altro se no(n) | l'humidità che esala dalla legna abbrugiandosi con la par- | te terrea, aggiungendosi anche l'humido che esala dalle | medesime pietre le quali unite insieme con la densità delle | fiamme, abbrugiandosi cagiona il color nero con maggior | densità.

DEL COLOR ROSSO E SUA GENERATIONE  
CAP(ITOL)O 3°

Hora pare che ci resta a dire del color rosso, benché ad | alcuni parerà soverchio, per haverne anche trattato negli | altri elementi, nondimeno perché al fuoco si genera. Più | particolarmente intorno di questo diremo qualche cosa, essen- | do che questo colore, sì come tutti gli altri, si cagiona nel | fuoco dalle medesime regole che si è detto cagionarsi nell' | altri elementi, come nella terra fra li minerali, le pietre | condensandosi mentre l'humido abbonda, facendo resisten- | za al calore si cagiona il color rosso in quelle nell'acqua // [110r] del mare apparisce il color rosso per la debolezza dei rag- | gi, facendosi languidi per l'asprezza della sua superficie | ineguale dell'onde. Similmente fra l'aere le nube et i va- | pori molto humidi, ingrossandosi vicini a terra nell'orizzonte | la mattina nel levar del sole o la sera in ponente, mentre sta il | sole per tramontare si fa di color rosso essendo che allhora per l' | abbondanza della copiosa humidità dei vapori, i raggi s'in- | deboliscono. E perciò non è maraviglia se anche dalle istesse cau- | se con le medesime regole la natura opera sempre all'istes- | so modo in qualsivoglia colore in ciascheduno degl'elementi, | sì come dal principio di questo Trattato si propose, sì come ap- | pare cagionarsi nel fuoco dalli carboni pregni d'humidità | che facendosi il fuoco languido e poco risplendente in mo- | do che quasi traspare fra di lui la tintura nera dell'istesso | carbone mischiata, e perciò appare di color rosso il carbone | che non sarà molto acceso, essendo che quando sarà molto | risplendente trapassa alla perfettione del suo natural colo- | re che è il flavo. Similmente dalle fiamme di legna verde | si cagiona il color molto rosso, essendo che questo per essere | pregne

di molta humidità, esalando in fumo il splendore del | fuoco si mescola con la densità del fumo nella fiamma e | così facendosi languido dimostra questo color rossigno Pari- | mente nelli forni, dove che la fiamma si fa densa p(er) l'usci- | re intorno alla bocca di detti, radunandosi quivi tutto l'hu-//**[110v]**mido che esala dalla legna in fumo, si cagiona la fiamma | rossa, essendo che per la molta densità del fumo il fuoco nel- | la fiamma facendosi languido ci dimostra il color rosso | perché l'humido abbondando fa qualche resistenza al calore. | Ma qua pare che si dimanda la cagione per la quale ci facciamo | rossi mentre ci vergogniamo, il che forse avviene che il san- | gue sì come si farà rosso per vigore della resistenza che egli | fa al calore naturale, così anche per ordinario egli sta ine- | stato con l'istesso calore, essendo che il calore et il sangue suo- | le di continuo andare accompagnati e perciò quando l'uno e | l'altro stanno quieti e ristretti nelle parti intrinseche del cor- | po, nel di fuori non si dimostrano, ma quando occorre che | ci vergogniamo incontinentemente si sente prima la percossa della | vergogna al core, per il che alterandosi come fonte, essendo | egli il primo membro che si forma nel corpo et è l'ultimo | a morire, così anche conviene che egli sia il primo a | risentirsi dall'offesa della vergogna per la quale alteran- | dosi il sangue et insieme il calore che secondo la natura | sua e di dilatarsi, si riduce per la sommità dal corpo insie- | me col sangue, essendo il sangue quello che può penetra- | re i nostri corpi col caldo naturale e perciò concorrendo | alle guance essendo il sangue in abbondanza quivi fa- | cendo resistenza al calore si cagiona il color rosso nella | faccia. Ma acciò non para sproposito quel che poco fa dice-//**[111r]**mo è cosa comune accettata da tutti i filosofi che i nostri corpi | sono composti dei quattro elementi e perciò questo che hora | habbiamo detto del colore, non essendo egli in realtà altro | che la parte dell'elemento del fuoco il quale per essere te- | nuto a freno dagli altri tre non arde e perciò essendogli stato | mutato il nome, l'hanno chiamato calore per la rarefattione | con gl'altri misti, per il che è chiaro che anche questo colore | si potrebbe attribuire e colorare, mettere nei rossi cagionati per | l'elemento del fuoco, il che anche accade in difesa di questo che | quelli che stanno al fuoco facciano un colore ameno e rubicondo nell- | la faccia, essendo che il calore del fuoco, rarefacendosi, dilatandosi | et aprendo i pori, invita il calor naturale, poiché ogni simile | tira al suo simile e perciò dall'intrinseco dilatandosi si riduce | alla sommità del corpo et insieme concorre in quella parte abon- | danza di sangue, come quello che non può stare senza il calo- | re e quivi facendo abundantemente resistenza cagione il rossor | del volto il qual quando svanisce diviene la pallidezza, esse(n)- | do che allhora ritirandosi il calore insieme si ritira anche | il sangue, che faceva il buon colore per la trasparenza della sot- | til pelle e perciò quelli che habitano nelle parti settentriona- | li dove dimora grandissimi freddi sono di faccia pallidi, essendo che | dal freddo il caldo si condensa molto nell'intrinseco, non si po- | tendo dilatare fin alla superficie della pelle acciò si potesse ca- | gionare color ameno e rosso. Parimente suol accadere a quelli // **[111v]** che hanno paura perdere di subito ogni buon colore e farsi palli- | di, il che forse suole accadere perché il calor naturale si | ritira verso il core et insieme con quello il sangue, per il quale | lasciando abbandonato gl'altri membri et il viso privo di quel- | lo, resta la pallidezza e perciò quando si muore tutti li mem- | bri languiscono, essendo abbandonati dal calor naturale, e | prima muorono del cuore dove il calore radunandosi più lun- | go tempo lo mantiene vivo, sì come più di sopra habbiamo | detto essere il primo a formarsi, così anche il dover vuo- | le che egli sia l'ultimo a morire per l'abbandonamento del | calor naturale che da lui si parte, mentre si divide l'anima dal | corpo, però con l'occasione del color rosso che si cagiona dal- | la vergogna, non voglio lasciar a dietro la moralità che | al presente mi

sovvieni, acciò maggiormente conosciamo con | quanto caro prezzo siamo stati ricomprati dal Salvatore sul | legno della croce havendo patiti tanti e tali tormenti che for-|si non potiamo arrivare noi altri con l'imaginativa e | fra gl'altri penso che la vergogna di vedersi ignudo esposto | alla vista comune, fusse uno delli più intollerabili tormen-|ti che egli patì su la croce, perché non vi è tormento alcuno | che maggiormente attenda di spargere il sangue più della | vergogna poiché veggiamo che sub(it)o dove regna questa | santa virtù della verecundia percosso e ferito che è il | cuore, si vede che diffondendosi il sangue dall'agitamento // **[112r]** del calore riducendosi alla superficie della faccia si fa mol-|to rossa, come nei casti e vergini, benché non sia ferito la | superficie della carne, nondimeno il sangue pare che si | sparga. E chi sa che la rappresentatione di questa nudità | che egli doveva patire in croce, essendoli an(n)unciata nell'hor-|to per il calice dell'angelo, oltre le altre sporchezze dei pec-|cati del genere humano non fusse la cagione del sudor del | sangue, essendo che egli era Signore d'ogni virtù pare che | questa della santa verecundia per la sua virginal puri-|tà fusse un tormento troppo atroce, havendo a star nudo al det-|to delle genti e forse per questa sola ricusava il calice e | non per gl'altri tormenti i quali di buona voglia sempre | havea desiderato, perché in tutto il spirito della sua san-|tissima vita, di continuo haveva essercitato il patire, ma | non già mai patì nella sua santissima honestà un tantino, | essendo che questo si riserbava per il ultimo de' tormenti | il quale sul legno della croce il doveva affligger di | continuo, il che non facevano così gl'altri, poiché il ferro | da' chiodi e dalla lancia davano una sol ferita, la | corona di spine ogni spina dava la lor puntura e così | l'ingiurie ciascheduna da per sé non erano continue le | percosse se bene cagionavano dolori asprissimi, ma la | nudità era una pena continua che tuttavia gli lacerava | il cuore per la virtù della santa verecundia che non // **[112v]** solamente l'affliggeva in vita, ma anche doppo morto, essendo | che poco importa le ferite doppo la morte, ma sì bene la | santa verecundia ai purissimi e castissimi spiriti pare che | quasi possa affliggere anche doppo morto, ricordandosi | di havere a stare anche doppo spirato su la croce per lun-|go spatio di tempo così nudato l'affliggeva tanto intol-|lerabilmente che questa vergogna di continuo gli trapas-|sava il cuore, che sì come il cuore è il più nobil membro del | corpo, benché fusse agente dal ferro, nondimeno forsi la | più nobil virtù della verecundia toccava affliggerlo | e ferirlo di continuo, il qual tormento predominando agl' | altri, acciò abbandonato dal calor naturale, fusse anche | dal sangue abbandonato per il quale dilatandosi si sparse | abundantemente, senza che forsi punto ve ne restasse, non | essendo possibile dove regna perfettamente la verecundia che | il sangue stia rinchiuso e forsi se non fusse stato questo | flagello, gli altri tormenti non sariano stati bastanti di | cavarli tutto il sangue, perché già mai alcun ferito mo-|rendo senza vergogna può spargere il sangue affatto | benché sia percossa in più bande, essendo che sempre si | ritira al cuore. Ma nel Salvatore che dalla veredu(n)-|dia della sua nudità era percosso, nel cuore il san-|gue si dilatava e partiva da lui in guisa che tutto | lo sparse per amore del peccatore e forsi se non // **[113r]** fosse stato questo flagello non havrebbe potuto spargere tut-|to il sangue, essendo che senza di questo si restringe e con-|densa per soccorrere il cuore come più nobil membro dell'huo-|mo e così è come il cuore è l'ultimo a morire, così anche toccava | a privarlo di tutto sangue alla verecundia ultimo de' suoi | tormenti, essendo proprio della verecundia di mandar fuori | il sangue. |

DEL COLOR GIALLO E SUA GENERATIONE DAL FUOCO  
CAP(ITOLO) 4°

Ordinariamente il fuoco elementale non è visibile se egli no(n) | si appoggia nell'opacità della materia ardente per la quale | si fa visibile, essendo che non è alcun visibile senza colore | e perciò mentre veggiamo il fuoco elementale farsi visibile | di necessità conviene che egli apparisca colorato, ma perché | nel farsi visibile suole cagionar la varietà di colore è ne-|cessario di assegnarlo il suo particolar colore che sarà il | color flavo, come il più perfetto degli altri, essendo che | questo è color che manco è soggetto alla mutabilità di tutti | e perciò lo mettiamo fra li colori semplici, componendosi molti | altri di questo, come habbiamo detto nella descrizione dell' | arcobaleno per la vaghezza de' suoi variati colori i quali | si compongono tutti da questo color flavo non essendo | questo composto da nissuno degl'altri e perciò i pitto-|ri operando senza di questo non possono fare alcuna // **[113v]** mistione che flaveggi giallezza, chiamandosi come si vo-|glia, essendo simple l'istesso colore, perciò pare che si cagio-|na nelli carboni quando si fanno molto risplendenti, essen-|do il fuoco condensato quando di già nelle bragie accese | sarà esalato affatto l'humidità del fumo, essendo che que-|sto impedisse molto la vista del color flavo cagionandosi | per il fumo molta varietà di colori, secondo il temperamen-|to dello splendore del color flavo con le fiamme fumose ac-|cese, ma è necessario che sia molto risplendente come ho | detto i carboni accesi, perché accostandosi alla languidezza | di qualche palidezza il flavo può trapassare al biondo, co-|me che rosseggia alquanto del color del croc, e di qua fa-|cendosi più debile per l'oscurità della natural opacità del-|la tintura nera delli carboni, l'istesso trapassará al rosso, no(n) | essendo possibile che egli possi perfettionarsi nel visibile | in maggior eccellenza di color flavo che è il proprio color | dell'oro che maggiormente dimostra il suo natural colore | nei riflessi. E perciò vediamo l'oro cantarello in questi luo-|ghi tanto risplendente che a guisa di fuoco pare che non | vi si possa affissar l'occhio, ma perché crediamo noi che il fuo-|co non arde l'oro il che pare che forse non deriva da altro | se non perché nella generatione dell'oro il fuoco nominato ca-|lor sotterraneo gli innestò il suo natural color del fla-|vo, mentre nelle caverne metalliche si fece il misto // **[114r]** condensato e perciò come il più perfetto di tutti i colori, essendo | proprio color del fuoco elementale, mentre sta appoggiato | nel opaco, essendo messo nel fuoco come che questi sia nella | propria sfera tuttavia maggiormente si affina e perfettio-|nandosi et il fuoco che è dell'istesso colore tanto maggiormen-|te gli infonde il nuovo color flavo, e per questo l'oro si | fa più bello posto dentro del fuoco acceso, essendo che nissun | simile abborrisce se stesso, essendo il color flavo dell'oro | l'istesso color flavo che quello del fuoco, e perciò sì come per la | condensatione del lume habbiamo detto altrove che le goc-|cie della pioggia pareno del color flavo o dell'oro essendo l' | uno e l'altro l'istesso, così anche per la condensatione del | fuoco si fa il color flavo e perciò nelli forni dove che le fiam-|me sogliono condensarsi di riverbero ritornando in se | stesse allhora si dimostra di color flavo, perché non po-|tendo esalare o salire in alto, la fiamma percotendo nel | ciel del forno ritorna in se stessa e così raddoppiandosi e | facendosi lo splendor più denso si dimostra il color che hab-|biamo detto, ma bensì bisogna avvertire che questa osserva-|zione sia fatta in tempo che il fumo non sia di molta | densità perché vedressimo la fiamma di altro colore, però | solamente si vedrà il colore secondo il nostro intento quan-|do

vi sarà tanto di vapore che basti per l'appoggio del | fuoco che si ricerca al visibile, essendo che quando non // [114v] vi sarà niente di fumo, si potrà anche vedere qualche picciol fiam-|ma havendo doppo di sé qualche oscurità, come quando vi | fusse la tintura nera fatta altre volte dal fumo, o vero quel-|la di qualche carbone smorzato, sì come si dirà più minu-|tamente nei seguenti capitoli si potrà anche vedere il | vivo effetto di giorno nelli fuochi posti alla campagna | essendo visti alla luce del sole, dimostrandosi le lor fiam-|me gialle, perché aggiungendovisi lo splendore del sole | accoppiato con quel del fuoco nella fiamma, tanto mag- | giormente si condensa e le parti accese più cariche di fumo | si estinguono al visibile le quali rendevano la fiamma | indebolita in alcune parte di color rosso, perché all' | apparire della maggior luce del sole si occulano le | luce minori al senso e perciò il giorno i fuochi non si | veggano nel da lontano posti alla campagna e da vi-|cino pareno minori, ma di notte tempo per l'assenza del | lume del sole suole accadere effetti contrarij che la fiam-|ma si vede da vicino maggior che di giorno e nel da lon-|tano apparisse maggiore che da vicino la quale nel | giorno in tal distanza non si poteva vedere né poco né | molto, estinguendosi affatto per la presenza della luce del | sole, ma di notte p(er) le tenebre, come retto contrario alla | luce, si dimostra più valoroso essendo il lucido traspa-|rente posto in campo oscuro, accresce al visibile facen-//[115r]do mostra di sé, sì come il nero fa che quello che è debolmente | bianco appaia del tutto bianco, così anche pare che accada | nella luce di fuoco di notte posto nel da lontano alla cam-|pagna che l'oscurità della notte fa apparere risplen-|dente quella parte di oscurità che sta posto intorno alla picciol | fiamma e così apparisce maggiore. Il fuoco è quello me-|desimamente il quale tinge la liscia della bugata, ma no(n) tinge l'acqua dove non sia mescolata di cenere, il che | forse avviene che dalla cenere ingrossandosi maggiormen-|te l'acqua, ritiene anche maggiormente il calore per la | densità et opacità della cenere mischiata e così si con-|densa in guisa tale che il fuoco vi infonde il suo natural | color flavo per il quale la liscia si fa bionda non poten-|dosi intieramente dimostrare del color dell'oro, perché la | cenere sempre si ritrova alquanto tinta dal fumo e perciò | non si fa mai perfettamente bianca e questa poca tintura è | quella che si meschia con il color flavo del fuoco, indebolendo | il suo splendore per la qual si rende bionda di colore. Però per | l'istessa causa pare che anche i pescatori e quelli che esser-|citano l'arte marinaresca si facciano tutti di color biondo, per-|ché l'acqua del mare con la sua salsedine è calda e per-|ciò bagnandosi spesso si fanno di color biondo, essendo che an-|che la liscia è salsa per l'aderenza della mistione degl'ele-|menti, essendo che quivi si brugia la terra in cenere con l'//[115v]aere et acqua, essendosi forse fatta anche la salsedine del | mare per tal mistione, mentre da bel principio del mondo, | nel caos confusamente stavano mischiati gl'elementi l'uni co(n) | gl'altri, in oltre gli marinari pare che si possino far biondi | non solo dal calor naturale interno, essendo egli più caldi | nella parte di dentro e più freddi in quella di fuori, perché | la sommità del corpo hora si bagnano vicendevolmente et | hora dal sole sono disseccati e questo facendosi di conti-|nuo i peli si assottigliano e divengono biondi, essendo che il | calor naturale si condensa, aggiungendovisi il calore dell' | elemento che influisce il sole con il terzo del mare | cagionato dal continuo moto, cagiona che gl'escrementi dei | quali si generano i capelli si vengano a generare di calor | condensato fra la cotica nel di dentro del corpo, essendo | che la parte fredda dell'ambiente anch'ella aiuta che il ca-|lor naturale non si diffonda stando unito nel di dentro, | ma perché poi la giallezza avvenga nel corpo non è da | maravigliarsi, essendo cagionata dal calore, essendo una | certa putretudine per la sommità dal corpo radunata che no(n) | potendo esalare, essendo calda

dal calor che si condensa | divien gialla se non si manda fuori e si rinfreschi e perciò | il comodo respirare aiuta assai a generar color ameno | perché con il respirare comodo si ripiglia di continuo ae-|re fresco e così gl'humori esalando cagionano buon colore // [116r] ma con la fatica violenta e con l'ansia del respirare con diffi-|coltà l'aere che si ripiglia è poco, non essendo bastate per | rinfrescar l'humore e perciò condensandosi il calore non po-|tendo esalare dalla sommità del corpo cagiona giallezza. |

DEL COLOR TURCHINO E SUA GENERATIONE  
CAP(ITOLO) 5°

In questo presente capitolo è da notare che il fuoco elementale | nella propria sfera non luce, non essendo visibile se non quan-|do che egli si appoggia nell'opacità della materia ardente, ve-|nendo qua giù basso per disgregare alcuni misti e ridurli al pri-|miere stato, separando gl'elementi l'uno dall'altro, benché egli | altre volte sia cagione di produr radunanza di loro nelle ge-|neratione di tutte le cose che sono composte dei quattro ele-|menti, ma nella materia ardente per ordinario purificando, va | disgregando le parti di ciascun di loro nel cui appoggio si fa | visibile mescolandosi fra l'opacità de' corpi e fra il fumo mo-|strandosi le fiamme visibile accese di variati colori, per il che | quanto più si farà visibile, tanto maggiormente sarà mischiato | di maggior opacità e perciò le fiamme più dense saranno o | chiamaremo essere di fuoco non raro, essendo che il fuoco raro | non è visibile per non essere mischiato con alcuna opacità di | vapore che non possa esalare dalla legna mentre s'abbrugiano, | sì come è il celeste nella propria sfera dove alcun vapore non | può ascendere, acciò si potesse far visibile, tralasciando per hora // [116v] la conditione dei vapori da' quali si generano le comete le quali | forse arrivando fin colà su, si possono accendere e dimostrarsi | il fuoco visibile anche in altre impressioni simili che da' vapori | in region forastiera si sogliono cagionare, ma per adesso atten-|dendo al fuoco che è disceso qua giù basso nella materia ar-|dente, benché egli si faccia visibile, nondimeno vi è anche | la parte più rara che non è visibile essendo stata chiamata | calore, perché veggiamo che accostandosi materia ardente | vicino al fuoco invisibile, subito salta in quella accendendosi, | benché non la tocchi, non essendo il fuoco visibile quello | che accende, perché se quello fosse saria necessario che la | toccasse e perciò viene tal cosa arsa da quella parte del | corpo raro che non è visibile contiguo a quello che è visi-|bile, non essendo possibile che alcuna cosa possa ardere | se dal fuoco puro senza alcun misto non viene penetrata | che altrimenti sarebbe necessario che l'esalatione in fumo | penetrasse anche ella li corpi che hanno da ardere che è im-|possibile e perciò il fuoco non si può accendere dove sarà co-|pioso fumo e solamente si accenderà quando il fumo incomincia | a dar luogo al fuoco, vedendosi di questo la esperienza ne' for-|ni che per la densità del fumo, il fuoco si smorza e so-|lamente ivi s'accende quando il fumo esalando fuori incomin-|cia a dar luogo all'ingresso del fuoco, non essendo possi-|bile che due corpi separati possino stare nell'istesso spatio // [117r] di<sup>1164</sup> luogo che si richiede per un solo, benché siano di | quantità uguali tra di loro, essendo tal spatio recipiente d'un | sol corpo e perciò chiamaremo il fuoco essere il più raro es-|sere quello che sarà più simile a quello che è

---

<sup>1164</sup> Nel ms. *di* è preceduto da *spatio* depennato con un tratto orizzontale

nella propria sfera, il che consiste a non essere visibile, benché sia realmente il fuoco, sì come appresso dall'esperienza si vedrà, mentre che con acuto sguardo si starà attento all'osservazione di natura nel fuoco materiale ardente che qua giù basso dimora in quieta nostra regione. Non è gran cosa il dire che il fuoco nella propria sfera non riluce e che egli non sia visibile, ma il dire che il fuoco materiale derivando dall'elemento, mentre sta appoggiato nella materia ardente non riluce in quella parte dove egli sarà più raro e perfetto, non sarà così da ognuno creduto, vedendo i carboni accesi e l'ardenti fiamme, nondimeno è da notare che quando il fuoco sta appoggiato nella materia ardente cagionando diversi colori, cagiona anche il color turchino e questo appare dalla più parte rara del fuoco, il che si conosce chiaramente dal lume della candela accesa nella più bassa parte della fiamma, dove intorno al lucigno di notte tempo vi si vede una certa quantità di color turchino e questo sarà di maggior vaghezza di quello che si è cagionato negli'altri elementi, quanto che questo sarà più raro et eccellente e perciò è stato posto la sua sfera contigua all'altezza delle sfere celeste // [117v] come più puro raro et eccellente degli'altri elementi. E perciò il color turchino come tutti gli'altri saranno anche più eccellenti per lo splendore della rarità sua in questo elemento che non saranno quelli degli'altri tre, sì che nella più bassa parte della fiamma nella candela, come si è detto vi è il color turchino nel cui sito il fuoco è più raro che in ogn'altra parte della fiamma, perché quivi sta la sua maggior forza che, come devoratore della materia ardente, si inviscera et in(n)esta fra quella e tuttavia ardendo va di continuo disgregando il misto della legna per la qual cosa la parte humida esalando si converte in fumo per il quale abbiamo le fiamme, non essendo altro le fiamme se non il fumo acceso mescolato di fuoco e perciò dove egli arde sta più puro ributtando da sé continuamente i vapori della fiamma nelle parte altre, aspirando all'altezza della propria sfera per natura spinge anche in quella parti il fumo inestato con se stesso, ma in quella parte della fiamma da basso nella candela accesa si mantiene rarissimo et eccellente senza alcuna mistione, ma perché abbiamo detto che egli non può farsi visibile se egli non sta appoggiato nell'opacità, in che modo dunque si potrà vedere il color turchino nella fiamma della candela dimorando in tal sito il fuoco puro e raro e perspicuo o diafano, sì come sta quando è nella propria sfera dove non è visibile, hora diremo quello che si promise nel primo capitolo di questo Libro trattando della bianchezza, essendo che // [118r] se bene abbiamo assegnato il natural color al fuoco essere il flavo, il che di nuovo si conferma, mentre sta appoggiato nella materia ardente fra l'opacità, ma quando egli si ritrova nella sua rarità senza alcun misto, il suo natural colore sarà una purissima candidezza diafana e perspicua come quella dell'aere e perciò dove il color turchino nella fiamma delle candele questo sarà bianco e questo si prova con il suo simile, perché paragonando un color con un'altra dell'istessa specie non farà divisione alcuna e perciò se si metterà carta bianca dopo il color turchino acceso che gli faccia campo, il turchino si estinguerà e solamente restando il candor della rarità del fuoco diafano non farà alcuna divisione dalla bianchezza del suo campo della carta, argomento manifesto che l'uno e l'altro è bianco, ma anco diafano dando libero alla visione le specie della bianchezza che dopo la fiamma sta posta per non essere mischiata d'alcuna opacità di vapore, ma perché il turchino è composto di bianco e nero perfettissimo havendo di già preparato il bianco del fuoco, è necessario vedere dove sta posto il misto color nero, il quale non si mischia realmente col fuoco perché sarebbe necessario che egli acquistasse qualche opacità, cagionando anche altri colori, ma essendo le tenebre dell'oscurità della notte un certo

color nero | che apparentemente si cagiona nel perspicuo interminato non essen-|do possibile poter vedere alcun termine delle tenebre, ma per | la profondità dalla privazione di luce non vedendosi si veg-//[118v]gono e questo è una sorte di nero chiamato così perché mancando | la vista, ogni cosa acquista natura tale e perciò questa oscu-|rità della notte per la presenza del lume della candela, co-|me suo retto contrario, si dimostra di più eccellente oscurità, essen-|do che il nero si fa più splendido per la tenebre, parimente il | candor del fuoco si mostra più eccellente bianchezza e ra-|rità, ma diafano, dando libero il passo alla spetie della | tintura nera dell'oscurità della notte nel perspicuo inter-|minato che per la profondità e mancamento di luce si fa ter-|minato e così venendo all'occhio questa spetie oscure meschiate | con le spetie della bianchezza trasparente della parte del fuo-|co più raro si meschiano insieme e così cagionano l'apparen-|te color turchino, benché gl'altri siano in parte reali, ma que-|sto solamente la natura ce l'ha lasciato, acciò li belli in-|gegni s'acquietino, negando alcuni che non vi sia la sfera | del fuoco e che si vedrebbe non si accorgendo essi che quel color | turchino pare così eccellente per l'elemento del fuoco nella | propria sfera il quale nell'essere visibile non può cagionare | altro colore che il turchino del cielo, perché la profondità delle | tenebre che sta posto sopra di lui per non vi essere corpo nel | quale possa appoggiarsi la luce del sole, non vi arrivando la | vista mentre manca, si chiama nero nel perspicuo interminato | e così queste spetie passando per la sfera del fuoco venen-|do all'occhio l'una e l'altra spetie, cioè quella del fuoco con // [119r] la sua candidezza con quella delle tenebre si compone un color turchi-|no il più eccellente di tutti che è quello del cielo e questo è il proprio | color del fuoco negl'apparenti, essendo per se stesso bianco e diafa-|no, benché nell'appoggio della materia ardente il suo color sia | flavo e del color dell'oro, ma che questo fuoco turchino nella fiam-|ma della candela posto nella più bassa parte sia di quello dell' | elemento, pare che non si possa negare, havendo le med(esi)me condi-|tioni di quello di là su, essendo diafano e perspicuo l'uno e l'altro | però è da notare che così come questo di qua giù habbiamo pro-|vato con l'esempio della carta bianca posta dopo il fuoco raro | della candela che egli sia bianco per la similitudine della bian-|chezza, così anche per l'istessa esperienza si è dimostrato che egli | sia diafano e trasparente, per il che appare che accadino le me-|desime esperienza di là su dove il fuoco dell'elemento nella | propria sfera, essendo egli candidissimo, si vede che nel dall'incon-|tro della bianchezza delle stelle, la sua bianchezza per es-|ser simile non apparisce, ma per essere diafano e trasparente | dando libero il passo allo splendore delle stelle, lascia che elle | si veggano, ma nel campo delle stesse fra l'una e l'altra | per la profondità delle tenebre venendo all'occhio l'une | e l'altre spetie, cioè quelle del fuoco con quelle della profon-|dità come perspicuo interminato, habbiamo il color turchino | del cielo, sì come habbiamo detto non essendo punto differente | di quello che habbiamo nella candela in questo fuoco che noi // [119v] chiamiamo materiale per l'appoggio che ha nella materia | ardente, per il che appare che egli sia dell'istesso dell'ele-|mento per havere tutte le medesime condizioni l'uno dell' | altro per esser questo color turchino il più eccellente di | tutti, fu anche dalla natura posto nel più eminente luo-|go di tutti gl'altri fra l'altezze delle sfere celesti, come co-|sa che per la rarità sua pare che habbia più del divino, ma | non si maravigli alcuno che la istessa Madre Natura | poi l'habbia posto più di sotto degl'altri colori nella fiamma | della candela accesa, perché la fiamma è come un mon-|do piccolo posto al reverso, perché la parte del fuoco più ra-|ro nell'appoggio della materia ardente sta innestato nel-|la più bassa parte e perciò contiguo al fuoco raro è necessa-|rio che vi sia la tenebre per la quale si cagiona il color ce-|leste, essendo

che per l'ascendere delle fiamme il vapor del-|la materia ardente con il fuoco si condensa e perciò partendo-|si ivi dalla sua rarità et eccellente bianchezza non può | cagionare il color turchino se non in quella più bassa parte. |

In oltra facendo di qua passaggio alli fuochi di forni o in qual-|sivoglia altra maniera dalla fiamme de' fuochi si cagio-|na il color turchino con le medesime conditioni che si è detto | cagionarsi quello della candela e quello del cielo, per-|ciò l'osservatione di questo colore ricerca che si stia attento | quando che dal forno sarà esalato il fumo, essendosi acceso ga-//[120r]gliardamente il fuoco arrivando al colmo del suo calore mentre | che arde, essendosi intieramente dissipato i vapori con i quali | si sogliono cagionare altri colori per le fiamme, però essendo | allhora il fuoco più perfetto, le parti più rare per no(n) essere | visibile si fa visibile in apparenza di color turchino, perché si | vede in alcune picciole fiammicelle il candore del fuoco che ha-|vendo doppo di sé alcuna oscurità come perspicuo interminato, | venendo le spetie della rara bianchezza all'occhio con quel-|le dell'oscurità si dimostra la rarità della fiamma di color | turchino, non essendo possibile che egli possa già mai vedersi que-|sto colore nel fuoco senza le conditioni delle tenebre o siano | reali o apparenti, facendosi sempre più splendido eccellente | dall'oscurità del perspicuo interminato, come è quello del cielo | e perciò si potrà anche vedere questo colore all'incontro di qualche | carbone nero, cioè che fra l'occhio et il carbone oscuro vi s' |intermedia parte del fuoco raro il quale essendo diafano e per-|spicuo trasparente si lascia penetrare dalle spetie di altri obbietti | posti di là dal fuoco, e perciò havendo passaggio per quello non | si vede il fuoco per se stesso essendo puro e raro ma con l'oscuri-|tà si fa visibile nell'apparenza di color turchino, per la qual | cosa appare che essendo tale nella propria sfera non riluca | facendosi visibile in color per le tenebre che stanno nel | perspicuo interminato, si come vaggiamo qua giù basso che ardendo | il lume mentre che haverà consumato tutto l'olio non vi essen-//[120v]do più vapore humido, volendosi smorzare mancando la | luce, si vede che il color turchino allhora suol crescere | e non cresce il color turchino quando cresce il lume, ma solame(n)-|te quando manca, tuttavia va crescendo il turchino perché | allhora il fuoco abbandonato dal misto della humidità che | esala dal'olio nella fiamma in fumo si rende più puro e raro | non lucendo, argomento manifesto che anche nella propria | sfera non luce, rendendosi nell'apparenza di color tur-|chino con le conditioni che si è detto di sopra. |

#### DEL COLOR VERDE E SUA GENERATIONE

##### CAP(ITOLO) 6°

Fra la varietà de' colori che nel fuoco si veggono, pare che | il color verde si renda alquanto difficile da vedersi, perché | mostrandosi di rado per la difficoltà che egli ha nel misto | essendo composto di giallo e nero, non è possibile che egli si | possi fare visibile se non mediante il color flavo, essendo que-|sto il suo natural colore stando appoggiato nell'opacità, ma | perché vi è necessario che il color nero si meschia con il flavo | per rendersi in color verde, non pare che naturalmente che que-|sto si possi fare in natura essendo che mentre si aggiunge la | tintura nera indebolendosi il splendor del fuoco, il color flavo | si trasmuta in biondo e tuttavia seguitando il corso naturale | de' colori, dal biondo trapassa al rosso agl'altri che di questi si | compongono, però né anche si possa cagionare questo verde // [121r] per la mistione delle spetie separate che

da corpi divisi vengono | all'occhio le quali per la trasparenza rendendosi unite, apparisce | qualche mistione di colore, come habbiamo detto nel precedente | capitolo farsi dalle spetie dell'oscurità con quelle della bianchez-|za di color turchino, perché se riguardaremo la candidezza del | puro fuoco all'incontro della fiamma gialla, essendo trasparen-|te, si vedrà la detta fiamma gialla solamente rendersi del colore | istesso, ma più chiaro non potendosi cagionare il color verde, benché | giallo e turchino cagionano un misto di color verde d'eccellente | splendore, nondimeno in questo caso non si può cagionare tal | colore, perché levando il ca(m)po dell'oscurità alla bianchezza | del fuoco, il turchino vien dissipato componendosi di questo bianco | e nero, e perciò vedendosi doppio tal bianchezza il campo della | fiamma flava, essendosi estinto il nero, non si può cagionare ap-|parenza di color verde, perché bianco e giallo non lo trasmuta | in altro colore, ma solamente gli aggiunge splendore di maggior | chiarezza, similmente non si potrà cagionare per la mi-|stione delle spetie separate che da corpi divisi derivano, perché | la fiamma flava stando appoggiata nell'opacità della densità | del fumo non è trasparente, ma essendo opaca non può dare libero | il passo a alcuna delle spetie che doppio di sé possono da qual-|che oscurità derivare che quando questo potesse essere, il che è | impossibile per la mistione delle spetie, venendo all'occhio si | potrebbe cagionare l'apparenza della fiamma verde, essendo // **[121v]** che giallo e nero misto insieme si cagiona il verde, però vedendo | queste difficoltà in qual parte del fuoco adunque vedremo noi il | color verde, il che non sarà difficile il conoscerlo per la forza | delle regole generale dei colori che di già negli'altri elementi per | li tre precedenti Libri si sono date, componendosi il verde di giallo e | nero o turchino con il giallo e perciò stando nei nostri termini | che il color del fuoco raro è la bianchezza, ma stando inestato | all'opacità della materia ardente facendosi visibile si fa di | color flavo, dalla qual cosa appare che siamo persuasi a cre-|dere che ritrovandosi il fuoco nella fiamma delicata con una | minima mistione d'opacità che esala insieme dalla legna | ma di poca quantità fa che non basta a farla invisibile per se | stessa, ma solamente infonde il flavo colore che a guisa di | sottil velo trasparente con l'oscurità in cui campeggia, essen-|do separato doppio di tal velo in altro sito posta cagiona | l'apparente color verde, poiché le spetie del sottil velo del | fuoco di color flavo, venendo all'occhio mischiate con quelle | della fiamma nera dell'oscurità doppio di sé mescolandosi | insieme opera che si faccia qualche densità per il visibile e | questa di necessità conviene che appaisca di color verde, | perché habbiamo difinito che giallo e nero misto insieme | non solamente nei reali, ma anche negli apparenti, cagio-|na il color verde, ma perché questo colore si può cagionare | anche dal giallo e dal turchino ritrovandosi la fiamma // **[122r]** flava o gialla per la rarità a guisa di sottil velo fatta trasp-|rente, essendo posta davanti a qualche fiamma turchina potrà | cagionarsi di color verde per la mistione delle spetie nel venir | all'occhio e questo sarà di maggior eccellenza del primo, per-|ché in questo per la mistione del turchino che nella sua com-|positione tiene il fuoco puro senza alcuna mistione facen-|dosi visibile per le tenebre che gli sta posto doppio di sé e perciò | come quello che purifica tutte le cose, così anche renderà il verde di maggior splendore e vaghezza d'ogn'altro, ma è da stare | avvertito nell'osservatione di questi colori i quali sono degli ulti-|mi che appaiono nel fuoco, però nelli forni, doppio che le fa-|scine della legna sono arse, si sogliono vedere agevolissimame(n)-|te ritrovandosi allhora il fuoco molto ardente e purificato per la | separatione dell'humidità che nel esalare convertendosi in fu-|mo rendeva il fuoco misto e quasi corrotto, come più imperfetto | cagionava i colori che non sono di tanta eccellenza, come questi ultimi che appaiono per il

fuoco puro se ciò si può | dire. Similmente dalla fiamma della candela può cagio-|narsi il verde, perché essendo nella parte da basso il fuoco | puro nel color apparente turchino essendo col suo can-|dore delicatamente trasparente si è fatto visibile in tal | colore per la tenebre in cui campeggia, ma succedendo a | questo, la fiamma visibile fa di color flavo, essendo que-|sto il suo natural e principal colore nell'appoggio della // [122v] materia ardente, e perciò essendo questi due colori contigui, | cioè il turchino et il flavo, non è possibile che così a | un tratto traspareno dall'uno nell'altro, essendo che | il fuoco pare che nella materia ardente si appoggerà | con la sua maggior potenza verso il centro e perciò | sempre là attendendo, va tuttavia rodendo e nella | circonferenza si indeboliscono e perciò non così da vi-|cino si sente manco calore, come nel da lontano per | la qual cosa appare che languisca alquanto e con | tal languire suol nelle fiamme cagionare diversi | colori e perciò dalla fiamma turchina incorporando-|si con il principio del color flavo è necessario che | un tantino verdeggia, il che per non essere molto sen-|sibile difficilmente si può vedere bisognandovi un'oc-|chio molto acuto e perspicace. |

In oltra si potrà anche cagionare il color verde nelli fuo-|chi de' fabbri, dove che il continuo soffiare de' man-|tici, cagiona che il fuoco scintilla dal carbone | havendo questi il lor carbone di tal natura che sfa-|villano per l'aere a guisa di pioggia aurata, co-|me quella che habbiamo detto dell'arco baleno che | cagiona il color verde, il che pare che accada da | queste minute scintille di fuoco, essendo necessario | che si accostano a tal piccolezza che quasi diven-//[123r]gono indivisibile di quantità indivisibile le quali essen-|do sparse per l'aere in gran quantità, essendo di color | flavo cagionano la fiamma verde, perché questo | mandano all'occhio la loro spetie di color flavo miste | con quelle dell'oscurità in cui campeggia dal perspicuo | interminato fatto di notte tempo, il che può anche ac-|cadere il giorno essendo viste all'incontro di qualsivo-|glia tenebrosa oscurità o tintura nera dell'istesso car-|bone con la qual mistione si dimostrerà la fiamma verde, | benché con difficoltà essendo più spessa tal evidenza | nei forni come habbiamo detto più sopra, però non | si maravigli alcuno che havendo detto che le scintille | fatte dal fuoco del fabbro nelle loro fucine cagioni | la fiamma verde a guisa della pioggia dell'arco ba-|leno che si come questa dell'arco è di acqua aurata | così anche quest'altra sarà di fuoco aurato per es-|sere il color flavo comune all'uno et all'altro, nondimeno | questa del fuoco non cagiona color in giro come il verde | dell'arco, ma solamente secondo la fiamma che piglia | il fuoco nel spandersi e dilatarsi o nel salire secon-|do le fiamme ordinarie, il che accade perché il fuoco | essendo visibile per se stesso da tutte le sue minime par-|ti manda le spetie della luce all'occhio e perciò no(n) | può dimostrarsi altrimenti di quello che è realmente // [123v] ma nella pioggia dell'arco, benché ella continua di | sotto fin in terra e di sopra fin alla nube, essendo co-|me infiniti specchi fanno l'effetto anche come fusse un | solo, perciò come da un solo specchio si da un sito in | qualsivoglia portione del giro dal quale si refletta la | luce del sole all'occhio con angolo uguale con che ella | percuote e perché in tutta questa quantità continua non | si può tirare all'occhio alcun raggio che sia di ugual | valore nella distanza e nel colore, se non è un circolo | necessariamente conviene che il color verde dell'arco sia | circolare e perciò se questa pioggia fusse visibile per se | stessa anche ella apparirebbe come la fiamma del | fuoco tutta verde non potendosi fare circolare. |

DELL'INFINITÀ DE' COLORI  
CAP(ITOLO) 7°

Dalli colori esposti che sin hora habbiamo detto cagionarsi | dal fuoco si potrà comprendere l'infinità de' colori, es-|sendo che dalla compositione di loro si compongono me-|scolandosi l'uno con l'altro e perciò se nella fiamma | turchina vi si mescolerà scintille di fuoco in molta qua(n)-|tità che siano languidamente accese, essendo che all' | hora si dimostrano di color più rosseggiante, si cagionerà | il color pavonazzo il qual suol essere accompagnato con | le fiamme turchine, componendosi di queste con poco ros-//[124r]so, non essendo troppo sensibile nelle fiamme, perché viene ad | essere prevaluto dal rossore degli accesi carboni o all'altro | rossor di fiamma separata, ma contigua alla fiamma pa-|vonazza che essendo poco il rosso mischiato, pare che dal-|la quantità del turchino si estingua per la presenza del | più rosso e perciò il pavonazzo a lato della fiamma rossa | appare turchino e così di colori hora per rispetto di uno et | hora per rispetto dell'altro, pare che si tramutano talho-|ra celandosi la sua vaghezza et altre volte palesandola | con la diversità di spetie troppo accese non si possono mai | vedere come sono schietti, ma tutti li vediamo temprati | e mescolati con altri colori et alla volte se bene non si mesco-|lano con nissuno degl'altri colori. Nondimeno temprati | con il splendor del fuoco e con l'oscurità o ombre apparano | di diversi colori, né mai si manifestano come sono e | perciò quello che debilmente è bianco appo(sto) il nero appa-|re del tutto bianco e quello che debolmente è nero posto | vicino al bianco si dimostrerà del tutto nero e perciò li | pavonazzi nelle fiamme si veggono con difficoltà, perché | il turchino lo fa apparere rosso et il rosso lo fa | apparere turchino e perciò con tale abbattimento conculcato | pare che con difficoltà si dimostra sensibilmente nondime-|no se pur anche egli sensibile non solo nelle fiamme | ma anche nelli corpi opachi cagionandosi per il fuoco // [124v] molti colori dal fabbro si vengono manifestati quando che | egli temprà il ferro infocato nell'acqua, perché il cui | temperamento si veggono nel ferro molti variati colori | come il flavo in color dell'oro, pavonazzi, lionato, morello, | rosso, del color della viola et altri, sì come de' detti fabbri | e scarpellini o altri tempratori di ferri giornalmente sì | vengono con l'esperienza manifestati, similmente sì | veggono ancora molti altri colori cagionarsi dal fuoco nelle | piccole fiamme del zolfo ardendo, vedendosi al lume | del giorno mentre abbrugiano, si vede il pavonazzo tur-|chino, il pavonazzo rosso e colombino et altri che dal tur-|chino e rosso mezzanamente si compongono per la fiamma | del zolfo la quale essendo posta all'oscurità si dimo-|stra turchina per rispetto dell'oscurità che è posta di | là dalla parte del fuoco raro, il che può anche cagio-|nare la oscurità dell'istesso tizzone insolfarato, secon-|do le conditioni che si ricercano nel composto di questo | colore conforme a quello che si è detto nel cap(itolo) aggiunto | di questo, ma | mettendosi la fiamma al lume del giorno | la parte del fuoco raro, non essendo visibile per il | quale appariva il turchino, si dissepera questa apparen-|te tintura in gran parte, restandovene molto poca la | quale si mescola con la tintura rossa dalla fiamma del | solfore cagionandosi pavonazzi di più colori secondo // [125r] la mescolanza del fuoco raro nel turchino con la parte del | fuoco che è men raro dove si cagiona la fiamma rossa | per tal mistione, non vedendosi né l'uno né l'altro colore | ma solamente i

mezzani che da questi si compongono et | anche da altri, sì come con l'esperienza suol dimostrare | per la qualcosa non è da maravigliarsi che nel fuoco si veggo-|no ogni sorte de' colori, essendo che una della principali cau-|se della genartione de' colori non solamente è la luce del | sole, ma anche la luce del fuoco, perché i carboni, il fu-|mo, la ruggine et il solfo temprati con il splendore del fuoco | et l'acqua vita ardendo, fanno molte varietà et mutatio-|ni di colori, sì come habbiamo in parte dimostrato, per il che | pareva di ragione che havendo detto dei colori negl'altri | elementi non si tralasciasse quelli che da questo del fuoco | e nel fuoco si vengono dimostrati e generati, havendo que-|sto quasi dominio sopra gl'altri, mentre stanno mischiati | così anche conviene che i colori generati in lui siano di mag-|gior vaghezza splendore et eccellenza di quelli degli | altri colori negl'altri elementi, benché siano apparenti e | perché questo è quello che affina tutte le cose così anche | è dovere che in sé habbia i colori più esquisiti et eccellenti | l'infinità de' quali in gran parte si veggono nelli forni | ardenti, quando le fiamme fumose sono estinte verso l'ultimo | mentre il fuoco è molto acceso, perché chi bene vi osserva // [125v] vede ogni sorte di colori con tal vaghezza e stupore che | avvantaggia nella varietà il color dei fiori de' prati | i quali sono infiniti, sì come anche sono infiniti i colori visti | nel fuoco, sì come da quello che fin qui habbiamo detto | si può andare conietturando. |

DEL FUOCO DELL'INFERNO  
CAP(ITOLO) 8°

Havendosi fin hora trattato delli colori del fuoco non solo quan-|do che egli sta nella propria sfera cagionando quello | del cielo, ma anche l'istesso discendendo qua giù basso nella | materia ardente appoggiandosi, si è detto dei colori che egli | cagiona, oltra a quelli che così alla rinfusa suol cagiona-|re nei minerali, secondo che per ciascheduno degli elementi | si è venuto pronta occasione alle mani i quali cagionano | da fuochi sotterranei, ma la velocità dell'intelletto che | mai si quiete e ferma, andando di continuo attorno girando | con la sua cara compagna della curiosità, pare che così | come per mano lasciandosi guidare, trapassando in oltra | senza far dimora per il centro della terra, diedi l'occhio | per poter discernere se il fuoco dell'inferno, essendo dell' | elemento, sia in queste fumicose et orride caverne visibili o | no e di che colore egli possa apparere facendosi visibile, | per il che sarà bene ricorrere all'osservatione che qua su | habbiamo nel fuoco, in che modo egli nella materia ardente // [126r] egli si faccia visibile et altre volte è necessario haver l'occhio qual-|siasia l'impedimento del suo natural color flavo, mentre egli se | ne sta ardendo nella materia atta ad ardersi, essendo che egli in-|tanto arde intanto che induce il color nero e perciò delli colori | che si cagionano dal fuoco nella materia ardente, il primo è il co-|lor nero non essendo possibile che egli possa ardere cosa alcuna | se egli non vi va avanti il nero, il che accade con ragione che sì | come il fuoco è lucido per se stesso nell'appoggio della materia | ardente, così anche conviene che l'opaco come retto contrario per | la negrezza dell'opacità essendo la sua particolar natura di oppor-|si alla luce del fuoco come suol opporsi l'ombra alla luce del | sole e così gareggiando e combattendo col fuoco, tuttavia cerca | a più potere di opporgli con la cui dimora si cagiona l'oscuri-|tà della tintura nera, essendo che l'humido che sta inestato | nella legna fin dal principio della sua generatione mentre si fece | l'albero essendo il misto sopraggiunto dal fuoco che naturalmen-|te va disgregando tutti li misti

che son atti ad ardere, però è | da notare che il fuoco non può haver luogo nella materia ar-  
|dente, se egli non manda fuori parte degl'altri corpi che stan-|no nel misto che ordinariamente  
sogliono risolversi in fumo | mentre che egli ardendo va tuttavia separando la mistione | del  
legno per la quale abbrugiandosi l'humido con la parte ter-|rea contiguo al fuoco cagiona la  
tintura di color nero per | la quale li tizzoni si tingono prima di abbrugiarsi non // [126v]  
potendosi fare questa tintura se dal fuoco non viene arso l'|acqua, cioè l'humido con la terra delle  
cui parti resta la cenere | ma la tintura nera conviene che ella precede al fuoco in farsi | visibile,  
essendo che nell'appoggio della materia ardente nell'|istesso tempo che egli lavora ardendo,  
tuttavia induce il color | nero e quando il fuoco prevale, allhora si fa visibile, essen-|do  
necessario che il fuoco prevalendo vada di continuo generan-|do e perseguitando l'oscurità della  
tintura nera se egli | vuole accendersi e dimostrarsi visibile, perché quando l'oscuri-|tà della  
tintura nera prevalendo va seguitando il fuoco, | allhora egli si estingue, come quando da sé si  
smorza o | veramente buttandovi acqua sopra per la quale si cagiona i car-|boni neri che  
predominando estinguono il visibile del fuoco | estinguendosi anche per la densità di molto  
fumo, come nei forni | essendo ripieni di molto fumo si estingue il fuoco e dissipan-|dosi il  
fumo subito il fuoco si potrà accendere facendosi vi-|sibile nella materia ardente, ma perché non  
si può far | tale se prima abbrugiando non induce il color nero, di ne-|cessità conviene che egli  
doppo la tintura nera, egli appa-|risca per la qual cosa appare che dove la densità di ma-|teria  
ardente non possa ardere e farsi visibile, se egli non | disgrega la materia del misto della legna e  
quando acca-|derà che il fuoco abbrugia senza disgregare il misto non | potendosi far visibile  
generando tuttavia maggior tintura // [127r] nera, cagionerà che il fuoco appara di color nero, se  
possibil sia | il poter vedersi le tenebre le quali si veggono mentre non si | vede essendo questa la  
particular visione de' dannati nelle tene-|bre dell'inferno il cui fuoco essendo forse dell'istesso  
del'<sup>1165</sup> elemento | non può essere visibile se egli non sta inestato nella materia | ardente, si  
come habbiamo detto, ma perché nell'inferno non vi è | altra materia ardente che possa ardere se  
non i demonij i quali | per essere spiriti il fuoco in loro ardendo pare che non si possa | fare  
visibile, facendosi egli visibile nella materia corporea | men nobile di lui, come nei misti degli  
elementi e perciò i de-|monij, essendo più nobili del fuoco, in loro non si può fare visibile |  
perché se ciò si potesse fare, si farebbe anche visibile nel corpo | raro, come nell'aere puro o in  
qualche parte de' cieli, rilucendo | nella propria sfera il che è impossibile, ma l'huomo essendo  
com-|posto di materia corruttibile dei quattro elementi, dei quali | ve ne sono inferiori al fuoco  
di rarità et eccellenza, egli arden-|do può in loro appoggiarsi e farsi visibile in questa presente |  
vita, perché quivi abbrugiandosi alcuno si disgrega il misto | degli elementi, restando le cenere  
doppo che sarà abbrugiato, | ma quando il corpo de' dannati stan posti nel fuoco dell'infer-|no,  
abbrugiando non si può dividere il misto, essendo così sta-|to ordinato dalla Divina Giustitia per  
mentenimento dell'eter-|nità, perciò i lor corpi abbrugiandosi e non potendosi dividere | il misto  
degli elementi dai lor corpi, induce tuttavia il color // [127v] nero proprio colore del fuoco  
dell'inferno, e perciò si può imma-|ginare a che sorte di tenebre e di tintura nera si può cagio-  
|nare nei corpi de' dannati per il lunghissimo tempo della eter-|nità che tuttavia andando  
crescendo non si può esprimere qual-|sia la loro bruttezza<sup>1166</sup>, essendo che quanto maggiormente  
stanno | in tal fuoco, tuttavia divengono più tinti e neri il cui fuoco | anch'egli per la lunghezza

<sup>1165</sup> Nel ms. *del* aggiunto in soprалinea mediante tale segno grafico Λ.

<sup>1166</sup> Nel ms. l'espressione *Come a quelli posti al sole che si fanno neri senza che si veda fuoco* è stata aggiunta a margine.

del tempo con la continua dimo-|ra della materia ardente dell'istesso corpo de' dannati, non |  
potendo distruggere il misto, si fa sempre di maggior oscu-|rità nella densità delle tenebre, in  
quella guisa che accade | nel fondo del caldaro contiguo al fuoco, nel qual sito di-|morando  
tuttavia il misto della continua esalatione del | fumo che la fa permanente, sempre vi dimora la  
tintu-|ra nera. |

DIFFERENZA DEL FUOCO INFERNALE DAL NOSTRO DI QUA SU  
CAP(ITOLO) 9°

La differenza del fuoco dell'inferno da questo nostro pare | che non consista in altro se non che  
questo di qua su abbrui-|giando tuttavia nel disgregare il misto, pare che anche | scemi il dolore  
per esempio abbrugiato che havrà qual-|che membro, verbi gratia un braccio, il braccio non gli |  
darà più dolore, perché di già è disgregato il misto di che | era composto il detto braccio e così  
seguita degl'altri | membri l'istesso effetto, perché abbrugiato che è la // [128r] carne restando la  
cenere, non vi è più dolore alcuno del corpo | ma nel fuoco dell'inferno non farà questi effetti il  
fuoco, | perché là giù differisce da questo di qua su in quanto che | egli ardendo non ha potestà  
di disgregare il misto, ben-|ché egli sia forse dell'istesso di qua su, però abbrugiando, ben-|ché  
eternamente i membri del corpo non si distruggeranno, es-|sendo che il tormento et il braccio  
faccia resistenza di con-|tinuo al fuoco senza che dal braccio o altro membro si pos-|sa scemare  
un tantino dalle lor parti con le quali essendo-|sene privi si verrebbe in loro in loro a scemare il  
tormento quanto si | richiedeva a quel tal membro di già distrutto, non sentendo | in quello  
dolore alcuno, il che è impossibile perché nulla est | redemptio, essendo necessario per l'eternità  
che questi corpi in-|fetti continuamente resistono al rodere del fuoco dal qua-|le ogni membro si  
mantiene nel suo particolar dolore senza | punto languire, non potendosi disgregare il misto del  
corpo | è necessario che senza un iota di esalare resistano al fuo-|co seguitando di continuo gli  
stessi dolori i quali si aumen-|tono l'uno con l'altro essendo permanenti e continui, e perciò |  
egli è il maggior tormento che sia possibile. |

Fra li tormenti di questa vita pare che non vi sia forse il mag-|giore di questo del fuoco, la cagione  
di cui pare che sia che | egli ha forza di dividere il misto del corpo, oltre alla se-|paratione  
dell'anima, ma gli altri tormenti non potendo // [128v] disgregare i misti cagionano solamente il  
dolore della separa-|tione dell'anima dal corpo, ma il fuoco non solo dà il | dolore della  
separazione dell'anima, ma anche da il dolore della | separazione degli elementi di che è  
composto l'huomo i qua-|li mentre l'huomo si abbrugia vivo sente il dolore della | separazione  
di questi, oltre agli altri tormenti, però tal do-|lore non sentono quelli che muoiono di altri  
tormenti, | perché il disgregare dei lor misti facendosi in processo di | tempo doppio la morte  
non gli causano dolore alcuno in | tale attione, come si fa in quello che ardendo per ancor | non  
sia separato l'anima dal corpo, per la qual cosa | pare che non siano da paragonare a questo  
tormento q(u)elli| dei colpi del ferro o altri quali si siano e perciò la giu-|stissima giustizia di  
Santa Chiesa è solito di dare tal | tormento a quelli disparati nimici della fede di Gesù Chri-|sto  
per caparra del dolore che hanno a patire nelle sem-|piterne fiamme dell'inferno, essendo di qua  
già destinati | alla dannazione eterna.

DEL FUOCO DEL PURGATORIO  
CAP(ITOLO) 10

Similmente pare che sia dell'istessa natura forse il fuoco del | purgatorio, come quello che abbiamo di qua su il quale | non si potendo far visibile se non nell'appoggio della mate-|ria ardente, nel purgatorio pare che naturalmente non si possa // [129r] far visibile mentre non vi è materia della quale possa ardere, | non vi andando là alcun corpo, essendo questa sicura stanza | dell'anime beate il fuoco non può farsi nero, né di alcun altro | colore, ma restando del suo natural colore senza potersi fare | visibile, purifica quelle sante anime dalle colpe di questa vita, | havendo in processo di tempo da salirsene alla eterna gloria | del paradiso, secondo che hanno diffinito i Santi dottori teo-|logi di Santa Chiesa. E perciò pare che qui forse sia il fuoco | di minor tormento di quelli dell'inferno, perché si veggono | spiragli di fuoco sopra la terra sparsi in diverse bande | per il mondo, come in Vulcano, Mongibello et altri luoghi di Pozzuo-|lo che secondo alcuni derivono dal purgatorio. Ma quello dell' | inferno non havendo alcuno spiracolo si può ognuno imagina-|re la sua densità essere intollerabile il quale continuamente | rivolgendosi nel suo globo intorno al proprio centro della terra, | ritornando di continuo in se stesso, condensandosi, si fa sempre più | ardente terribile e potente nell'abbrugiare, sì come vediamo farsi | nei forni dei fuochi di riverbero che ritornando in se stessi | sogliono farsi così veloci e potenti che sogliono distruggere i più | densi metalli del paese il qual fuoco paragonato a quello del | inferno il quale abbrugiando non disgrega i misti, resta questo | di qua su come acqua fredda di consolatione e perciò dicono che | i dannati se potessero ritornare in vita, starebbero fin al giorno | del giuditio di continuo in questo fuoco, più tosto che stare un // [129v] hora in quello dell'inferno per il che non è da meravigliarsi | essendo che questo di qua su havendo dominio di disgregare | il misto, purificandogli levarebbe forse la macchia | dei lor peccati, ma nell'inferno dove il fuoco non ha tal domi-|nio, non potendo disgregare, manco può purificarli delle loro | macchie del peccato, che acquistorno in questa vita vivendo | e perciò in continui pianti e tormenti, gemendo ostinatamente, | se ne staranno per il spatio dell'eternità in quel fuoco senza | mai rendersi purgati e perciò si chiama inferno e non purga-|torio le cui fiamme accese non rilucendo appariscono di | densissima oscurità di tenebre tinte di nero. |

CHE LE FIAMME DI FUOCO SI FANNO PIRAMIDATE  
CAP(ITOLO) 11

Noi ritroviamo che la fiamma del fuoco si faccia piramidata | accidentalmente nell'ascendere in alto per unirsi al suo tut-|to nella propria sfera, essendo che gli naturalmente atten-|de alla circonferenza in tutte le attioni che egli suo fare | in natura, conforme a quello che egli suol fare mentri risie-|de nella propria sfera dove di continuo aggirandosi intor-|no alla circonferenza va col moto suo secondando il moto | de' cieli, però anche stando appoggiato nella materia arden-|te non mutando natura secondo il suo moto naturale, spar-|ge in giro circolarmente et ugualmente nella circonferenza | il suo calore, estendendosi con uguaglià da per tutto intor-|no a sé, ma in oltra di questo nell'attione che egli suol fare arden-|do tuttavia dilatandosi

va devorando la materia ardendo ugual-|mente et circolarmente intorno essendo tale la natura sua nel | moto naturale come è nella propria sfera per la qual cosa appa-|re che essendo inestato nella materia ardente disgregando il | misto della legna le cui parti in fumo esalando il fuoco con | questo fumo incorporato si dimostra visibile nelle fiamme le | quali sogliono farsi piramidamente, la cagione di ciò pare | che sia che il fuoco ritrovandosi in regione forestiera qua | giù basso fuori della propria sfera cerca a più potere di ascen-|dere e ritrovarsi colà su, e questo lo fa per la più breve e | curta via che sia possibile, cioè in questa parte che è più vici-|no nella sua sfera e perciò in questa aspirando che è la | perpendicolare che passa per il centro del fuoco et il centro del | mondo estendendosi verso la propria sfera, come parte più | vicina aspirando in quella parte più potentemente che in qual-|sivoglia altra, anche tutto il fuoco di là s'invia arrecando | con se stesso parte dell'esalatione che esce dalla legna in fu-|mo per la quale le fiamme divengono visibile e perciò | tutta la massa circolare del fuoco unendosi et andan-|do secondando la parte più potente del mezzo nell'ascen-|dere tuttavia si va accostando intorno alla perpendicolare | la quale, fattasi asse intorno a se stesso, si forma la fiamma | acuta in guisa di piramide, per essere più potente della sua // [130v] attione del salire in questa parte della perpendicolare e per-|ciò quivi abbrugiando più potentemente che in qualsivoglia | altro sito, mettendovisi materia ardente si accenderà, il che | non farà intorno negli altri siti, benché la materia ardente | sia posta più nel da vicino facendosi questo accidentalmen-|te astretto per la più prossima parte della sua sfera, benché | naturalmente habbia il moto circolare di rivolgersi intorno | a se stesso la cui natura ben conobbero gli antichi filosofi | inventori di cuocere il pane il quale per essere il principale | sostegno della vita vi bisognava al più eccellente calore | che dal fuoco materiale si potesse radunare in guisa di pro-|pria sfera e perciò inventorno i forni di forma circolare, | acciò quivi il fuoco facendosi propria stanza intorno a | se stesso aggirandosi, si mantenesse più lungo tempo il | suo calore, il che habbiamo anche da specchij concavi | che aggirandosi nella loro concavità il fuoco dell'ele-|mento prodotto dai raggi del sole, redunandosi in un | punto potentemente abbrugia più in tal sito che in altra | parte della piramide de' raggi riflessi prodotti da detto | sole, arrecando con se stessi parte dell'elemento del fuoco | non essendo possibile che dalla materia ardente ritorna al-|la sua sfera, se non per la perpendicolare, cioè per la for-|za dell'asse intorno al quale aggirandosi il fuoco nell' | ascendere forma la fiamma piramidata come si è detto. //

[131r] COLORI DEL FUOCO PER ORDINE SECONDO CHE DALLA NATURA SON PRODOTTI  
CAP(ITOLO) 12

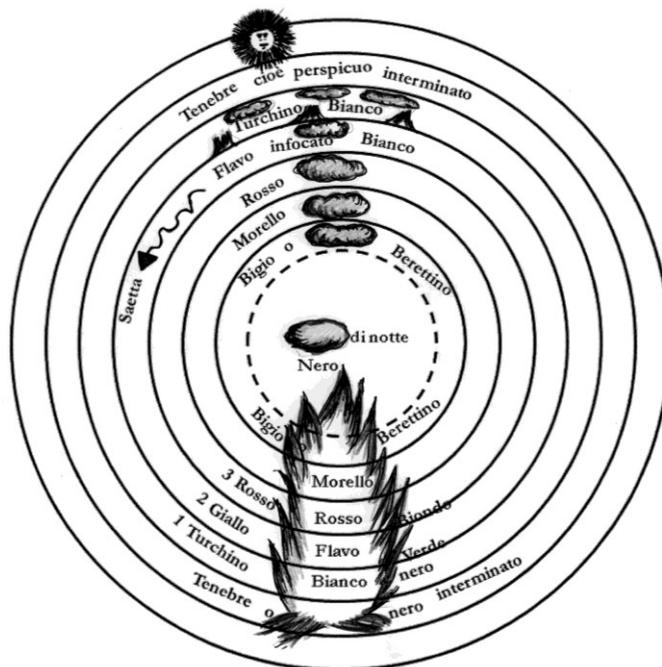
Le fiamme de' fuochi hanno tra loro l'ordine de' colori, sì come | suol fare la natura ordinariamente in tutte le sue attioni colorati | nelle quali operando sempre di una medesima maniera, osservan-|do in tutte l'istessa regola, tingendo abbellisce et invaghisce | l'universo di variati colori e perciò diremo qualche cosa dell'ord(in)e | de' colori del fuoco cagionati nelle fiamme, mentre non accade-|rà alcun accidente che possa impedire questo bell'ordito della | vaghezza di natura, perché non essendo il fuoco fumoso no(n) | si possono cagionare le fiamme le quali non sono altro che va-|pore che esala dalla legna in fumo acceso, per il che quando | questo accadesse si sarebbero molti occulti, havendo a | stare nell'ordine naturale secondo che al

fuoco son prodotti l'uno | dopo l'altro, similmente quando il fuoco sarà visto di giorno | posto alla campagna accaderà occultarsi molti colori che dalle | parti più rare della fiamme si sogliono generare secondo il lor | corso, le cui fiamme rare non essendo visibili se non per il | perspicuo interminato dell'oscurità della notte in cui cam- | peggiano cagionandosi alcuni colori essendo poi prive dell'os- | curità il giorno che li fa il campo, le priva di quei colori ancora | che dall'oscurità con la luce si generano e così impedito il lor | corso naturale per la varietà dei temperamenti, i colori no(n) | si dimostrariano conforme che a quelle regole naturali // **[131v]** che noi diciamo, ma allhora gli vedessimo con disordine essen- | do che occultandosi di quelli che si dovrebbero comparere | avanti si dimostrano doppo, sì che non occorrendo gl'incon- | venienti accidentali li colori del fuoco seguitaranno l'ordine | suo naturale, secondo che dalle nostre osservationi saranno | posti essendo che la natura tiene tal stile bene ordinato | che par più non potersi desiderare quando che da noi sarà(n)- | no ben conosciute, perché ella ha posto li colori nel fuoco in | quell'istesso modo e maniera che gl'ha posto in tutto l' | universo. Però per incominciare di là su veggiamo il | color celeste farsi cagionato per l'elemento del fuoco e | per il perspicuo interminato dei cieli posto sopra di lui | e quanto maggiormente si discenderà qua giù basso ver- | so la regione in cui habitiamo, tuttavia ritroviamo le | cose più imperfette et miste, non si dando elemento puro | secondo i filosofi. Per il che appare che il fuoco non sia | di tale eccellenza e rarità, come i cieli che son posti | in maggior sfera, così l'aere men rare del fuoco et | l'acqua dell'aria parlando quando che ella sta mista | in questa nostra regione contra natura sua che altrimenti essendo più rara et eccellente del fuoco, l' | habbiamo collocata fra la sfera celeste nel particolar | ragionamento delle stelle che habbiamo fatto nel | terzo Libro cap(itolo) primo e perciò ella come al-//**[132r]**trove habbiamo detto sola ha dominio sopra il fuoco che | perciò si smorza buttandovela sopra, nondimeno l'acqua | quando sia mischiata di terra è più rara della terra e men | rara dell'aere, però quella parte dell'acqua mista che di- | mora in questa nostra regione, come quella del mare e de' fiumi | sta posta in mezzo fra la terra e l'aere e così si vede | chiaramente che tuttavia accostandosi le cose qua giù basso per | la mistione, vanno acquistando qualche densità corruttibile | accostandosi vicino all'opacità della terra, per il che pare che | segua<sup>1167</sup> l'istesso ordine nei colori del fuoco, incominciando dal- | la fiamma nella parte da basso, essendo che il fuoco tiene tutte | le sue parte all'opposito di quello che egli fa stando nella propria | sfera, havendo di qua giù nella più bassa parte della | fiamma le parti più rare e pure e quando più si discostano | innalzandosi nelle parti della fiamma in alto, tanto mag- | giormente meschiandosi col fumo il fuoco si fa men raro, con- | densandosi con l'esalatione che escie<sup>1168</sup> delle legna acquista | in tal misto qualche opacità, però per maggior intelligenza | porremo al cospetto nostro la presente figura rappresentan- | do una picciol fiamma della candela, acciò più sensibilmente | potiamo comprendere la distinzione delli colori, la qual sarà di- | visa in tanti gradi quanto sono li colori principai e quivi assigna- | remo il suo luogo particolare a ciascuno, secondo dalla natura | con diligente osservatione vengono dimostrati. Però nel p(rim)o // **[132v]** grado porremo la bianchezza, essendo tale il natural colore | del fuoco puro e raro senza alcuna mistione, come quando | sta nella propria sfera, non essendo là su visibile, né anche | questo di qua giù manco è visibile et è posto nella più bassa | parte della fiamma per le ragioni dette in altri luoghi di | questo Libro, nondimeno si fa visibile per campeggiare | nel perspicuo interminato

<sup>1167</sup> Nel ms. il termine *seguita* è stato corretto depennando le lettere *-it*

<sup>1168</sup> Nel ms. *escie* con *c aggiunto* in sopralingua mediante tale segno grafico Λ.

che sono le tenebre e perché | le specie dell'oscurità del perspicuo interminato vengono | all'occhio mischiate con quelle della bianchezza di esso | fuoco con tal misto, il fuoco si fa visibile in apparenza | di color turchino, essendo che questo tal color è compo-|sto di bianco e nero puro et eccellente, senza alcun misto | di densa opacità e perciò lo chiamano colore apparente | il quale facendosi in questo primo grado quivi assignare-|mo il proprio luogo a tre colori, cioè al bianco al nero | et al turchino il quale è color composto. Di qua poi incominciandosi il fuoco avere l'appoggio nella ma-|teria ardente nella fiamma si fa visibile dimostran-|do il suo natural colore che il flavo giallo o vuoi dire | fiamma d'oro, essendo questo posto nel secondo grado | nel quale si può anche assegnare il color verde me-|scolandosi il flavo con il turchino, secondo che si è | dimostrato nel suo ragionamento particolare, benché | con difficoltà egli si vede, o veramente quando che // [133r] egli si rarefà campeggiando nell'oscurità si potrà cagionare l'istesso | color verde, ma del color turchino che egli sia tale, come è quello | del cielo cagionato forse nell'istessa maniera non è difficile a | conoscerlo, essendo che sopra la sfera del fuoco vi sono le tene-|bre, chiamando hora così noi il perspicuo interminato, come | i cieli dove non è alcun corpo opaco nel quale si possa ap-|poggiare la luce e farsi visibile con il riflettere qua giù basso | all'occhio nostro oltre alle stesse e la Via Lattea. Perciò |



sopra la sfera del fuoco essendo queste tenebre, venendo le | sue spetie con la bianchezza naturale dell'elemento del | fuoco, mischiandosi cagionano il color turchino del cielo, co-|me che si cagiona dalle medesime cause e dall'istesso fuoco dell'elemento posto qua giù basso intorno alla candela l'istesso turc-//[133v]chino nelle fiamme, per la qual cosa appare che la natura ha | posto questo colore fra il cielo<sup>1169</sup> per il fuoco nell'elemento | come qua giù basso per l'istesso fuoco dell'elemento appoggia-|to nella materia ardente. Doppo di questo colore seguita il co-|lor flavo posto nel secondo grado che, secondo habbiamo detto | più sopra, è color proprio naturale del fuoco essendo color | semplice, non essendo fatto con alcuna mistione d'altri colo-|ri, né da

<sup>1169</sup> Nel ms. *cielo* è preceduto da *occhio* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

se stesso partorito dalla natura istessa del fuoco | mentre sta appoggiato nella materia ardente facendosi | visibile, per la qual cosa appare che habbiamo solamente | tre colori semplici, cioè il bianco et il flavo, essendo l'uno e | l'altro colori naturali del fuoco, l'uno de' quali non è visibile | se non mediante il perspicuo interminato et il flavo il qual | si fa visibile per il perspicuo terminato, appoggiandosi | nella materia ardente. Il terzo colore è il nero preso in qual- | sivoglia maniera che habbiamo detto cagionarsi nei quat- | tro elementi. Perciò da questi tre colori principali la na- | tura invaghisce tutto l'universo componendo tutti gl'altri. | Però mentre il flavo incomincia a languire, la fiamma tra- | passa al biondo il quale si compone di giallo con poco rosso | e questo starà nella fiamma posto fra il flavo et il rosso, il | terzo grado assegneremo al color rosso, perché il flavo mi- | sto di molto fumo con il suo splendore indebolitisi non | havendo così gagliarda forza di ributtare il vapore del // [134r] fumo, quivi facendo radunanza l'humido e resistendo con la | dimora al fuoco, cagiona la fiamma rossa e fra il rosso et il | flavo di già habbiamo detto mettersi il biondo cagionandosi | da questi, essendo che come il fuoco è arrivato a innestare | nelle fiamme il suo natural color flavo, tuttavia declinan- | do incomincia a generare i colori di maggior opacità, finché del | tutto estinguendosi arriva all'opacità delle densissime tenebre di | tintura nera senza che un lume, essendo questo nero posto nell'ul- | timo grado che come retto contrario alla luce sempre là va an- | che fuggendo, benché questo sia il primo colore che dal fuoco si | cagioni, come habbiamo dimostrato nel ragionamento del fuoco | dell'inferno cap(itolo) 8°, havendo diffinito che il fuoco in tanto | arde in quanto induce il color nero e perciò essendosi nel 3° | grado il color rosso trapassando di qua si cangia in morel- | lo o pavonazzo et in lionato, secondo che si vede dal color della | fuligine, benché li pavonazzi si sogliono vedere più manifesti | nella fiamma fatta dal solforo acceso, essendo viste alla | presenza del lume del sole, il quale si compone dal tur- | chino con poco rosso, ma ritornando alla fiamma della can- | dela dopo il rosso seguitando i colori di maggiore opacità | come il morello, cioè il rosso e nero, per il che estinguendosi | tutto il rosso arriva all'opacità del color nero come è | noto nelle bocche de' forni, dove nell'uscir delle fiamme | si terminano, terminandosi anche nel fondo del caldaro // [134v] le fiamme lo tingono di color nero, dove poi essendo la fiamma | ridotta a questo ultimo termine dell'oscurità abbandonata | intieramente dal fuoco, si incomincia altri colori il cui ordine dal | nero abbandonato il fumo tuttavia mentre ascende in maggior al- | tezza accostandosi al chiaro si dimostra più bianco a uso di nu- | vola per meschiarsi con l'aere, il che si dirà nel suo particolar | ragionamento delli colori del fumo, ma per hora basta che si è | dimostrato l'ordine dei colori dal fuoco più principali dei quali | si compongono gl'altri infiniti che sogliono nelli forni ardenti più | sensibilmente dimostrarsi per la cui intelligenze acciò più chia- | ramente si comprendono, gli habbiamo anche scritto nella figura | distintamente che sta posta nel presente capitolo, secondo l'ordi- | ne che dalla natura son prodotti et in oltra acciò si veda | che la natura va ordinatamente in questa attione colorata hab- | biamo posto nelli medesimi gradi i colori che si cagionano dal- | lo splendore del sole il quale per se stesso pare che non pos- | sa infondere il color flavo, essendo egli di candidissimo | e purissimo splendore, nondimeno per essere egli condut- | tiero del fuoco con suoi raggi passando per la sfera dell'ele- | mento lo introduce qua giù basso, come di questo habbiamo chia- | ro per l'esperienza del fuoco che si raccoglie dalli specchij | concavi e da vasi d'acqua o da palle rotonde di cristallo po- | sti a raggi del sole che quivi raduna il fuoco dell'eleme(n)- | to facendolo visibile nella materia ardente, non essendo il // [135r] sole per se stesso né caldo né freddo prendendo il calore dalla sfera |

dell'elemento, havendo questo di particular la luce de' raggi | di arrearlo qua giù basso, per il che  
poremo l'ordine de' colori | che suole questa luce cagionare fra l'aere per le nuvole, poi-|ché per  
la languidezza del lume ci cagioneranno molti colori, | benché in siti diversi e irregolari, perciò  
porremo le nuvole or-|dinatamente et regolarmente di mano in mano l'uno doppo l'al-|tre poste  
più lontane al lume, acciò si comprenda per la lonta-|nanza che il lume apparendo più  
debolmente cagiona anche colo-|ri più oscuri che parteciperanno tanto maggiormente dell'opaco  
| per la qual cosa appare che la nuvola più vicina al lume o | più potentemente illuminata si  
dimostrerà bianca. La nuvola | gialla di rado si vede, ma si bene fra queste combattendo il va-  
|pore condensate in saetta vi si cagiona il color flavo accenden-|dosi il fuoco, il che si vede anche  
nei lampi per la parte del | vapor terrestre e non di quello dell'acqua nella quale non ha-|vendo  
dominio il fuoco non si può accendere anzi se fusse | acceso<sup>1170</sup> si smorzarebbe e questa è una  
delle cau-|se che le nuvole non potendosi accendere per la copia | del vapore acquoso di che ella  
si compongono, non pos-|sono anche dimostrarsi di color flavo, realmente parla(n)-|do, perché  
essendo rarefatta la luce nelli minuti spruz-|samenti, si può talmente condensate che vi si può  
dimostra-|re il color apparente che flaveggi si come si è detto far-//[135 v]si nella generatione  
dell'arco celeste, potendosi cagionare | anche questo color flavo nelle comete o altre impressioni  
me-|teorologiche, mentre si accendono havendo il fuoco ap-|poggio nella lor materia, ma nelle  
nuvole, per essere | cariche di acqua, il fuoco non potendo havervi appoggio | dal bianco  
trapassa al rosso e così la nuvola bianca | si cangerà in rosso e la rossa in morello e questa in co-  
|lor cenere violato bigio e berettino, chiamandosi in | qual modo si voglia cagionandosi fra  
questi l'infinità di | molti altri colori, finché estinguendosi del tutto la luce ven-|gono le nuvole a  
parere oscure e dense nelle tenebre della | notte per la lontananza et assenza della luce del sole. |  
Per le cui osservationi habbiamo visto che la natura così | dal fuoco, come dalla luce del sole,  
cagiona li colori con | un medesimo ordine e con le medesime regole in una istessa | maniera che  
habbiamo detto di sopra, il che si vede or-|dinariamente nell'occidente mentre il sole si asconde  
| che la nuvola del color dell'oro incominciando a | languire il lume si trasmuta in biondo,  
intendendosi que-|sto quando non vi accade accidente particolare che fac-|cia altro  
temperamento oltre il suo corso naturale e | perciò, levandosi l'impedimenti accidentali, la nuvola  
| bionda si farà rossa, morella, punicea e doppo questi | venendo l'opacità della notte si arriva  
all'ultimo co-//[136 r]lore che è il nero, dalle cui esperienze si caverà l'osservatione | dell'infinità  
de' colori accordandosi sempre il fuoco con lo | splendor del fuoco dimostrandosi li colori reali  
et apparen-|ti, i quali si cagionano nel fuoco, nell'aere, nell'acqua e | nell'opacità della terra, nei  
colori minerali nel cui corpo opa-|co non potendo penetrare la luce, il fuoco è quello che sotter-  
|raneamente lavorando cagiona la varietà dei colori delli | marmi e delle gioie estendendosi verso  
l'infinito, sì come nel | processo di questi quattro Libri si è detto, per la cui cognitione | delle  
passate esperienze diremo che habbiamo quattro sorti | di colori della medesima spetie, essendo  
che in ogni elemen-|to vi è il color rosso, così nel fuoco, nell'acqua, nell'aere | e nella terra e così  
accade di ciascheduno degl'altri colo-|ri essere quattro di ciascheduna spetie, come del bianco,  
del | nero, del turchino, del pavonazzo, del verde e del giallo | con gl'altri che da questi si  
compongono, benché infiniti. |

---

<sup>1170</sup> Nel ms. *acceso* è preceduto da *accese* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

DE' COLORI DEL FUMO  
CAP(ITOLO) 13

Havendo fin hora trattato de' colori che si cagionano dal fuoco no(n) | solamente degli apparenti, ma anche di quelli che si fanno rea- | li nelle fiamme, le quali non sono altro che l'esalatione che | uscendo dalla legna si accendono, essendo spinte in alto dal- | la forza del fuoco e dalla materia ardente aspira alla pro- | pria sfera, dimostrando i colori fin alla sommità della pi-//[136 v]ramide di esse fiamme, nel qual sito abbrugiandosi l'humido | si cagiona il color nero condensandosi quivi il fumo, oltra | il cui termine il fuoco non è più visibile però nel passaggio | perpendicolarmente che egli fa alla salita della propria | sfera, suole arrecare con se le parti più sottile e rare del | vapore, che esce dalla legna. E perciò lasciando a basso le | parti più gravose, abbrugiandosi restano nere e dense che | perciò si raccolgiano nei fondi del caldaro o nelle bocche de' | forni, dove il fumo si raduna per uscire, ma perché egli qui | non si ferma interamente, le sue più nere parti e lieve | ascendendo in maggior altezza cagiona diversi | colori su per la canna del camino et in oltra uscendo spar- | so fra l'aere temprandosi con i raggi del sole si dimostra | de' varij colori, nel modo che sogliono farsi dalle nuvole | e quanto più alto ascenderà, maggiormente si dimo- | strerà di color più chiaro e bianco, essendo che questa parte | che ascende in maggior altezza, pare che ella sia la | parte humida separata quasi affatto dalla parte terrea | le quali dal fuoco si vengono sospinte in fumo che perciò | la parte terrea, come più gravosa, si ferma come habbia- | mo detto intorno alle bocche de' forni raccogliendosi in cor- | po opaco, ma la parte humida secondo la natura dell'acq(u)a | essendo purificata e disgregata dal misto e l'andare | all'insù dimostrandosi più bianca conforme a // [137 r] quello che si disse nel cap(itolo) p(rim)o del 3° Libro, ragionando del- | la bianchezza delle stelle, havendo a pieno in quel luogo di- | mostrato che l'acqua naturalmente vada all'insù essendo la | sua residenza fra li cieli, per la qual cosa appare che la più | parte rara del fumo vada salendo per propria natura, oltra | l'esservi spinto dalla forza del fuoco, però per cominciar da bas- | so dove le fiamme si terminano essendo quivi la residenza del | nero che facendosi ostacolo allo spendor del fuoco l'impedisce | in guisa che non si può più oltra vedere alcun calor per le fiamme | accese, ma da questo ostacolo incominciandosi altri colori quanto | più si dilungano da questo, tanto maggiormente si faranno | più chiari, per le quali cose appare che si possano cagionare diver- | si colori mentre che tuttavia si accosta a tal chiarezza per ordine, | benché non siano così sensibili come quelli delle fiamme per ca- | gionarsi nell'opacità del nero. Però dopo il nero incominciando | a rosseggiare non potendo dimostrarsi quivi il turchino, inco- | mincia a rosseggiare a guisa di morello e poi propende in rosso | e poi incomincia a biondeggiare, e poi più su incominciando per | la canna del camino a tingere il giallo nel color della fu- | liginè la quale mista con parte della tintura nera suol ti- | rare un misto che pende al verde, doppo del quale | uscendo<sup>1171</sup> fuor del camino quando che egli sia di già fatto | molto raro havendo acquistato una delicata bianchezza | trasparente, essendo visto all'incontro di qualche oscurità // [137 v] di tintura nera appare di color turchino al pari del ce- | lestino, essendo visto all'incontro del sole per la traspa- | renza del lume che si fa languido si dimostra rosso e così | rosseggiando visto all'incontro del turchino

---

<sup>1171</sup> Nel ms. *uscendo* è preceduto da *restando* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

apparisce pavo-|nazzo, perché le spetie di già nel rosso fumo per essere tras-|parente vengono mischiate con la mistione del color del cielo | essendo che rosso e turchino habbiamo diffinito che cagionano | il pavonazzo e così di mano in mano, estendendosi con la vaghez-|za dei colori mezzani che da questi si compongono verso l'inf-|nito, tuttavia innalzandosi forsi e convertendosi in nube si di-|mostra candidissimo, cagionando tuttavia varietà di colori | come dalle nube ordinariamente ci vien manifesto, temprandosi | fra il fumo li raggi del sole e questi con tal varietà si vedra(n)-|no secondo che nella varietà delle hore del giorno sara(n)-|no visti, perché tal varietà di colore si dimostrerà nelle | prime hore del giorno et altrimente sul mezzogiorno va-|riando anche nell'ultime hore del giorno verso la sera | e così secondo che il sole sarà più basso vicino all'orizzon-|te in oriente o in occidente o nella maggior altezza del | mezzogiorno sempre cagionerà varietà di colori, parimente | essendo il fumo più basso o più alto o se sarà visto in campo | di color celeste o di qualsivoglia opacità terrestre o in | qualsivoglia modo havendo il campo di qualsivoglia nuvo-|la simile a se stesso o di differente colore, essendo visto a // **[138r]** drittura di queste cose o del lume del sole, drittamente o obliqua-|mente, tuttavia accaderà novità di variazione di colori, perché | di tutti questi accidenti essendo anche visto per la pioggia, per | il vento o per la nebbia e secondo che sarà più raro o più den-|so, sempre dal fumo fra l'aere si cagionerà diversi colori es-|tendendosi verso l'infinito. |

**[138r]** LIBRO QUINTO

GENERATIONE DE' COLORI APPARENTI NEL CORPO OPACO CAGIONATI DALLE SPETIE DE' COLORI  
CHE DERIVANO DA ALTRI CORPI RIPORTATE DALLA LUCE

CAP(ITOLO) PRIMO

Noi habbiamo già detto qualche principio della generatione de' colo-|ri cagionati nei quattro elementi per la virtù e potenza del sole | che come pittore universale somministrando quelli dipinge | et invaghisce quanto di buono e di bello nella natura si | possa vedere, havendo anche assegnato il proprio colore a | ciascheduno degl'elementi, ma perché il sole per se stesso essen-|do visibile, di necessità conviene anche che egli sia colorato | havendo diffinito che non è possibile essere alcun visibile sen-|za colore, però attribuiremo la bianchezza al sole in quan-|to che egli con la luce sua dimostrando i colori, facendoli ap-|parere hora languidi, hora rimessi e talhora levandoli | affatto dall'essere sottoposto ad alcuna mistione d'oscurità di | ombra li dimostra risplendenti e tuttavia ha<sup>1172</sup> maggiore // **[138v]** chiarezza attendendo, si accostano al bianco participan-|do della medesima luce del sole, essendo che il colore | come quello che non può spargere alcuna parte delle sue | spetie, se non mediante la luce, andando l'une e l'al-|tre spetie insieme, cioè quella del color che dall'obbietto | deriva, e quella del lume che dal sole derivando | si meschiano insieme e così illuminandosi ciaschedu-|no obbietto, la luce del sole portando in giro quelle | spetie si cagionano in forma conica perfetta arrivan-|do all'occhio per la retitudine facendosi perfetta | visione, acciò si possa comprendere la forma, il sito, | la distanza et il colore dell'obbietto, il quale viene | ad essere mischiato et a partecipare del colore dell'-|istessa luce che lo introduce. E perciò noi non vedia-|mo mai alcun colore schietto come è, ma

---

<sup>1172</sup> Nel ms. h depennata.

sempre ac-|cade dimostrarsi differentemente dal suo natural colore| non solamente p(er) la causa che habbiamo detto della mesco-|lanza del color del lume, ma anche secondo che la | luce illuminando l'obbietto da quello risaltando e | riflettendo all'occhio con maggior o minor angolo, li | raggi talhora si fanno più languidi e talhora più | velocemente riportando la spetie del colore, cagionano | che l'obbietto colorato sempre apparisca di color più // [139r] chiaro o più scuro, secondo che il lume diversamente ribalza | con minor o maggior potenza e questo è stato fatto dalla na-|tura, acciò agevolmente si potesse cagionare la visione e vedere | quanto di vago ella tutta l'anno nelle quattro stagioni con-|tinuamente va lavorando et operando in dipingere tutti gli | obbietti colorati, non potendosi vedere alcun colore schietto | come è realmente, che quando questo accadesse il senso non | potendo comprendere il colore si offenderebbe in guisa tale | che l'occhio si accecerebbe. Il che veggiamo accadere dalla can-|didezza dell'obbietto bianco, come dalla neve le cui spe-|tie sono tanto potenti per la similitudine delle spetie del | lume del sole che mischiatamente vengono all'occhio il sen-|so restando per tal causa offeso difficilmente poi per lungo | spatio non comprende la forma degl'obbietti di altro colore | il che accade per la forza del color della bianchezza | che si vede come è et perciò egli disgrega la vista, il che | accaderebbe farsi anche da ciascheduno degl'altri colori | se si vedessero schietti come sono per il che è necessario ac-|ciò il color schietto si veda che il lume sia dell'istesso color | dell'obbietto, essendo che se il lume verbi gratia fusse ver-|de, il color verde dell'obbietto nel mandare la sue spetie co(n) | quelle del lume all'occhio, non conforterebbe la vista co-|me si dice, ma la disgregarebbe et offenderebbe il senso co-|me l'offende il bianco e così accaderebbe di ogn'altro co-//[139v]lore, perciò non è maraviglia se non potiamo affissar lo sguar-|do nelli riflessi dell'oro, nelle cui parte si vede la sua bel-|lezza, essendo che il lume che batte in queste parti riflesse | è molto gagliardo e potente per essere l'oro liscio e pulito piglia | il color dell'oro e così tanto per così dire di tal colore illumina | in quelle parte dimostrando il colore schietto dell'oro come è, il | che non fa nelle parte dove il lume direttamente va a percuotere | non essendo del color dell'oro e perciò quello del sole, essendo | bianco, conviene anche che in quelle parte dove illumina fac-|cia che il color dell'oro si dimostra biancheggiare e come | corrotto è mischiato venendo le loro spetie all'occhio non si | mostra del suo natural colore, però nelle sue parte riflesse risie-|de la bellezza e vaghezza del suo naturale e vero colore | per rispetto del lume che illuminandolo è del medesimo colore | per la qual cosa è da notare che la luce non solamente piglia | i colori da corpi densi trasparenti, come sono i vetri colorati del-|le finestre riportandoli nei luoghi dirimpetti dove va a feri-|re il lume, essendo questo cosa molto sensibile e nota ad | ogni sorte di persone, ma in oltra è da notare che la natura del-|la luce è di pigliare li colori anche da corpi densi et opachi | da quali riportando le spetie di questi colori in altri corpi | et all'occhio cagiona che si faccia la visione, cagionando | anche altri colori, non essendo possibile che dall'occhio vada | alcuna cosa all'obbietto, come volsero alcuni, la quale per // [140r] dependere dalla scolastica disputandosi e continuamente la tra-|lascia remo per non dilungarsi dalla nostra semplicità del dire | nella verità dell'osservationi di natura, ma non pensa già | alcuno che la luce penetri in alcun corpo denso opaco, essendo | che solamente accostandosi alla superficie di questi senza pe-|netrarli illumina il perspicuo nel quale stanno le spetie continua-|mente sparse, benché che egli sia anche privo di luce, essendo il | perspicuo soggetto talhora di essere illuminato et talhora | di essere ombroso e privo di luce, per il quale arrivando il lume | del sole fin all'obbietto da quello riflettendo all'occhio insieme | con le spetie che dall'obbietto deriva,

cagionano che il color si ve-|de mischiato con la luce, non essendo possibile che il colore si possa | vedere cioè le spetie nel perspicuo interminato, ma solamente si | veggano per il perspicuo terminato in quella guisa che dicessi-|mo farsi visibile il fuoco raro nella propria sfera o qua | giù basso nell'apparenza di color turchino, sì come anche è così | fatto il color del cielo, il che si è detto nel Trattato De' Colori | del precedente Libro per il che diremo che dalle spetie del | colore si può radunare la visione, vedendosi nel perspicuo in-|terminato facendosi terminato fuori del proprio obbietto che | non solo per la vista direttamente quando che l'obbietto sta | posto dirimpetto all'occhio, ma anche si possono radunare in | qualsivoglia luogo, dove che nell'opaco si farà<sup>1173</sup> perspicuo | interminato, come nei luoghi ombrosi, la cui densità non // **[140v]** potendosi penetrare la luce et non potendosi vedere il lor | termine si fa perspicuo interminato, benché egli sia corpo opa-|co e denso posto nel terminato e da questi si riflettono i colo-|ri e le imagine in quella guisa che suol accadere dall'acqua | e da specchij, le cui imagine vedendosi noi chiameremo es-|sere queste le spetie colorate et insieme diremo che si possono | vedere conditionatamente, ma sempre nel perspicuo terminato | secondo che appresso dimostreremo con esperienza mani-|festa, non essendo possibile, come habbiamo detto, che alcun | color schietto si veda, ma tutti si dimostrano mescolati con | il color del lume, senza del quale non posson essere visibili | essendo necessario acciò il color si dimostra, come è realmen-|te che l'obbietto colorato et il lume sia di un istesso colo-|re, per il che diremo di nuovo che non si potrebbe fare | visione e perciò noi non potiamo affissar lo sguardo nel corpo | del sole perché essendo egli obbietto candidissimo le cui spetie | vengono all'occhio mischiate con la sua propria luce che | influisce bianchezza vedendosi in parte questo suo color | schietto come è, perciò offende la vista, il simile accade dal | fuoco il quale non lascia che alcun possa affissar l'oc-|chio in lui quando che sarà molto acceso e risplendente | perché essendo egli l'obbietto visibile et il corpo istesso lu-|minososo la spetie del suo colore e del suo lume venendo di | uniforme colore all'occhio cagionano che vedendosi il // **[141r]** proprio colore del fuoco come è, offenda molto il senso del ve-|dere per la cui causa alcuni hanno perso la vista e fra | tanto ci resta di vedere in che modo si posson vedere le spe-|tie del colore nel perspicuo terminato, benché l'occhio non stia | a drittura dell'obbietto, essendo le spetie riportate dalla luce | da corpi densi e colorati in altri termini de'corpi opachi. |

IN CHE MANIERA SI POSSONO VEDERE LE SPETIE DEL COLORE

CAP(ITOLO) 2°

Prima che più avanti passiamo con il nostro ragionamento, sarà be-|ne il farsi intendere come che le spetie del colore si possono ve-|dere nel perspicuo terminato, ma non dico nel termine di quello | che è contiguo all'obbietto di dove deriva la spetie che que-|sto di già è molto noto. Né meno da quello de' specchij o di | altra cosa simile, come dall'acqua et altre di dove le spetie | del colore degli obbietti si sogliono terminare, essendo ripor-|tate riflessivamente dalla luce all'occhio per la linea retta | delli quali si veggano i simulacri di tutte le cose, e perciò no(n) | è da pensare che con tal ragionamento si rendessimo di tal scioc-|chezza che dicessimo di poter vedersi le

---

<sup>1173</sup> Nel ms. farà è preceduto da una lettera (probabilmente una t) che è stata depennata.

spetie del colore | fra l'aere dove non è alcun termine che questo sarebbe | pazzia et ignoranza troppo grassa, essendo che le spetie spar-|se per l'aere non si possono vedere, poiché la natura della | visione e del colore si suol fare nel termine, e perciò dove | la luce va a riflettere partendosi da corpi colorati, ella // [141v] ha propria virtù di arrecare con se stesso la spetie dei colori | di quelli obbietti et arregarli con se stesso per la linea retta | in altri obbietti, sì come dicessimo nel ragionamento del fuoco | anche in tal guisa suole arrecare il fuoco, et il calore qua | giù basso passando per la sfera del fuoco, però veggiamo ho-|ra agevolissimamente come che dall'esperienza la luce suo-|le arrecare con se stesso le spetie dei colori che da corpi | opachi derivano, il che da molte esperienze si ci manifesta | fra le quali ne porremo una meravigliosa che però essen-|do necessario che si faccia un picciol buco in una finestra del-|la camera che stia opposta al riflesso del sole, non vi es-|sendo altro spiracolo nel quale luce possi intrare, se non per | il detto buco il quale se gli metterà un occhiale rotondo | lasciandone poca quantità scoperto per l'ingresso delle spe-|tie con la luce essendo necessario che la detta camera si | renda scurissima di tutta perfettione, acciò priva d'ogni lu-|ce nissuno degl'obbietti che vi sono dentro non possino | dimostrare il lor colore, essendo privi del lume per il | quale il color si vede, perché quando la luce vi entras-|se direttamente illuminando gli obbietti dentro e fuori della | istessa riportando le spetie di quelli che son di fuori nel di | dentro non si potrebbero vedere, perché in questi casi | visibili le spetie nel perspicuo terminato che prevagliano | sono quelle che dimostrano il colore dell'obbietto illumi-|[142r]nato, e perciò intrando nella camera luce soverchia prevalendo | le spetie delle parete della camera non lascierebbero vedere | quelle che derivano degl'obbietti che son di fuori della camera | dirimpetto alla finestra e perciò pare che sia necessario l'oscu-|rità e la privazione del lume acciò le spetie di dentro non | molestino quelle che vengono di fuori, sì che havendo collo-|cato il picciol forame con l'occhiale nella finestra quando il | sole illumina prontamente gli obbietti posti fuori della fine-|stra, la luce riflettendo verso se stesso riporta le spetie an-|che di quelli con se stesso, e così intrando per il picciol fora-|me per linea retta dove vanno a ferire nel termine del per-|spicuo sopra il parete della camera, imprimono il colore delli | medesimi obbietti colorati che sono di fuori della camera al | incontro e tanto al vivo gl'imprime che il ritratto di qualche d'uno | si conoscerebbero veggendosi sopra il parete della camera le gen-|ti che passano per strada coloriti, come sono parimente la ver-|dura della campagna con gl'uccelli che volano fra l'aere | le nuvole che si aggirano combattute da' venti. Insomma, qui-|vi si vede una pittura al vivo di quanto può produrre la | natura nel colore di molta perfettione, superando quella | che dai pittori si sogliono dipingere con i pennelli, stando av-|vertiti, come ho detto, che la finestra sia rivolta al refles-|so del sole, acciò i raggi non vi possono intrare direttame(n)- | te a dissipare la vaghezza di questa pittura e perciò la // [142v] finestra starà in mezzo fra gli obbietti da vedersi et il sole.

PERCHÉ CAUSA DALLA SUDETTA PRATICA LE SPETIE DEL COLORE ENTRANDO PER IL PICCIOL  
FORAME DELLA FINESTRA IMPRIMONO L'IMAGINI DEGLI OBIETTI AL RIVERSO NELLE PARETE  
DELLE CAMERE  
CAP(ITOLO) 3°

Il che forsi avviene che la luce naturalmente camina per la ret-|titudine con la quale  
accompagnandosi la spetie del colore convie-|ne che anche ella camini per l'istessa retitudine,  
non essen-|do permesso in natura l'incaminarsi la spetie del colore | senza la luce con la quale si  
fa il visibile, e perciò del pa-|ri e di compagnia in instanti sensibile, spargendosi per ogni | verso  
rettamente fra l'aere quella parte del corpo colorato che | sta per obbietto al picciol vetro posto  
nella finestra, mandan-|do le sue spetie, essendo riportate dal lume trapassano ol-|tra il vetro il  
quale, essendo perspicuo e liscio e pulito, ri-|ceve in sé tanto maggiormente le spetie della luce e  
del co-|lore, senza che punto si disperdono non havendo in sé al-|cuno impedimento e perciò  
passando in oltra vanno i raggi | della luce insieme con quelli del colore a ferire nel pare-|te della  
camera in quella parte che sta per obbietto all'obbiet-|to colorato posto di fuori della finestra di  
dove deriva la | spetie colorata et perché in quella parte non vi può vede-|re altro obbietto che  
quello che gli sta all'incontro oppo-|[143r]sto rettamente. Parimente tal sito non riceverà in sé  
altra | spetie di altro obbietto con le quali potessero prevalere a | quelle, perché havendo a  
passare per picciol forame, conviene | che ogni obbietto particolarmente imprima il suo  
particolar | colore distintamente l'uno dall'altro, il quale per essere la | camera priva di luce, il  
color di lei non potrà essere visibile | ma solo quello il quale viene dalla parte di fuori  
accompagna-|to con la luce la cui luce non può haver forza d'illuminare | dentro la camera per  
fare che il suo color si veda intrando | come luce dispersa e disgregata dal suo fatto, essendo  
proprio | della luce fare atto sensibile mentre sta unita, ma nel pa-|rete l'immagine s'imprime  
perché ivi va la potenza della | luce unita per quel picciol sito, ciascheduno da se stessi | uniti,  
senza che la luce si unisca con gl'altri siti, ma per | essere questi spatij contigui l'uno con l'altro,  
dimostrano an-|che l'immagine intiere, essendo in ciascheduno punto divisi di-|stintamente in  
quanto alla spetie del lume e del colore sen-|za confondersi con alcuna mutatione e perciò queste  
immagini | appariscono sempre nell'istessi siti non mutando luogo come | suol mutarsi nelle  
immagini viste dall'acqua o dalli spec-|chij, e perciò stando le immagini cagionate dalle spetie nel ter-  
|mine del perspicuo al parete della camera immobile se l'obbietti di dove derivano saranno  
immobili e move(n)-|dosi se l'obbietto sarà mobile vedendosi sempre in // [143v] quel sito dove  
che dall'obbietto si potrà tirare linee rette, pas-|sando per il picciol forame della finestra, per la  
qual cosa | appare che la luce conduca la spetie del colore o la faccia | visibile movendo per il  
perspicuo per la linea retta, facendosi anche | per tal effetto in tal maniera la visione e perché  
queste spetie | entrano nella finestra per la linea retta, di necessità convie-|ne che le immagine  
appariscono rivolte sottosopra al contra-|rio dei lor obbietti, a tal che vedendosi l'immagine di un  
huo-|mo che camina in strada si vedrebbe camminare nella came-|ra dalla propria immagine con i  
piedi all'insù e col capo all'ingiù, perciò apparendo al rovescio dei loro obbietti il | supremo si fa  
infimo et l'inferiore si fa superiore et il | destro per le medesime ragioni si fa sinistro et il sini-  
|stro destro, il che da spechij habbiamo che le immagini ap-|pariscono conforme ai loro obbietti  
con le medesime ra-|gioni riflettendo le spetie della luce e del colore per | la retitudine sì come il

specchio le riceve, che le spetie | che dalla parte superiore dell'obbietto derivando, preva-|lendo in quella parte del specchio che gli è più vicina così | anche la trasmette e così le parti più lontane per la lun-|ghezza delle spetie rarefatta così si temprà anche | languidamente dallo specchio vedendosi le parti alcune | poste vicine et alcune lontane, come sta posto l'obbietto | camminando tuttavia per la retitudine così nel percuote-//[144r]re nel specchio, come anche nel risaltare all'occhio del ris-|guardante, ma acciò non para che vanamente habbiamo parlato | del colore o delle spetie colorate viste nel perspicuo terminato: | è da notare che la sopradetta camera oscura con il picciol | vetro posto al forame della finestra forse non è altro che un | vero<sup>1174</sup> e vivo modello dell'occhio fatto così dalla natura, | acciò che l'huomo potesse comprendere il modo col quale si fa | la visione, non essendo forse possibile poterlo dimostrare più | sensibilmente, perché chi già mai ha potuto vedere l'occhio pro-|prio essendo instrumento del senso, il quale se alcuno lo vedesse | non potendo vedere altro obbietto resterebbe cieco occupandosi | con questo il senso, perché veggiamo che mettendosi qualche | cosa sull'occhio essendo occupato l'instrumento del vedere | non si può fare alcun senso del visibile per il che appare che sia | impossibile il poter vedere l'occhio se stesso, sì come anche è | impossibile che alcuno possi entrare nell'occhio di alcuno altro | per potere comprendere in qual guisa le spetie del color ivi | si imprinono, poiché facendosi notomia dell'occhio subito | si dileguano gli humori christallini e perspicui e così gua-|standosi l'instromento non si può comprendere in che modo | le spetie ivi habbino vero ricetta, però dalla sudetta es-|perienza delle spetie che si terminano nella camera oscura | così debbiamo pensare in gran parte accadere nell'occhio il | quale ha molte parti simile, essendo perspicuo per gli hu- // [144v]mori acquosi e cristalli, i quali essendo privi di lume proprio | per il picciol forame della pupilla, intrando la luce con la | spetie colorata, necessariamente bisogna che quivi habbia | alcun termine che la natura a questa porta ha posto una | superficie di tintura nera nell'ambiente contigua agli hu-|mori perspicui e cristallini, intendendo sotto di questo nome | tutti gli humori trasparenti per li quali, passando la spetie | del color con la luce, si fanno nel termine di questo perspicuo | nella tintura dell'oscurità l'impressione delle imagine de-|gli obbietti, havendo quivi il particolar ritegno per le | quali movendo il senso si comprende il color dell'obbietto | con la distanza con la quale son posti alla campagna | secondo il lor temperamento per le medesime imagini, a tal | che pare che il colore si come si parte dal perspicuo termi-|nato dall'obbietto, così anche pare che convenga muovere il | senso per il perspicuo terminato dell'occhio, essendo que-|sto riserbato per la radunanza delle spetie nel termi-|narsi, havendo corrispondenza il perspicuo dell'obbietto | dove termina con il perspicuo dell'occhio dove va a ter-|minare la spetie, non essendo possibile di poter veder | il colore nel mezzo di questi, ma solo nei termini, essen-|do che questi due estremi abbracciano il mezzo del per-|spicuo che è mosso dalla luce e dal calore, arrivando al | termine dalla tintura nera nell'occhio contiguo a // [145r] gli humori christallini dove sogliono havere ritegno le ima-|gini, non essendo possibile che queste siano ritenute da | gli detti humori i quali essendo perspicui, diafani, intermi-|nati, necessariamente conviene che la spetie arriva al suo | termine di tintura nera, non potendosi vedere il colore se | non nel termine di esso, non essendo il nero termine proprio | del perspicuo in quanto a se stesso, come nero, il quale es-|sendo privo di luce, di necessità conviene che anche sia | privo di colore e perciò ivi si imprime dalle spetie l'immagine

---

<sup>1174</sup> Nel ms. *vero* è preceduto da *vivo* depennato con un tratto orizzontale.

| distintamente di qualsivoglia color di variata spetie per far- | si la visione, benché il senso venga mosso dal calor per l' | impressione dell'immagine fattasi dalle spetie dentro del | vedendosi come fa l'istesso obbietto di dove deriva la spetie | per la circolarità del concavo di dove ha nell'occhio il rite- | gno la spetie, il che non può farsi nell'esempio della came- | ra oscura cha habbiamo detto per non essere di figura sferica.

DELLA BIANCHEZZA MISCHIATA CON LA SPETIE DI ALTRO COLORE  
CAP(ITOL)O 4°

Primieramente in queste nostre osservationi bisogna inten- | dere che ogni corpo opaco partecipa del colore del suo | obbietto essendo che le spetie sparse fra l'aere si mes- | chiano insieme con quelle di altro obbietto riportate dalla luce, perciò dove rifletterà la luce, arrecherà anche con // [145v] sé le spetie di quei colori riportandoli in altri obbietti dove | va ad illuminare riflessivamente e quivi facendosi il ter- | mine di tal spetie con il termine del colore istesso di quel | corpo dove rifletta l'una e l'altra spetie mescolandosi | insieme, vengono all'occhio cagionando un colore mischia- | to secondo che l'uno e l'altro obbietto saranno di colore, | perché se gl'obbietti saranno simili di colore, il colore | in tali riflessi sarà perfettissimo dimostrando in gran | parte il suo proprio colore. Ma se l'obbietti saranno di | colori differenti, si cagionerà qualche colore apparente com- | posto, parte dal color reale dell'obbietto per il quale si fa | il misto et parte dalla spetie del corpo dove batte il | lume, riportando tal spetie nella parte riflessa di tali | corpi le cui spetie venendo all'occhio cagionano il colore | apparente mischiato dall'uno e l'altra spetie, benché an- | che alla volte accaderà farsi colore apparente solamen- | te dalla spetie che conduco il lume nella parte refles- | sa temprandosi fra qualche oscurità et altre volte | potrà accadere che la spetie riflesse si dimostra di | quel colore che ella sarà, come habbiamo detto nel pre- | cedente Discorso, quando che dalla luce è riportato | il colore dentro una camera oscura passando, per | picciol forame fatto nella finestra facendo il mede- | simo effetto in qualsivoglia parte ombrosa di potente // [146r] oscurità, come fra un obbietto e l'altro, così anche nelle pieghe | de' panni dove non può intrare alcun lume direttamente talhora | vi si potrà generare quelli colori sudetti, accadendo di continuo farsi | queste cose per la riflessione della luce la quale sempre suol es- | sere più debolmente nell'operare che quando ella va a illuminare | direttamente, ma perché negli obbietti visti da lontano essendo illu- | minati nondimeno si sogliono dimostrare di languido aspetto per | la lontananza del lume che debolmente arrecando le spetie all' | occhio si sogliono confondere gli aspetti e dimostrar l'istesso obbiet- | to confuso, non si potendo discernere la verità del colore, tanto mag- | giormente accaderà nei riflessi che difficilmente si sogliono vedere | nel da vicino non si potranno vedere nel da lontano, per il che ha- | vendo anche a trattare nel processo de' nostri Libri dei colori | apparenti cagionati dagli obbietti posti da lontano, ci è parso pri- | mieramente senza punto dilungarsi di trattare della mutatio- | ne dei colori negli obbietti posti da vicino cagionati per la ri- | flessione della luce. E perciò incominciaremo dalla mistione | fatta nell'obbietto bianco per cagione di qualsivoglia spetie co- | lorata di variati colori, da poi diremo qualcosa di quelli che | si cagionano nell'obbietto nero per le spetie di altri colori | prodotti dal lume e così seguiremo degl'altri, come del rosso, | del giallo, del turchino e del verde, con li pavonazzi, secondo | che dalle spetie di un altro colore

vengono mischiatamente all'occhio imprimono alla visione ordinariamente colore apparen-  
//[146v]te e diverso dall'obbietto per le quali si vede. E perciò è cosa manifesta che l'ombra  
non è altro che mancamento di luce, per la quale mancando conviene che queste parte om-  
brose appariscono nere, e conseguentemente il color dell'obbietto che deriva da queste parte  
conviene che languendo si renda in apparenza corrotta e diversa del suo natural colore, essendo  
che la luce è quella che lo dimostra tale quale egli si sia senza corruzione alcuna, perciò da  
questa causa l'obbietto si potrà anche dimostrare di diverso colore, non essendo in questa  
parte riflessa portata la luce da alcuna parte del medesimo obbietto o da altro simile a se stesso,  
però quando che la luce anderà a ferire nell'obbietto bianco, arrecando con se stesso tale  
spetie negli obbietti di differente colore nelle parte dove che da questi anderà la luce riflessa,  
cagionerà questi colori di maggior chiarezza per la mischianza delle spetie della bianchezza  
del lume e del colore che va nella bianchezza, secondo la luce per una certa natura di  
illuminare. E perciò i pittori mescolando il bianco in qualsivoglia colore, tuttavia divenendo più  
splendenti si accostano a maggior chiarezza, dimostrando quasi la natura istessa del lume  
nell'illuminare, per il che anche sogliono dare perfettione alla pittura delle loro opere con  
alcuni lumi datati ultimamente con la mischianza del bianco, dimostrando rilevato quello che è  
di superficie// [147r] piana, ma quando che da altri obbietti di altro colore andranno spetie  
nelle parte riflesse dell'obbietto bianco, accaderà per la mischianza della spetie colorata che il  
bianco dimostrandosi di altro colore, tuttavia si dilunga dalla sua chiarezza per la qual cosa  
appare di crearsi un altro mezzano mentre che dall'obbietto nero sarà riportata la luce nelle  
parte riflesse dell'obbietto bianco, partecipando gli obbietti nel colore l'uno dell'altro si  
cagionerà un color mezzano che non sarà né bianco né nero, il quale suol essere chiamato  
berettino o bigio di color cineritio, benché questo nelle parte ombrose dell'obbietto bianco si  
suol generare da se stesso per la natura dell'ombra che tira il nero per mancamento del lume,  
tanto maggiormente accaderà essendo aiutato dalla spetie del color nero che è riportato per la  
luce dall'obbietto nero nelle parte riflesse dell'obbietto bianco, le cui spetie venendo  
all'occhio cagionano il color fosco, ombroso, berettino o di cenere, chiamandosi in  
qualsivoglia maniera con questi nomi, ma quel che qua è da notare, bisogna intendere, come  
che in queste parte ombrose si vede per il perspicuo terminato dal fondo per così dire  
dell'istesso obbietto bianco, perché se tali luoghi fossero talmente ombrosi et oscuri che si dis-  
sipasse la spetie della bianchezza per non potervi andare alcun lume, allhora non si  
genererebbe il color berettino che habbiamo detto, essendo che per l'oscurità facendosi //  
[147v] perspicuo interminato dal lume sparso nel perspicuo fra l'occhio e tale oscurità si  
cagionerebbe colore apparente intieramente, perché in tal caso il termine del perspicuo non è  
più di color bianco, ma di già si suppone che sia nero per la privazione del lume.

DELLA BIANCHEZZA MISCHIATA DALLA SPETIE DELL'OBBIETTO ROSSO  
CAP(ITOL)O 5°

Nelle parte ombrose dell'obbietto bianco, dove batte il riflesso della luce che deriva  
dall'obbietto di color rosso, si potrà generare il colore incarnato, mentre la luce sarà gagliarda et  
potente, havendo allhora maggior forza di riportare la spetie del color rosso nell'obbietto

bianco, nelle cui parte re-|flesse, per non vi essere luce che direttamente dal corpo | luminoso deriva, si dimostrano debolmente meschiate per l'|oscurità dell'ombra, nondimeno benché vi vada lume re-|flesso per la debolezza sempre attendono al color fosco er | ombroso le cui spetie venendo all'occhio con le spetie im-|presse nell'istesso sito dell'obbietto bianco, cagionano un | colore incarnato alla visione, in quella guisa del color | dell'ombre delle carni che sogliono fare i pittori men-|tre mescolano insieme il bianco ombroso, cioè con un poco | di nero tanto che faccia il color cineritio e poi con | alquanto di color rosso fanno il medesimo colore che si | cagiona dalla spetie dell'obbietto rosso nell'obbietto // [148r] bianco, secondo che habbiamo detto l'osservatione di questa cosa | si potrà vedere nei pareti degli edifitij bianchi verso la sera nel | tramontar del sole cagionandosi il rosso del cielo o delle nuvole, | il cui splendore riflessivamente andando a battere negli pareti de-|gli edifitij bianchi arreca con sé le spetie di qual rossore e g'im-|prime in tal bianchezza, le cui spetie mischiandosi insieme | mentre predomina quelle dell'obbietto bianco, cagionano all'oc-|chio il misto colore che non è bianco né rosso, tirando all'incar-|nato, perché di già l'obbietto bianco, se bene predomina per la | vicinanza alla spetie rossa, nondimeno per non essere illu-|minato, se non da lume riflesso, languendo dà anche ricetta | alla spetie rossa per la quale venendo all'occhio l'une et l'altre | spetie insieme mischiate, cagionano il color incarnato; come si è detto | oltre di questo veggiamo anche nelle chiese<sup>1175</sup> i sacerdoti sacrificando et do-|vendo il camisce, nondimeno nella sua parte ombrosa si dimostra | rosseggiante per la riflessione della luce del sole quando batte | nel palio dell'altare, essendo di color rosso, la luce riporta quel-|la spetie nel camisce bianco e così nella parte riflesse appare rosso, | per la qual cosa appare che il pittore, imitatore della | pittura di natura, gli convenga alla volte in questi acciden-|ti dipingere nell'ombre dell'obbietto bianco di colore rosso, cioè | nelle parte riflesse che tirano al rosso, essendo che molte volte | nelle più lontane parte del paese si sogliono vedere le mon-|tagne coperte di neve che tirano al color rosso per la riflessione // [148v] delli raggi del sole che dalle nube ribalzano riflessivamente | in detti monti di neve coperti e questo accade particolarmente men-|tre verso la sera, mentre il Sol tramonta da questo nostro | emisfero. |

DELLA BIANCHEZZA MISCHIATA DALLE SPETIE DELL'OBBIETTO GIALLO  
CAP(ITOL)O 6°

Non è difficil cosa il comprendere che il bianco imbianchisca | tutte le cose dove egli si meschia, dimostrando ogn'altro co-|lore più chiaro et l'opposto accade che ogni colore mischia-|to con la bianchezza, la tinge di quel colore, essendo il bian-|co ricettivo comune di qualsivoglia colore che perciò quelli | che fanno l'arte del ricamo possono nel drappo bianco far | gran vaghezza dei lor rabeschi fogliami, et il simil acca-|de al professore delle grottesche che nel di fingerle<sup>1176</sup> soglio-|no dar prima il bianco sul parete della muraglia e poi quivi | in tal campo con ogni sorte colore sogliono figurare i suoi | fantastichi capricciosi pensieri, per la qual cosa appare | che il bianco, come si è detto, sia ricettivo d'ogni colore, ma | è da notare che non solamente è ricettivo dei colori corporei | che adoperano i pittori, ma anco ricettivo delle spetie | che derivano dagl'istessi

---

<sup>1175</sup> Nel ms. *chiese* aggiunto in soprilinea.

<sup>1176</sup> Nel ms. *fingerle* è stato corretto con l'aggiunta della lettera *l*.

obbietti colorati, essendo riportati | dalla luce, però quando che dall'obbietto giallo sarà ri-  
|portato le sue spetie nell'obbietto bianco dove refletta la | luce che sarà in alcune parte ombrose  
dell'obbietto // [149r] bianco, se la riflessione sarà gagliarda in tali luoghi il bianco si |  
dimostrerà di color tirando al giallo per terminarsi qui la spetie | gialla la qual venendo all'occhio  
con le spetie della bianchezza | fanno il misto che non è giallo né bianco, ma un color mezano |  
partecipante dell'uno e l'altro obbietto, essendo dalla spetie di tutt'«e» | dua gli obbietti, ma perché  
dalli obbietti bianco e giallo si può ca- | gionare colore composto che non solamente non sia  
nell'uno né | l'altro, oltre il partecipare dell'uno e dell'altro, ma anche si po- | trà cagionare colore  
che non solamente non sarà né bianco né gial- | lo, né parteciperà di nissuno di loro, ma si creerà  
un colore di | differente spetie e questo si prova con esperienza, perché di già | si suppone che  
ogni obbietto nella parte ombrosa<sup>1177</sup>, accostando- | si all'oscurità per la privazione del lume  
appariranno di color | nero o almeno se gli accostaranno, benché non siano totalmen- | te nere,  
per il che accade se si mescolerà insieme la spetie dell' | obbietto giallo per la riflessione del lume  
nelle parte ombrose | dell'obbietto bianco cagionano il color verde che perciò la campagna | si  
veste di verde quando che il flavo o giallo nella generatione | dell'herbe e fronde degli alberi si  
meschia con il nero che è | la parte humida invecchiata che di natura si fa nera nella lun- | ghezza  
del tempo, però con questa il sole vi infonde il color fla- | vo del calor dell'elemento, nel qual  
misto si fanno coperto di | verdura i prati e gli alberi si ricingono intorno dalle fron- | de, ma  
anche i pittori mescolando insieme giallo e nero sogliono // [149v] cagionare un color verde, e  
perciò havendo provato che l'ombre | et l'oscurità apparino nere, meschiandosi col giallo delle  
spe- | tie degl'obbietti si cagionerà anche color verde nelle parte om- | brose degli obbietti bianchi e  
se l'oscurità di tal ombra non | sarà talmente densa che si possa cagionare verde affatto, non-  
|dimeno per la participatione dell'oscurità ordinariamente in | queste parte ombrose,  
partecipando del giallo e del nero par- | ticiperanno anche del verde, il quale si compone di giallo e  
| di nero la cui esperienza da' pittori si suol fare a caso, | perché sono molti per dare una certa  
vaghezza all'ombre | degl'obbietti bianchi, alcuni vi meschiano alquanto di verde | et altri  
alquanto di giallo che col nero mischiato si crea l' | ombra verde in conclusione di questo che  
habbiamo detto, | e perciò alcuna volta sarà lecito al pittore in certi refles- | si dell'obbietto bianco  
che deriva dall'obbietto giallo farli | di color verdeggianti, ma con tal temperamento e dolcezza |  
posti al luogo loro che punto non offendono l'occhio di | crudezza alli riguardanti. |

DELLA BIANCHEZZA MISCHIATA DALLE SPETIE DELL'OBBIETTO TURCHINO  
CAP(ITOL)O 7°

Di già ci sta manifesto per le cose che si sono dette negli | altri Libri di questi Trattati De' Colori  
che dal temperamen- | to del lume et dell'ombra si cagionano molti colori. | Perciò nelle parte  
ombrose dell'obbietto bianco v(erbi) gra(tia) // [150r] ombre<sup>1178</sup> che sono cagionate fra le pieghe  
de' panni delle | figure, si rendono oscure apparendo di levarsi dalla loro | bianchezza per non  
potere entrare alcun lume fra questi tra- | mezzi, perciò venendo all'occhio le spetie di questa  
oscurità | insieme con le spetie della bianchezza contigua si meschiano | all'occhio cagionando il

<sup>1177</sup> Nel ms. *tenebrosa* è stato corretto depennando *tene-* e aggiungendo *om-* in sopralingua.

<sup>1178</sup> Nel ms. *ombre* è preceduto da *obbietto* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

color turchino, essendo che questo | colore è composto di bianco e nero, sì come si è detto nel suo | particolar Discorso nel precedente Libro al cap(itolo) 5° e tanto mag- | giormente accaderà tale apparenza se le pieghe saranno più | minutamente fatte in maggior numero che così per la minutez- | za le spetie si meschiano meglio e se tal'obbietto sarà posto | da lontano, confondendosi gl'uni e gl'altri aspetti delle | spetie, tanto maggiormente si dimostra turchino non solamen- | te nelle parte ombrose, ma anche quelle illuminate, come spie- | garemo meglio nel Libro della mutatione dei colori per la | distanza. Ma per adesso basta il dire della mutatione | da vicino nei riflessi per le spetie di altri obbietti ri- | portati dalla luce: perciò in tanto pare che non occorra | altra mutatione nell'obbietto bianco per la mischianza delle | spetie del turchino, se non che partecipando di tal colore | in queste ombre per la mischianza del turchino con bianco | ombroso si cagionerà un color cineritio trahente al turchino, | mentre queste parte ombrose non saranno troppo dense | perché quando fussero di perfetta oscurità il turchino // **[150v]** cagionato dalla spetie con tal misto si dimostrerebbe di mag- | gior perfettione e tanto più bello apparirebbe nell'esser | posto nel da lontano, perché il nero che da vicino non | si può vedere, nel da lontano non si potendo compren- | dere si perfettiona in maggior eccellenza con quale il tur- | chino appare di maggior bellezza e perciò i pittori accorti | sogliono ricoprire primieramente di nero il campo e di poi | darli sopra il color turchino che co(n) la trasparenza sop(r)a | di tal oscurità appare tuttavia più risplendente e fiam- | meggiante.

DELLA BIANCHEZZA MISCHIATA DALLA SPETIE DELL'OBBIETTO VERDE  
CAP(ITOLO) 8°

Il voler fare comparazione di qualsivoglia colore con bianco | è cosa manifesta che appariranno più oscuri di quello che | realmente sono e perciò quando la campagna sta co- | perta di neve, le fronde degli alberi non dimostra- | no la loro verdura, ma appaiono quasi del tutto nero, così | accade degl'altri oggetti sottoposti a quella bianchezza | ma se la bianchezza si mischierà con le spetie di altro | colore lo renderà di maggior chiarezza, ma non di perfetta | mistione, poiché per le ombre che pendono al nero si corro(m)- | pe ogni colore e perciò le spetie degl'obbietto verde | essendo riportate dalla luce per riflessione nell'obbietto | bianco imprimendosi il color verde, non sarà mai d'// **[151r]** ugual colore come quello dell'obbietto verde, essendo che le co- | se riflesse tuttavia vanno declinando et accostandosi | all'oscurità, oltre alla oscurità dell'obbietto bianco nelle | parte ombrose dove si fanno le riflessione della luce e | del colore, per la cui tintura apparente la spetie verde | viene ad essere corrotta e come mischiata di color di | cenere, non può dimostrare intieramente il proprio colore | verde, nondimeno alcune volte lo potrà dimostrare, essen- | do la parte dell'obbietto bianco di già fatto perfettamen- | te oscura nelle cui parte non vi andando altra luce che la re- | flessa con le spetie verde, vi s'imprime l'immagine di tal | colore prevalendo a quelle della bianchezza che di già si | dimostrano conculcate et estinte per la privazione del lume e | perciò possono apparere del tutto verde, per il che appare che | al dotto pittore sarà lecito nelle opere sue dipingere l'obbietto bianco con le ombre verdeggianti e talhora farle | del tutto verde, secondo che saranno l'ombre più dense, o più de- | bile, e secondo che gli obbietti saranno posti più vicini o lon- | tani all'obbietto bianco, oltre l'essere più potentemente o | più debolmente alluminati. |

DELLA BIANCHEZZA MISCHIATA DALLE SPETIE DELL'OBBIETTO PAVONAZZO  
CAP(ITOL)O 9°

Con la mescolanza del turchino col rosso di già s'è detto al-|trove che si compone un color mezzano che non sarà né tur-//[151v]chino né rosso ma partecipando nella mistione dell'uno et | dell'altro si cagiona il color chiamato pavonazzo per la si-|militudine del color del pavone, uccello noto di somma bel-|lezza e vaghezza per la varietà de' suoi colori, ma particolar-|mente per questo del quale hora parliamo il quale di quanti-|tà predominando gli altri colori dall'uccello, pare che egli | habbia pigliato il nome di color pavonazzo, per il che esse(n)-|do da potente luce gagliardamente illuminato alla vicinanza | o presenza dell'obbietto bianco imprimendosi le sue spetie | nelle parte riflesse del suo obbietto, può cagionare colore pavo-|nazzo più chiaro per la mistione della spetie colorata della | bianchezza le quali vengono di compagnia all'occhio, ma | se le parte dove refletta la luce nell'obbietto bianco saran-|no di perfetta oscurità o profondità, allhora la spetie dissi-|pata della bianchezza per la privazione del lume diretto | in queste parte predominata la spetie riflessa dell'obbiet-|to pavonazzo, dimostrandosi alquanto più languido dell' |istesso colore del suo obbietto di dove derivano le spetie, | perciò accaderà che l'obbietto bianco dalle sudette cau-|se alcuna volta possa nella professione pittorica ha-|vere li suoi riflessi di color pavonazzo, et altre volte di al-|tri colori infiniti secondo l'infinità dell'obbietti d'infi-|niti colori, di quali essendo illuminati si possa riporta-|re le spetie dei lor colori nell'obbietto bianco facendosi // [152r] visibile il colore nelle sue parte ombrose per la riflessio-|ne del lume. |

DELLA INFINITÀ DE' COLORI MISCHIATI PER LE SPETIE NELL'OBBIETTO BIANCO  
CAP(ITOL)O 10°

Se<sup>1179</sup> nella parte ombrose dell'obbietto bianco sarà riportato dalla | luce le spetie del colore da più di un obbietto colorato, se si im-|primeranno le loro spetie in una istessa parte essendo gli obbietti | di color diverso, meschiandosi le spetie cagioneranno una mi-|stione de' colori di tutte queste insieme, prevalendo quelle | spetie del color, perché ogni color si corrompe subito p(er) la | mistione d'ogni poco di questo colore, il che accaderà anche | d'ogni poca quantità del nero che come nimico et opposto | alla luce e retto contrario del bianco suol corrompere tut-|ti i colori, come si vede al tempo di notte per la privazione | della presenza del lume che l'oscurità ricoprendo ogni | obbietto colorato li dimostra confusi, senza che l'occhio | possa comprendere forma o colore alcuno degli obbietti | visibili, perciò gli obbietti colorati se saranno posti di equal | distanza all'obbietto bianco, si potrà cagionare la istessa | mistione, ma se saranno posti inegualmente distanti si | cagionerà nella riflessione del lume per la spetie | l'impressione del color di quello obbietto che gli sarà più | vicino, le cui spetie per terminarsi più dense prevalendo // [152v] a quelle più languide degli obbietti più lontani, si vedrà il | suo colore. Ma se due obbietti di color diverso saranno | ugualmente lontani, l'obbietto bianco partecipando delle

---

<sup>1179</sup> Nel ms. *se* è preceduto dalla prima riga (*Dell'infinità de' colori mischiati per le spetie nell'obbietto*) che è stata depennata con un tratto orizzontale.

spetie | di tutt'a due si cagionerà un color misto, il che veggiamo negli | edifitij dove il volto delle loggie sono illuminate per la | riflessione del sole che illuminando la verdura del dirimpetto | giardino arreca nella bianchezza della loggia le spetie del | color verde, ma nell'istesso tempo arrecaodogli anche la spetie del | color del muttonato o pavimento che è rosso imprime anche que-|sta spetie nel riflesso della volta, meschiandosi la spetie ros-|sa e verde insieme cagionando un color livido dell'ombra | della carne. Però se bene habbiamo dato l'esempio della | loggia dell'edifitio, si debbe intendere accadere in qualsivo-|glia parte ombrosa di qualsivoglia obbietto bianco dove | va a riflettere la luce, conducendo ivi la spetie d'ogn'altro | colore: se vi andarà la spetie dell'obbietto turchino con quel | del rosso si cagionerà un misto di pavonazzo, se il giallo col | rosso si cagionerà il biondo, se col nero tutti diverranno | più oscuri, se vi anderà la spetie del giallo con quelle del | turchino si cagionerà il verde, se il verde col giallo si | farà il verde gaio, andandovi la spetie del nero col gial-|lo si cagionerà il verde, però queste mistione essendosi | pigliati i colori a un a uno e poi a due a due si è già | detto, se si vorranno pigliare a tre a tre si cagionerà al-//[153r]tro colore differente, verbi gratia il rosso col giallo e col tur-|chino e col verde, però non si sgomentano già alcuno | per la confusione dell'infinità de' colori nella mistione | degli uni con gl'altri, poiché se bene pare difficile di cono-|scer{e}la in natura dalla forza del lume per le spetie vi-|sibile, nondimeno si rende molto facile nella pratica della | pittura, essendo che i pittori la sogliono operando haverla | alle mani continuamente nella mistione de' colori che so-|gliono tutto il giorno andar mescolandoli l'uni con gl'altri, | facendo questi colori corporei l'istesso effetto che suol fare | negli apparenti per la mistione delle loro spetie l'una con l'|altra, benché quelle del pittore non possino arrivare a | tale eccellenza per non havere in se stesso la luce che li po-|tesse temperare o mescolare, essendo differente dall'effetti | che fa la mano del pittore col bianco da quello che fa | quella della luce del sole nella mistione dell'infinità | de' colori con illuminarli.

DELL'OBBIETTO NERO MISCHIATO DALLE SPETIE DELL'OBBIETTO BIANCO  
CAP(ITOLO) 11

Per quello che si è detto della mischianza delle spetie nere | con la bianchezza, si deve intendere anche delle spetie | del bianco col nero il quale pare che più facilmente si cor-|rompa dal suo natural colore e sensibilmente ci accorgiamo | di questo tal difetto in questo colore che in qualsivoglia // [153v] altro colore, perché negl'altri che partecipano di chiarezza | si confanno anche maggiormente con la luce, per la quale | divengono visibili. Ma dal nero ne seguirà effetti con-|trarij che si come è retto contrario al bianco, che nei colori è | figurato per la luce, così anche pare che sarà contrario alla | istessa luce e si come ogni minima quantità di bianco me-|scolato col nero gli leva ogni oscurità, così anche ogni mi-|nima spetie di quello per la luce mischiata lo levarà dalla | sua profondità facendolo apparere terminato e propinquo | cosa che è contro alla sua natura che è di farsi più splen-|dido nell'interminato e nella privazione dello splendore | del lume dimostra più eccellentemente il splendore della | sua oscurità, e questo lo sperimentamo dal suo retto con-|trario che è l'obbietto bianco, il quale essendo messo alla | privazione del lume o di notte tempo, dimostrandosi essere | del tutto nero, fa testimonianza che il nero nell'oscu-|rità tanto maggiormente si dimostra perfettionarsi per | la quale cosa appare

che lo splendore del lume lo | leva dalla sua bellezza per se stesso, dal che ne seguita | che tanto maggiormente accaderà questa mutatione quando | che il lume arrecherà con se stesso le spetie della bian-|chezza con la quale essendo riportata dalla luce nelle | parte riflesse, cagionerà il color berettino o ceneritio et tal | volta potrà essere questo temperamento fatto dalla luce // [154r] tanto eccellentemente che in questi luoghi riflessi si potrà cagionare | color turchino apparente il quale è composto di bianco e nero | interminato, perché in questi siti dei riflessi molte volte accade | farsi con tal delicatezza che quasi vedendosi il termine, pare | che non si veda e perciò fra bianco e nero et fra termine terminato<sup>1180</sup> et | interminato, essendo posto il contrasto di questo visibile, si vuol re(n)-|dere l'obbietto nero in queste parte riflesse di color turchino, ma | perché questo colore nero è retto contrario della bianchezza, pa-|re che anche necessariamente sia contrario alla luce per la quale | egli si leva e perde della sua oscurità, per il che appare che | non come gli altri colori sarà corrotto solamente nei riflessi, | ma anche nei lumi più principali, dove che negl'altri colori | si vuol dimostrare maggiormente la bellezza et vaghezza | del suo natural colore, perché nei lumi del color nero dimo-|strandosi di maggior<sup>1181</sup> chiarezza, necessariamente | quivi come che l'obbietto è percosso più gagliardamente dal | lume, vi s'infonde anche tanto maggiormente della natura | dell'istesso lume nel candore che è contro la oscurità del-|la tintura nera, e perciò l'obbietto nero non solamente | dalla riflessione della luce che gl'imprime le spetie della | bianchezza dall'obbietto bianco, ma anche dall'istessa spetie | della luce che direttamente lo va illuminare la cui na-|tura è tale che volendo far visibile se stessa intoppa-|dosi nei corpi colorati che no(n) siano di superficie lustra // [154v] fa visibile il colore di quelli e non la propria figura, | come ne' spechij per le quali cose habbiamo che il | color nero perde la sua potenza non solo nelle parte | riflesse per le spetie dell'obbietto bianco, ma anche | nelle parte illuminate adunque essendo necessario che | vi sia il perfetto nero concluderemo che la sua bellez-|za consista nelle parte ombrose dove no(n) può alcuna | minima luce fare attione di riflessione né andarvi di-|rettamente.

DEL COLOR DELL'OBBIETTO NERO MISCHIATO CON LE SPETIE DEL COLOR DELL'OBBIETTO ROSSO  
CAP(ITOLO) 12

Nel discorrere della luce per l'illuminazione di far visi-|bile il colore, arrivando all'obbietto rosso da quello reflet-|terà la spetie del colore insieme con la istessa luce la qua-|le andando a riflettere nelle parte ombrose dell'obbietto | nero le spetie rosse per l'impressione, terminandosi verranno | alla vista dell'occhio mischiate con le spetie del nero, con | la cui mistione si cagiona un color morello, non come alcuni | pensano che questo sia il pavonazzo, come dicessimo nel p(rim)o | Libro, ma questo noi così chiamamo perché di qua si cava la | mistione del rosso col nero per la similitudine de' Mori | nominati nel p(rim)o Libro cap(itol)o nono, il qual colore rosso | alle volte potrà anche imprimere la sua spetie in qual-|che parte illuminata dell'obbietto nero, che per essere // [155r] egli di debil forza nell'irradiare dalle sue spetie, essendo | contrario alla luce, facilmente pare che quivi ogn'altra | spetie potentemente prevalendo vi si possa imprimere et | venendo all'occhio mischiate col nero, essendo rosse, cagio-|nerà il color morello che così

---

<sup>1180</sup> Nel ms. terminato con -to scritto in sopralingua.

<sup>1181</sup> Nel ms. maggior è preceduto da mostrandosi che è stato depennato con un tratto orizzontale.

chiamiamo noi il rosso col ne-|ro, non essendo possibile che questo effetto possa accadere |  
negl'altri obbietti di altro colore, i quali havendo nelle | lor parte illuminate le spetie vigorose, di  
continuo sogliono | prevalendo non dar ricetto sensibile all'altre spetie d'altri | obbietti, benché il  
bianco soglia havere qualche debil forza | nell'irradiare della spetie, pare che la luce servendosi di  
tale | occasione soglia anche aiutare che i colori degl'obbietti si | dimostrano di maggior  
chiarezza che perciò di notte tempo | nella stagione dell'inverno stando la terra coperta di | neve,  
ne resulta bianchezza tale che, accompagnata dal | lume del cielo universale, cagiona che si veda  
benissimo il | camino per le strade della campagna in quanto poi agli | agli colori mezzani non si  
fa sensibile mutatione per le | spetie de' lor colori in altri obbietti dove il lume va diretta-|mente  
a irradiare, solamente accadendo nelle parte ombrose | riflesse.

DEL NERO MISCHIATO CON LE SPETIE DELL'OBBIETTO GIALLO  
CAP(ITOL)O 13°

Ordinariamente dalla compositione de' colori l'uno con l'// [155 v]altro si suol cagionare altro  
color differente, il che acca-|de anche farse dalle spetie del colore, derivando quelle | di un  
degl'obbietti direttamente all'occhio et l'altra spetie | per riflessione mentre il lume arreca con sé  
la spetie di un | obbietto nella parte ombrosa dell'altro cagionerà il mi-|sto che noi diciamo,  
perché nel venire all'occhio habbiamo | due sorte di spetie colorate, perciò essendo l'obbietto  
giallo | illuminato dal lume si riconduce la sua spetie nelle par-|te ombrose dell'obbietto nero per  
reflessione, nei cui re-|flessi imprimendosi la spetie del color giallo si cagiona il | color verde,  
essendo che giallo e nero mischiato insieme si | fa verde, perciò venendo all'occhio la spetie del  
nero co(n) | quella del giallo dalle parte riflesse dell'obbietto nero, cau-|seranno che si veda il  
verde nelle parte ombrose dell'ob-|bietto nero. E se accadesse che l'obbietto nero fusse |  
debilmente illuminato e l'obbietto giallo fusse più illumina-|to da gagliarda luce, allhora potrebbe  
accadere che nell' | obbietto nero si facesse gagliarda impressione delle spe-|tie del giallo in tutte  
quelle parte del nero che stanno | per obbietto l'un dell'altro e perciò in tal caso l'obbietto | nero  
si potrebbe dimostrare copiosamente in tutte le | sudette parte molto copiosamente tirare al  
verde per | la molta impressione delle spetie gialle che venendo | all'occhio con quelle del nero  
mischiate, cagionano il // [156 r] color apparente verde, composto per la mistione dell'una e |  
l'altra spetie. |

DELLE SPETIE DELL'OBBIETTO NERO MISCHIATE DALLE SPETIE DELL'OBBIETTO TURCHINO  
CAP(ITOLO) 14°

Per il trasmettere che fa la luce, la spetie del color turchino nel-|le parte riflesse dell'obbietto  
nero, alcuna volta si potrà cagio-|nare che il nero in tali riflessi apparisca di bellissimo turchi-  
|no, perché essendo egli composto di bianco e nero eccellente, essen-|do riportata la sua spetie  
dalla luce che di natura lo rende | chiaro accostandosi verso la bianchezza, pare che anche si  
discosta in parte dalla sua bellezza le cui spetie si temprano nel | nero quasi levandosegli la  
troppa copia del bianco per il candor | naturale della luce che di già si ritrova inestata nelle spetie

| del color turchino, si potrà rendere l'obbietto nero in apparen-|za di turchino bellissimo, mentre che habbiamo detto che egli | sia composto di bianco e nero, perciò aggiungendovisi in que-|ste parte riflesse dell'obbietto nero il bianco del candore del-|la luce et il nero dell'istesso obbietto, cagionerà la mistione | di perfettissimo azzurro, tanto maggiormente essendovi di già | inestata la spetie di tal colore, essendo che anche tal volta, | senza di questa, potrà lo splendor della luce sola nelle | parte ombrose dell'obbietto nero temprarsi con l'oscurità e | cagionare apparenza di color turchino, benché ordinariame(n)-|te si veda in queste parte riflesse per le spetie dell'obbietto // [156v] turchino cagionare tal colore, cioè se bene non è del tutto tale, | nondimeno vi si vede che ivi dimorando la spetie del color turchi-|no cagiona un certo color ombroso che da pittori è chiamato indico | essendo una certa sorte di turchino trahente all'oscuro, et al nero | le cui spetie venendo all'occhio cagionano che l'obbietto nero | si dimostra di color turchino apparente nelle parte ombrose per | la spetie riportata dalla luce dell'obbietto turchino nei refles-|si del lume nel nero. |

DEL NERO MISCHIATO DALLE SPETIE DELL'OBBIETTO VERDE  
CAP(TOL)O 15°

Conforme a quello che si è detto per la mistione delle spetie di | un color nell'altro, si può comprendere che gl'istessi effetti ne | seguirà anche dalle spetie dell'obbietto verde riportate dalla | luce nelle parte riflesse dell'obbietto nero, il cui colore perde-|rà alquanto della sua vaghezza rendendosi di maggior oscuri-|tà, mescolandosi con le spetie del nero, ma anche pare che | si potrà rendere in apparenza corrotto dal color di cenere, | perché la luce riflesso, illuminando, leva il nero dalla | natura della sua oscurità, influendo bianchezza e perciò | si è detto che il bianco mischiato col nero cagiona colore | cineritio, però nelle parte ombrose dell'obbietto nero andan-|dovi lume riflesso, levandolo dall'oscurità, dimostrandosi | di maggior chiarezza, apparirà mischiato col bianco di | color berrettino e cineritio nel quale imprimendosi la // [157r] spetie dell'obbietto verde, si mischiaranno l'une e l'altre in-|sieme, venendo all'occhio poi si vedrà che le parte ombrose | dove sarà il riflesso della luce che deriva dall'obbietto ver-|de saranno di color verdeggiante di palido color mischiato | e tal volta ancora accaderà che in queste parte ombrose e | riflesse dell'obbietto verde vi si vedrà il color medes(im)o dell' | obbietto verde per le ragione che si è detto degli altri colori. |

DEL NERO MISCHIATO CON LE SPETIE DELL'OBBIETTO PAVONAZZO  
CAP(TOL)O 16°

Con l'esperienza del mescolamento de' colori che sogliono fare | i pittori con altri colori, si potrà facilmente venire in cognitio-|ne di cotesta pratica della mistione delli colori apparenti ca-|gionati per le spetie impresse, per essere riportato dalla luce | da un obbietto nelle parte riflesse di un altro, non differendo in | altro se non che quelli del pittore son corporei e reali e que-|sti altri aerei et apparenti, nondimeno per cagionarsi dagli ob-|bietti reali cioè dalle loro spetie, anche egli andranno se-|guitando la similitudine dell'obbietto colorato di dove derivano, | facendosi

visibile per vigore della luce, perciò quando la luce | illuminata l'obbietto pavonazzo riportando la sue spetie co- | lorata nelle parte riflesse dell'obbietto nero, è cosa certa che | lo renderà per la mistione delle spetie più oscure, essendo che | il nero rende tuttavia ogni color più oscuro di quello che | egli è, ma perché il nero nelle parte ombrose suole dimo- // [157 v] strarsi cineritio per la luce che con illuminarlo lo leva dalla | oscurità, si cagionerà in queste parte riflesse dalle spetie del | pavonazzo un color misto che con difficoltà si può nomina- | re particolarmente con proprio nome, essendo differente il parere | dei professori de' colori nel darli il nome, basta che in tal mi- | stione apparente vi saranno le spetie del bianco per la natu- | ralezza della luce che lo fa visibile vi saranno quelli dell'obbiet- | to nero con quelle del pavonazzo, il quale è composto di | rosso e turchino e chi vorrà vedere l'esperienza di que- | ste cose, ponga al potente lume del sole l'obbietto nero a canto | l'obbietto pavonazzo che la luce con i riflessi li dimostrerà | la mistione o veramente mescola insieme, come faranno i pit- | tori, pavonazzo, bianco e nero, ma che il pavonazzo sia fatto | con la mistione del rosso col turchino, perché i pittori | sogliono anche chiamare pavonazzo di sale un certo co- | lor rosso oscuro che perciò con tal misto vedrà più sensi- | bilmente la mistione che habbiamo detto, ma non di così eccel- | lente mistura, non essendo possibile che il bianco, benché | nella pittura si messo per la luce, da se stesso possa ris- | plendere come fa la luce istessa, ma perciò ha anche | bisogno del suo lume per farsi visibile.

DELL'INFINITÀ DE' COLORI NEL NERO, PER LE SPETIE DI ALTRI OBBIETTI COLORATI  
CAP(ITOL)O 17° // [158 r]

Havendosi dimostrato la mistione de' colori principali per le | spetie di ciascheduno divisamente nell'obbietto nero de' | quali si cava i colori infiniti, perciò nominaremo alcuni | altri de' principali che dalli sudetti si causano, come quando | che dalle spetie del bianco col rosso andaranno per vigor | della luce riflessa a imprimersi nell'obbietto nero, si ca- | gionerà un apparenza di color di carne ombroso, se vi andarà | le spetie del giallo col rosso si cagionerà il color della carne | ombrosa de spechij nei quali per la vecchiaia l'humido del | lor sangue si fa nero e riducendosi alla superficie della pel- | le quasi putrefacendosi dal calor che debilmente dalla natura | di continuo dimora causa con la trasparenza del sangue che | gli sta di sotto la giallezza mischiata col nero, poiché l'hu- | mido invecchiato et putrefacendosi si fa nero. Se la mistio- | ne delle spetie del turchino insieme con quelle del giallo an- | dranno nell'obbietto verde, si cagionerà apparenza di color | verde, se vi andranno quello del verde con quelle del tur- | chino nel nero, si cagionerà color talhora turchino oscu- | ro trahente al verde et talhora verde oscuro trahente al | turchino, se il rosso col verde si cagionerà l'ombra di carne | palida, perciò di qua si potrà con esperienza praticare l' | infinità de' colori mescolando hor l'uno hor l'altro, alle | volte uno a uno, altre volte dua a dua, altre tre a tre e | quattro a quattro, e più di numero secondo che si vorrà, si // [158 v] come da prudente pittore si suol fare con i suoi colori, essendo | questa una strada più sensibile et praticabile di quella | delle spetie la quale molte volte si occulta al senso per | la debolezza del lume, et altre volte per la troppa copia | de' raggi nel lume gagliardo et altre volte per la | distanza degli obbietti posti vicini l'un l'altro o | per esser vicini o troppo lontani al luminoso che la | illuminano, altre volte accade per accidente del mezo per | il qual si vede la cosa, essendo talhor più denso | o più | raro: perciò oltra a cotesti accidenti, con la mistione dei

| colori de' pittori si potrà vedere la mutatione come dal-|la spetie estendendosi verso l'infinito nell'obbietto nero. |

DEL COLOR ROSSO MISCHIATO DALLE SPETIE DEL COLOR NERO  
CAP(ITOL)O 18

Quello che in questo luogo si dovrebbe dire della bian-|chezza mescolata con il rosso, per non stare a re-|plicare tante volte la medesima cosa, si deve intendere | secondo che dicessimo nel ragionamento delle spetie dell' |obbietto rosse riportate nella riflessione dell'obbietto | bianco per la luce, seguitando li medesimi effetti | nella mistione del colore, perché alla fine la loro | mistione si fa così là, come qua alla visione dalle | spetie del bianco col rosso o vuoi dire del rosso col | bianco, che è l'istesso. Similmente per la istessa causa // [159r] si rimettiamo al misto che dicessimo del rosso nel nero, et hora | diremo delle spetie del nero col rosso seguitando li medesimi | effetti, nondimeno talhora si potrà la spetie del nero nell' |obbietto rosso cagionare il color tanè per la debolezza | del lume e questo potrà accadere nelle ombre dell'obbiet-|to rosso per se stesso le quali naturalmente per essere queste | prive del lume si accostano al nero, senza riflessione | delle spetie dell'obbietto nero, però tanto maggiormen-|te succederà di accostarsi al nero per la mistione delle | spetie nere, per la qual cosa potrà accadere che tal volta si | possi generare il color pavonazzo nelle parti ombrose dell' |obbietto rosso, perché nell'ombra il rosso si estingue dalla | natura della propria spetie, attendendo tuttavia al nero | per il mancamento della luce, essendo tale la natura dell' |ombra; però estinguendosi in parte le spetie del rosso, | resta la generatione dell'apparenza della spetie nera | la qual per haver in sé poco rosso dalla riflessione | della luce che naturalmente attende alla bianchezza | rendendo il nero più chiaro, come che fusse il bianco et | il nero mescolato insieme per le spetie si cagiona il tur-|chino il quale è composto dal bianco e dal nero nel | perspicuo interminato, essendosi creato nelle parte ombro-|se dell'obbietto rosso, nondimeno per essere generato | questo colore nell'obbietto rosso dove sfavilla per la // [159v] visione qualche spetie di lui mescolandosi tutt'insieme, | cioè le spetie nel rosso con quelle del turchino, venendo | all'occhio cagiona un color apparente che pende in pavo-|nazzo e quando sarà più acceso si suol adimandare | pavonazzo palombino, se più debile pavonazzo argenti-|no le quali cose si veggono tutte succedere all'istesso mo-|do, non solamente nell'obbietto rosso, ma anche nella nu-|vola rossa verso ponente la sera sul tramontar del sole | la quale essendo rossa mentre tuttavia va mancando il | lume per l'assenza del sole, si cangia in pavonazzo e di | poi perdendo tuttavia va inclinandosi verso il nero di-|mostrandosi argentina per l'estensione della spetie rossa, | come habbiamo detto farsi nelle parti ombrose dell'obbietto | rosso le cui spetie si estinguono per l'assenza del lume | et per la presenza del nero che si crea per l'ombra si dimo-|strano tale quale habbiamo detto. |

DEL ROSSO MISCHIATO DALLE SPETIE DELL'OBBIETTO GIALLO  
CAP(ITOL)O 19°

Essendosi collocato l'obbietto rosso in sito tale che nella riflessione vi siano condutte dalla luce le spetie dell'obbietto giallo, si cagioneranno nelle parte riflesse dell'obbietto rosso il color biondo, essendo la luce gagliarda, il qual colore si compone di giallo e rosso nel chiaro per la mistione delle spetie che dalla potente e gagliarda // [160r] luce, essendo riportate all'occhio, cagionano il color biondo apparente, il quale si cangia in color ranciato per il languire del lume essendo più carico di rosso, perché mancando il lume che rendeva l'obbietto più carico di bianco per la natura del spendor del lume, il rosso prevalendo si dimostra più gagliardo facendosi il rosso per la fiacchezza del lume, come habbiamo detto in altri luoghi vedersi tale effetto la sera quando il sol tramontando si lascia le nubi di color rosso insieme con la parte del cielo vicino all'orizzonte, dove che per la grossezza dei vapori grossi e pesanti fra l'aere basso, i raggi indeboliti si temprano in color rosso, sì come accade anche nell'obbietto rosso e questo è di maggiore potenza perché la natura sua è tale, essendo poi anche aiutato dal lume temprato nell'oscurità dell'ombra, tanto maggiormente accaderà farsi più rosso, il qual mischiato dalla spetie del color giallo, venendo tutte due insieme di compagnia all'occhio, cagionano il color ranciato apparente; altre volte accaderà farsi di color tanè et altre del color della ruggine, il qual colore è composto anche egli di giallo e poco rosso, altre volte si cangiarà per vigor del lume nel color del croco o zaffarano et altre volte si potrà dimostrare liornato o veramente incarnato del color di carne ombrosa e qualche volta del color delle scorze di castagne, essendo molte le varietà de' colori che si cagionano per la mistione de' colori // [160v] cagionati dalle spetie del giallo nel rosso, per haver il giallo, come color semplice, un non so che di natura flava per la quale essendo proprio color attribuito al fuoco visibile si cagionano molta varietà de' colori, potendosi anche talhora cagionare per il giallo, cioè per le spetie nell'obbietto rosso il color verde, perché la natura del flavo nell'oscurità dell'ombra talhora apparisce verde, come si è dimostrato nel particolar ragionamento dell'arco baleno et anche si può generare il color de' capelli.

DEL ROSSO MISCHIATO DALLE SPETIE DEL COLOR TURCHINO  
CAP(ITOL)O 20.

Con le solite regole per vigore della luce nel condurre la spetie colorata dall'obbietto turchino nell'obbietto rosso si potrà cagionare nelle parte riflesse il color apparente chiamato pavonazzo il quale essendo composto di rosso e turchino, mentre che nelle parte ombrose dell'obbietto rosso vi andrà per la riflessione della luce la spetie turchina nel venire all'occhio per far la visione, si cagionerà il pavonazzo per la mistione dell'una e l'altra spetie rossa e turchina. E dal pavonazzo declinando il lume si potrà cagionare il colombino e facendosi più debilmente e languido potrà cagionare un colore argentino, come quello che partecipa assai del bianco et del nero, perché mentre l'obbietto rosso viene abbandonato // [161r] dal lume, accostandosi a maggior densità di ombra, del tutto pare che pendendo al nero

si estingua affatto la spetie rossa, | perciò poi la luce sbiancheggiando la spetie turchina mista | nella privatione del lume dell'obbietto rosso, essendosi di già estin- | to la spetie rossa, si dimostra argentino o violeto, come suol | dimostrarsi la sera, mentre il sol si asconde in occidente, la | nube rossa che mancando il lume per le spetie del color del cielo | o per quello degli obbietti dell'istessa terra sottoposta si ca- | giona che la nube di rossa e pavonazza trapassando al co- | lombino camina anche tuttavia accostandosi al color argen- | tino e violato, accadendo questo tal volta farsi come hab- | biamo detto della spetie degli obbietti turchini o dal cielo | o dall'istessa terra che di tal colore si dimostra in quella | parte delle nube, perché se uno fusse con l'occhio nel sito del- | la nube riguardando la terra, la vedrebbe di color turchi- | no e questo si prova quando che noi risguardiamo le mo(n)- | tagne poste in molta lontananza del paese, le quali si | dimostrano di bellissimo turchino. Per la qual cosa appa- | re che possa anche tale spetie arrivare alla nube, es- | sendosi diffinito che ogni obbietto partecipa del colore l' | un dell'altro, oltre che la nube ombrosa per se stessa possa | apparire di tal colore per la distanza grande, ma nell'ob- | bietto rosso ombroso essendosi di già, come si è detto, estin- | to la spetie rossa per la privatione del lume, può anche per // **[161v]** se stessa, oltre la mistione della spetie turchina, apparere di | color argentino et altri, come habbiamo detto. |

DEL ROSSO MISCHIATO DALLE SPETIE DEL COLOR VERDE  
CAP(ITOL)O 21

Da quel che si è detto della mistione dei colori per le spetie si | potrà hormai comprendere la lor generatione senza andar | con lungo discorso di parole ogni volta a replicare che la | luce sia quella che illuminando l'obbietto verde riconduca | tal spetie nelle parte ombrose e riflettesse del obbietto rosso, co(n) | la qual impressione della spetie verde nel rosso si cagiona | un certo ombroso e livido, quasi privo di nome per la | stravaganza di tal corrutione, che tal volta suole assomi- | gliare al color delle volpe o del pardo, essendo aiutato dal- | la luce con poco giallo. Del resto ognun lo nomina come | gli piace, potendolo ciascheduno vedere con l'esperienza fat- | ta nelle mestiche di colori fatte da' pittori i quali se ne | sogliono servire nei capelli e nelle tinte ombrose delle | carni perché la lividezza della carne nelle parte ombrose | per la mistione che ha in se stesso del rosso per la tras- | parenza del sangue si suole dimostrare di questo colore, | come è quello mischiato dalla spetie verde nell'obbietto ros- | so, benché più vivamente si veda tal mistione nell'erbe | dove sarà assai humido e nelle fronde di alcuni alberi | come nelle cime del cedro i cui germogli spuntano in // **[162r]** fuori con abbondanza di humore il quale facendo resistenza | et dimora al color natural suo proprio o veramente al calore | che viene ad essere dell'elemento somministrato da' raggi del | sole, si cagiona il color rosso nelle cime dei detti cedri mi- | schiato col verde, come che fussero imbrattate di sangue, il | che accade nell'obbietto rosso per la mistione delle spetie | dell'obbietto verde e tal volta potrà apparir acceso et altre | volte più languido per la natura dell'ombra che di natu- | ra suol far parere ogni color ombroso di color nero nel qua- | le si potrà alle volte far impressione tale dalla spetie del | verde che prevalendo la minor parte sarà quella delle spe- | tie rosse le quali, venendo all'occhio mischiato con le verde, | cagiona il color sudetto di lividezza, Però tal mistione | si potrà anche vedere in molti frutti. |

DEL ROSSO MISCHIATO DALLE SPETIE DELL'OBBIETTO PAVONAZZO  
CAP(ITOL)O 22

Nella mistione delle spetie del color d'un obbietto nell'al-|tro si è detto generarsi il color pavonazzo con la mistione | delle spetie turchine nell'obbietto rosso. Però havendo hora | da dire la mistione del pavonazzo nell'obbietto rosso così | a prima vista pare che il pavonazzo potrà apparere di più ac-|ceso colore essendo più carico di color rosso, perché havendo di già | per se stesso nel suo misto il rosso vi aggiunge anche quel di | più dell'obbietto rosso nelle cui parte ombrose e riflesse dal // [162v] lume vi viene riportata la spetie pavonazza, ma se con più | acuto sguardo vorremmo stare attenti all'intiera osservatio-|ne, tal volta nella riflessione dell'obbietto rosso, andando-|vi le spetie del pavonazzo, si potrà cagionare apparenza | di color turchino e questo par che si faccia con ragione | poiché il turchino havendo nel suo misto il nero dell' | oscurità, tanto maggiormente pare che si mantenga nell' | ombre dell'obbietto rosso le quali apparano nere, estin-|guendosi la spetie rosse in queste parte per la privation del lu-|me il qual'è quello che le dovrebbe dimostrare nel suol colo-|re per la visione, perciò generandovisi l'oscurità nell'ombra | pare che anche la parte delle spetie rosse ivi innestate col pavo-|nazzo, per tale oscurità si in languiscono e predominando | le spetie del turchino per la parte tenebrosa simile a | se stesse aiutate dal candor della natura della luce nell' | illuminatione pare che si possa creare apparenza di color | turchino, essendo egli composto di chiaro e scuro, cioè bian-|co e nero, e questo accidente non è maraviglia che accada | nella parte ombrose dell'obbietto rosso, perché di già il pa-|vonazzo tiene nel suo composto il turchino, le cui spe-|tie essendo dalla luce riportate nel riflesso dell'obbietto | rosso può cagionare il turchino et altre volte mantenersi l'istesso color pavonazzo, secondo che il lume sarà più | languido o più gagliardo. // [163r]

DELL'INFINITÀ DE' COLORI NEL ROSSO PER REFLESSIONE DELLE SPETIE DI ALTRI COLORI  
CAP(ITOL)O 23

Per essere questa parte onde vengono l'infinità de' colori de-|gna di consideratione, essendo sì detto delle di ciascun de' | principali riportate dalla luce nelle parte riflesse dell'obbietto | per le quali si cagionano altri colori, essendo in parte reali et | in parte misti d'apparenza per la mistione delle spetie che nel | venire all'occhio si mescolono e temprono insieme, e questo si | è dimostrato generarsi dalle spetie<sup>1182</sup> di un sol obbietto nell' | altro, ma perché anche dalle spetie di due obbietti insieme, esse(n)-|do di ugual distanza, mentre la luce riporterà le loro spetie co-|lorate nell'obbietto rosso potrà cagionare altra spetie di color differente da loro obbietti e perciò diremo anche qualche | cosa di questa mistione incominciando dalle spetie dell' | obbietto bianco e nero la cui mistione facendosi da se stesso | di color berrettino o cineritio, essendo riportate di compa-|gnia queste spetie nell'obbietto rosso potrà cagionare tal ho-|ra un certo color ombroso di carne et altre volte nelle | parte ombrose dell'obbietto rosso, dove che dal riflesso | della luce sarà riportato le spetie bianche e nero, si po-|trà cagionare color argentino e talhor turchino,

---

<sup>1182</sup> Nel ms. *spetie* è preceduto da *luce* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

essendo | che questo colore è composto di bianco e nero, benché | la bianchezza opaca non possa arrivare a questa appa-|renza, nondimeno essendo aiutati dalla luce e facen-//[163 v]dosi la mistione per le spetie, si potrà cagionare il color appa-|rente turchino, essendo però necessario che del tutto si | estingua la spetie del rosso, il che succede facilmente poi-|ché nelle parte ombrose non potendovi andare luce diretta, | tirando al nero secondo la natura dell'ombra elle si estin-|guono, e quando che non del tutto saranno estinte, entrando | nella mistione del turchino generato per le spetie, ve-|nendo all'occhio potranno cagionare il color pavonazzo | e questa mistione più manifestamente accaderà se nel | misto vi anderanno le spetie del turchino con quelle | del bianco o del nero, se vi anderanno in queste parte | riflesse dell'obbietto rosso le spetie dell'obbietto giallo | col nero si cagionerà un certo color tanè o veramente si-|mile al color delle scorze delle castagne e talhora | estinguendosi le spetie dell'obbietto rosso vi si cagionerà | il color verde che si compone di giallo e nero, se vi an-|darà la spetie turchina con la gialla si cagionerà un | color berrettino violato, se il verde col turchino il co-|lor sarà più acceso, se vi anderà le spetie del pavo-|nazzo col verde si farà un color ombroso di carne | se sarà più acceso sarà più potente da vedersi, perciò | con tal regola si potrà aggiungere tre colori insie-|me e talhor quattro, tuttavia andando crescendo | di numero si potrà vedere la mistione dei colori // [164 r] essere infiniti, sebene i pittori oltra il far le mestiche | con i lor colori, sogliono fare esperienza di queste mistione | con maggior facilità cagionate dalle spetie del colore i | quali pigliano occhiali di vetro colorato, verbi gratia che | sia rosso riguardando gli obbietti colorati uno a uno o | dua o più insieme, secondo che più a lor piace di vede-|re la differenza della mistione de' colori, perché gli obbiet-|ti mandano le sue spetie all'occhio e si temprano con le | spetie del color dell'occhiale, e così facilmente comprendono | qualsia il color apparente generato da tal mistione di | spetie le quali per estendersi verso l'infinito facciale chi | vuole, perché a noi basta della regola de' colori più prin-|cipali delle cui mistioni si generano gl'altri infiniti. |

DEL GIALLO MISCHIATO DALLE SPETIE DELL'OBBIETTO BIANCO E NERO  
CAP(TOL)O 24°

Quando che nelle parte ombrose dell'obbietto giallo vi an-|dranno per la riflessione della luce le spetie bianche e | nere dall'obbietto bianco et nero tal volta cagionerà il co-|lor apparente smorto del color della terra d'ombra, il quale | è un certo color giallo chiamato così da' pittori per la sua | oscurità, come quando il giallo sta posto all'ombra parendo | che sia mischiato col nero, essendo che naturalmente tutte l'ombre apparano essere nere per la privatione del lume, | perciò nelle parte ombrose dell'obbietto giallo dove che // [164 v] riflette la luce, andandovi le spetie delli sudetti obbiet-|ti, si cagionerà tal colore et altre volte accaderà cagionarsi | il color verde, essendo che può farsi non solo p(er) la mi-|stione delle spetie nere impresse nel giallo, ma anche | l'istesso obbietto giallo nelle parte ombrose per se stesso po-|trà generare color verde apparente per la privatione del | lume che si fa nell'ombre, perché tuttavia mancando | creandosi l'oscurità insieme col giallo si può creare l'ap-|parenza anche del verde, essendo che il verde è | composto di giallo e nero. |

DEL GIALLO MISCHIATO DALLE SPETIE DELL'OBBIETTO ROSSO E NERO  
CAP(ITOL)O 25

Con la mistione impressa dalle spetie del color portate | dalla luce dell'obbietto rosso e nero nell'obbietto | giallo, nelle parte riflesse si cagionerà un color appa- | rente che non sarà nissuno di questi, cioè né giallo né | rosso né nero, ma si genererà un color differente da tutti | questi chiamato tanè che è un certo calore del colore | delle scorze di castagne, trahente all'oscuro, non | solamente per la mistione nella quale vi entra il color | nero, ma anche perché facendosi questa apparenza | nelle parte ombrose per la riflessione, essendo che tutte | queste cose declinando tuttavia dal languire del // **[165r]** lume e del colore, di naturano generano oscurità, e perciò | accade farsi il color tanè, perché senza la mistione del | nero o dell'oscurità si cagionerebbe il color di carne per | la chiarezza della natura del lume mischiato et altre | volte dimostrandosi più carico di colore, l'apparenza sarà | del color ranciato simile ai melaranci o vuoi dire me- | langoli secondo il comun uso di Roma et Napoli: ma perché | di già sappiamo che l'ombra e le riflessione naturalmente | attendono all'oscurità, come si è detto potrà tal volta acca- | dere che della suddetta mistione si dimostra l'apparenza | di color verde, perché di tutte queste spetie in questo caso pare | che si distrugga primieramente la spetie rossa, come quella | che nella generatione del suo obbietto nel colore, il calo- | re era<sup>1183</sup> misto con molta humidità riarsa con la quale si | rendeva debile il calore messo in tal caso nella generatio- | ne dei colori corporei et opachi per la luce et l'humi- | do per l'ombre, perciò essendo carico di ombra posto le | spetie del rosso nell'ombra, di subito pare che si estin- | gua, ma la spetie nera nell'ombra, tuttavia sempre si | perfettiona per la nuova oscurità generata parimente il | giallo nel cui obbietto sta appoggiato il perspicuo nel | termine del colore si mantiene in parte verdeggiando | per se stesso all'ombra, ma se egli si dimostra vigoroso | in mandar la spetie, necessariamente conviene che ven- | // **[165v]**ga all'occhio mischiata con le spetie del nero impressa, | essendo anch'ella molto vigorosa, perché habbiamo pro- | vato che il nero acquista forza nell'ombra, e nelle tenebre | perfettionandosi si fa più splendido, per il che venendo all' | occhio non la spetie gialla mischiata, essendosi estinto la | spetie rossa, cagiona apparenza di color verde, essendo | che questo colore è composto di giallo e nero. |

DEL GIALLO MISCHIATO DALLE SPETIE DELL'OBBIETTO TURCHINO E ROSSO  
CAP(ITOLO) 26

Nella presente apparenza del color cagionato per la mistio- | ne delle spetie rosse e turchine appoggiate nell'obbietto | giallo talhora si potrà cagionare color pavonazzo, per- | ché il giallo per se stesso con la riflessione della luce nel- | le parte ombrose può dimostrarsi rosso, essendo il color gial- | lo color semplice, come color flavo, il quale languendo | per il mancamento del lume nelle parte ombrose dell'ob- | bietto, mentre per tal effetto si genera il rosso, può anche | dimostrarsi per se stesso di color biondo, avanti che del tutto | si estingua la natural spetie gialla

---

<sup>1183</sup> Nel ms. *con* depennato e corretto con *era* in sopralinea.

la quale estinguendo-|si potrà dimostrarsi del tutto rosso nelle ombre, per la | qual cosa accade che quando dalla luce per riflessio-|ne sarà condotto le spetie dell'obbietto turchino e rosso | nelle parte ombrose dell'obbietto giallo si potrà cagiona-|re il color pavonazzo, il quale essendo composto di rosso // [166r] e turchino nell'apparenza fatta dalla lor spetie si manterrà | dell'istesso colore nelle parte ombrose dell'obbietto giallo, ha-|vendo di già supposto che il giallo per se stesso si renda in | apparenza di rosso, le cui spetie venendo all'occhio mischiate | cagioneranno un'apparenza di pavonazzo carico di color ros-|so, essendo che questo colore entra nella mistione duplica-|tamente e perciò, prevalendo queste alla poca quantità delle | turchine, certamente sarà pavonazzo per la mistione del tur-|chino, ma per la molta copia et abbondanza del rosso alcu-|ni lo chiamano pavonazzo colombino, altre volte poi predo-|minando la spetie gialla, essendo per l'absenza del lume | nelle parte ombrose divenute in apparenza d'oscurità nera | mischiata con le sudette spetie del rosso e turchino, potran-|no cagionare un color livido et ombroso trahente al verde | e se prevale il rosso col giallo per l'oscurità, si cagionerà | l'apparenza del color tanè il quale di già s'è detto del | suo composto nel Lib(r)o p(rim)o cap(itolo) XI °. |

DEL GIALLO MISCHIATO CON LE SPETIE DEL VERDE COL PAVONAZZO  
CAP(ITOL)O 27

Essendo in questa compositione molta copia di nero, si | potrà venire in cognitione facilmente come dalla mistione | delle spetie del color dell'obbietto verde e del pavonaz-|zo riportate dalla luce nelle parte ombrose e riflesse dell'obbietto giallo, si cagionerà qualche colore differente dalli // [166v] sudetti obbietti di dove derivano le spetie del colore venen-|do all'occhio per far la visione, perché veggiamo che ogni | color nelle parte ombrose e riflesse si accosta al nero, es-|sendo il color di natura d'andare sempre insieme col lu-|me per maggiormente dimostrare il vago di se stesso nel | quale consiste la sua bellezza. E perciò mancando il lume | nelle ombre tuttavia languendo il lume insieme con il | color si estingue, accostandosi al nero però nella presen-|te mistione di già habbiamo chiaro che tutti questi colori, | così negli obbietti, come dalle loro spetie si genera oscurità | se risguardiamo anche il verde per se stesso, ritroveremo | che in se stesso ha il color nero, essendo egli composto di | giallo e nero. Similmente ritroveremo la copia del nero | nel pavonazzo, non solamente per la parte della quale si | è generato il color rosso per la debolezza del calore nella | generatione delli colori reali nei corpi opachi e negli | apparenti per la fiacchezza dei raggi della luce | per la quale abbondando il nero si è fatto rosso, ma | anche per il nero che sta posto nel turchino, essendo che | questo colore è composto di bianco e nero del quale poi | mischiato col rosso si compone il color pavonazzo, per | la qual cosa appare che dall'abbondanza del nero | facilmente si estingua la spetie rossa e perciò andan-|do per vigore della luce le spetie verde col pavonazzo // [167r] nell'obbietto giallo nelle parte riflesse, si potrà cagionare il | color verde, mentre che vediamo predominare la maggior | copia delle spetie del nero nel giallo, per il cui misto venen-|do all'occhio tanto maggiormente pare che quel che diciamo | sia vero, intrando in tal misto anche le spetie dell'obbietto | verde, le quali in tal caso si sogliono mantenere nel suo | essere, benché para che le spetie rosso le corrompono,

non-|dimeno per l'aiuto del nero col giallo creandosi nuova spe-|tie che verdeggia può fare che quella spetie verde che | dovea estinguersi, resuscitando si mantenga nell'esser | suo. |

DELL'INFINITÀ DE' COLORI NEL GIALLO PER LE SPETIE DI COLORI DI ALTRI OBBIETTI  
CAP(ITOLO) 28

Di simil maniera potremo vedere come che i colori siano infi-|niti non solamente per la mistione delle spetie del colore di due | obbietti riportate dalla luce nell'obbietto giallo, come fin qui si | è detto, ma anche accaderà cagionarsi altri colori per la mistione | di tre obbietti nel giallo, perché se nelle parte riflesse dell' | obbietto giallo vi sarà ricodotto dalla luce le spetie del | bianco del nero e del rosso, predominando il bianco si potrà | cagionare color biondo et tal hor color carne ombrosa | e livida, se predominarà il nero col rosso sarà l'appa-|renza di color tanè, se il giallo col rosso predominando ca-|gionarà il color ranciato, se il giallo col nero si farà ap-//**[167 v]**parenza che penderà in verde. Se tutti insieme saranno di ugual | potenza si cagionerà un color dell'ombra di carne cineritia | essendo che accoppiato insieme bianco e nero si fa berrettino | o cineritio e questo misto col rosso potrà cagionare il color | di pavonazzo colombino, ma appoggiato nell'obbietto giallo per | riflessione aiutato dalla luce e per la mistione della spetie | gialla si farà di color palido, perché il giallo mischiato dal | nero si cangia in verde e questo misto col rosso si fa palido e | smorto. Ma se il misto delle spetie turchine e del bianco col | nero si mischiaranno nelle parte riflesse dell'obbietto giallo si | cagionerà il color verde, poiché nel turchino standovi nel | suo misto inestato il nero, perciò non è maraviglia se con | il giallo si cangia in verde, essendo che il verde è composto di | giallo e nero, e questo accaderà maggiormente per la spetie | dell'obbietto nero che particolarmente anche ella essendo | riportata dalla luce entra nel misto. Però con tal manie-|ra si potrà investigare l'infinità de' colori, facendo mol-|ti misti talhora con due colori insieme e contra scambie-|volmente intraponendoli fra l'uno e l'altro, altre volte si | potrà fare esperienza, come fanno i pittori, mescolandosi | quattro insieme et altre volte cinque o sei e così hor l'uno | et hor l'altro, lavando o sopraggiungendo si potrà vedere | l'apparenza dell'infinità de' colori, perché ordinariamen-|te suole cagionarsi nella istessa maniera i colori cor-//**[168 r]**porei nei misti, come si cagionano quegli apparenti fatti per le | spetie di essi, non essendo alterati dalla luce la quale da | stesso ha forza di generare l'apparenza de' colori per la mistio-|ne dell'ombre, secondo che con densità o rarità si temprano in-|sieme essendo che molti colori si cagionano dall'inegualità del | temperamento della luce con l'ombra, perché se queste cose stes-|sero uguali sempre d'una istessa maniera, cagionerebbe un | sol colore, ma perché il lume tuttavia va illuminando gli | obbietti et temprandosi con infiniti gradi con l'ombra, cagio-|na anche che i colori apparenti siano infiniti, sì come sono in-|finiti i colori reali. |

Havendosi fin qui trattato delli colori cagionati dalle spetie de-|gli obbietti per la riflessione della luce in altri obbietti delli | quali di ciaschedun di loro si è detto la lor mistione, per la | qual cosa si raccoglie come che dal colore bianco si ha il | bigio o berrettino mescolato col nero e col rosso si haverà il | color incarnato, dal color nero si haverà il lionato et me-|scolato col giallo si haverà il verde e mescolandosi col rosso | si haverà anche il color tanè. Dal rosso mescolato col gial-|lo si haverà il biondo et il ranciato, l'incarnato il pavonazzo | et l'ombra della carne dal color giallo

si caverà il verde, il | biondo, il ranciato et il verde gaio. Dal turchino si ha-|verà il pavonazzo et il verde. Dal color verde si have-|rà il verde gaio e l'ombra delle carne. Però da questi // [168 v] principali colori si caverà con la mistione gl'altri infiniti, sì co-|me da quello che si è detto nei cinque precedenti Libri, fa-|cilmente il tutto si potrà comprendere non solamente per li colori | reali, ma anche per gl'apparenti cagionati in qualsivoglia | maniera sempre accaderà le medesime mistione o sia per la | luce o per le spetie di altri colori. |

[168 v] DE' COLORI PER LA PRESENZA L'UNO DELL'ALTRO.

LIBRO SESTO

DE' COLORI E LOR GENERATIONE PER LA COMPARATIONE FATTA DALLA PRESENZA L'UNO  
DELL'ALTRO NEL DA VICINO

Nella generatione dei colori apparenti cagionati dalli riflessi | della luce nel riportare la spetie di altri obbietti, sì come si è | dimostrato nel precedente Libro quinto, i quali colori nelle | parte ombrose et riflesse dell'obbietto colorato non si possono | vedere o comprendere se non nel da vicino, secondo una propor-|tionata distanza ordinaria, la qual si suole usare da pitto-|ri nel fare i ritratti degl'huomini, acciò mediante tale imagine | ogn'uno possa conoscere e dire a prima vista questo è il ri-|tratto del tale: perciò i colori hanno una certa natura di | comunicare e spargere la sua spetie mediante la luce e sono | di natura tale che facilmente mescolandosi per le spetie ne-|gli altri obbietti, cagionano altri colori, sì come habbiamo | dimostrato farsi per li riflessi della luce, nondimeno sì come // [169 r] comunicano la loro spetie, così anche al contrario la ritirano in se | stesso per così dire e questo accade delli colori che hanno nella mi-|stione colore simile, essendo posti in egual superficie in tal guisa | alla presenza dell'occhio che non vi possa alcuna riflessione per la | quale le spetie dell'uno e l'altro obbietto si potessero mescolare | insieme, però allhora non partecipando l'uno dell'altro, ciaschedu-|no si dimostrerà più ardito di bellezza e questo accaderà più sensi-|bilmente quando che saranno posti accanto al suo retto contrario, | come il bianco appresso al nero appare più bianco et il nero ap-|pare essere più nero. La ragione di questo pare che dipenda per | la similitudine del colore, il quale naturalmente come calami-|ta tira a sé la similitudine della sua spetie, essendo che ogni | simile attende al suo simile. Perciò sì come l'obbietto bianco | non essendo perfettamente bianco, di necessità conviene che hab-|bia in sé qualche particella di tintura nera mischiata | non sensibile, ma si fa poi sensibile per la presenza di più | esquisita bianchezza, essendo che quello che prima ci pare-|va esser bianco, ci pare essere poi nero, e quello che debilmen-|te è nero appresso al nero di più eccellente oscurità si dimo-|strarà essere bianco, il che accade dalli colori, i quali mai si | dimostrano come sono all'occhio per l'imperfettione della | mistione di altri colori che hanno naturalmente in se stessi, oltre | l'altre alterationi del lume e del mezzo per il quale passano | le spetie, facilmente si sogliono alterare e dimostrarsi // [169 v] con infinite differenze di misti colorati, ma per stare nei primi | principij di questo ragionamento in quanto che i colori si unisco-|no insieme per la similitudine, non vorrei che alcuni si pensas-|sero già che gli obbietti si unissero insieme, né meno che tali | obbietti si privassero di havere in sé la causa di quella qualità | colorata di mandar la spetie del misto come faceva di prima | avanti che fusse posto alla presenza del color del quale sta | anche nella mistione dell'obbietto di prima che questo sa-|rebbe inconveniente, ma sì bene

la spetie della esquisita bian-|chezza nel venire all'occhio è quella che come quantità | maggiore si mantiene in se stessa e prevale in maniera | che la spetie sua simile viene estinta per la mistione che | haverà nell'appoggio di altro colore, essendo che sì come il | color seguita la luce nell'irradiare della spetie senza | la quale non è possibile esservi alcuno visibile e così an-|che negl'effetti visibile va seguitando gl'affetti del lu-|me, perciò sì come veggiamo che la luce maggiore occul-|ta la minore, che perciò alla presenza del sole non si veg-|gono le stelle non già perché le stelle non siano allumi-|nate essendo allhora più illuminate gagliardamente per la | vicinità secondo l'aspetto col quale le veggiamo, essendo | allhora il sole più vicino a loro et a noi, benché nell'|occultarsi si potrebbero assegnare molte cagioni delle | quali le più principali potrebbero essere il perspicuo per // [170r] {per} il quale si vede benché sia interminato p(er) l'illuminatione | della presenza del sole le parti dell'aere mezzano non | essendo perfettamente rara per la moltitudine delle sue parti | minime infinite si fa il continuo finito e terminato prevalendo | et occultando la visione delle stelle, altrim(en)te potrebbe anche | farsi accadere dalla riflessione del lume, il qual lume per-|cotendo nell'illuminatione nei corpi sferici delle stelle la | riflessione si fa in altro sito, non potendo ritornare all'oc-|chio nostro, spargendosi obliquamente, oltre che la reflexio-|ne che tuttavia declinando e languendo sempre è più debil | del lume retto non essendo possibile che la riflessione si pos-|sa vedere alla presenza del suo luminoso nel lume, haven-|do dimostrato nel precedente Libro che queste si veggano nel-|le parte ombrose per la qual cosa appare che le stelle sola-|mente si possono vedere nell'ombra della notte per l'assen-|za del sole, ma tralasciandosi queste cose, attendiamo a | quello che maggiormente fa al nostro proposito in quanto che | il colore seguita nel visibile gli effetti della luce, perciò | la maggior quantità di spetie supera la minore, in quanto | che si uniscono insieme come la luce della riflessione delle | stelle unite con quella luce diretta del sole unitosi insie-|me alla visione, cagiona che non si veggono forse di giorno. | Però accadano queste cose in qualsivoglia modo, basta che | le spetie del colore tal volta languisce et altre volte si // [170v] dimostra più vigorosa, non sola per la forza del lume, ma | per la presenza di altri obbietti colorati nei quali ritrovan-|dosi alcun misto del color dell'obbietto postovi a lato, la mag-|gior quantità di spetie prevalendo si uniscono all'occhio | nel farsi la visione per la cui unione fa che l'obbietto misto | appare privo di tal mistione, havendo li colori fra di loro | questo particolar riguardo di cedere alla divisione della | spetie per unirsi al suo simile, alla cui presenza gli ob-|bietti si sogliono dimostrare di diversi colori. |

#### DELLA BIANCHEZZA POSTA A LATO DEL NERO

Pare che sia necessario il dire molte volte delle cose di natura, | non solamente in quelle cose che sono difficili et occulte da | intendere, ma anche alle volte bisogna haver risguardo | a quelle che essendo manifeste all'aspetto nostro non se ne ac-|corgendo del lor inganno ci pareno occulte, come accade nella | mutatione del colore negli obbietti posti al paragone l'uno | dell'altro, essendo gl'obbietti posti senza alcuna qualità | di ombra richiedendosi a questo fine che siano di superficie | piana e posto nell'istessa superficie, per l'ugual distanza dell'|occhio e del lume che gl'illumini. Però diremo primieram(en)te | del bianco e del nero riposti a canto l'un dell'altro, ma che | il bianco sia debolmente bianco per la mistione del nero o per | sucidume o qualsivoglia

altro accidente che per la vecchiezza | il bianco si suol mischiare al nero, però questo per se stesso no(n) // [171r] parerà del tutto bianco, ma parerà un color berettino o cine-|ritio, nondimeno per la presenza del nero suo retto con-|trario si dimostrerà essere più rigoroso et candido, il simile | accaderà dell'obbietto nero alla presenza del bianco, benché | sia debolmente nero si dimostrerà di più potente oscurità e questo | forse avviene che le spetie dell'uno e dell'altro che nel venire | all'occhio si uniscono insieme nelle simile, perché quelle dell'obbietto nero prevalendo si uniscono con quelle nere che deri-|vano dalla bianchezza debile nella mistione per le quali fa-|ceva che il bianco non si dimostrava di tutta bianchezza e | così fanno all'occhio impressione unitamente col nero suo simi-|le et all'istesso modo, accade di quello che debilmente è nero per | avere nel suo misto qualche particella di bianco le cui spetie | bianche nell'impressione del visibile si uniscono con quelle | dell'obbietto bianco, et il nero come privo di tal misto appare | più oscuro et il bianco più candido, essendo questi due colori | posti alla presenza l'un dell'altro vanno scambievolmen-|te tra di loro gareggiando di dimostrarsi ognuno più | splendido, quasi ributtando da se stesso il misto lor con-|trario e che questo lo faccia per la manifesta guerra di | natura contraria o che lo faccia per amichevole amicitia | di fedeltà, restituendosi l'un l'altro quello che non è suo | lo lasceremo al giuditio delle genti, bastando a noi il co-|mune intendo della mutatione o alterazione delli colori, // [171v] sì come accade anche degl'altri i quali di tutti quelli che | parteciperanno del nero, essendo posti vicino al nero si | dimostreranno più chiari e posti vicini al bianco si dimostre-|ranno più oscuri per le ragioni sud(dett)e. |

#### DEL COLOR BIONDO POSTO ALLA PRESENZA DEL GIALLO

Di già s'è detto che il giallo sia color semplice e che il color | biondo sia composto di giallo e rosso, però posti questi colori | del pari alla presenza dell'occhio, il giallo pare che in | simil caso guadagni perché la sua spetie nel venire all'occhio si meschia, se egli è possibile con la spetie gialla | che di già sta inestata nella mistione del color biondo nel | venire all'occhio; e perciò l'impressione del color biondo per | la divisione di essa spetie apparerà esser rosso et il | giallo apparerà di maggior splendore per l'aiuto della | similitudine della sua spetie, accadendo queste cose da-|gli obbietti reali di corpi opachi, il che si vede anche suc-|cedere negli apparenti perché se accade che qualche nu-|vola biancheggia intoppandosi per l'impeto de' venti nel | girare per l'aere del pari in qualche nuvola che gialleg-|gi, la detta nuvola apparirà che sia rossa, facendosi | tal mistione per la ragione delle spetie, come habbiamo | detto. Per simil causa accade anche che colui che per | natura è biondo, per l'infirmità sarà fatto di carne gial-//[172r]la, dimostrerà di avere i suoi capelli più rossi, benché | avanti tale infirmità parevano essere biondi, e da que-|ste sudette cause anche accade che la carne bionda in habi-|to giallo apparà più rossa, e così gl'habiti essendo di | questi due colori indosso all'huomo il biondo, apparirà essere | più rosso per la ragione sudetta delle spetie che predo-|minando uniscono a sé il suo simile nell'impressione delle | spetie per le quali venendo all'occhio cagionano la mu-|tatione di questi colori. |

DEL GIALLO CON IL BIANCO POSTI AL PARAGONE L'UN DELL'ALTRO

Essendo questi due colori semplici e non composti de' quali il | bianco<sup>1184</sup> si mette per la luce et il giallo per il color flavo, secondo | la naturalezza del color fuoco mentre sta appoggiato, | in altra materia ardente il quale havendo l'appoggio nel | corpo opaco non essendo più color<sup>1185</sup> flavo del fuoco acceso, | si chiama giallo per la cui declinazione indebolitisi, pare | che penda alquanto in rosso e questo lo proviamo con il | croco il quale pende in rosso, nondimeno i pittori dandolo | sopra il bianco, colorisce in giallo mischiatosi col bian-|co, per la qual cosa appare che quando egli sta separato, | appare esser rosso, il che accaderà anche del giallo, ben-|ché non sia così sensibile il rosso mischiato, nondimeno per | la presenza del bianco si potrà dimostrare qualche volta // [172v] sensibile, secondo la potenza del lume che l'allumina essen-|do che quanto più il bianco si dimostra splendido, tanto | maggiormente il giallo apparirà oscuro per la cui declinatio-|ne può rosseggiare, essendo che il rosso si genera per il lan-|guire del lume o del colore. Però abbrugiatasi la | terra gialla si fa rosso dall'humido inestato copioso, per-|ché la chiarezza inestata col giallo si unisce con il suo | simile dalla spetie della bianchezza nel venire all'oc-|chio, ma questa non è maraviglia o cosa nuova all'opera-|re della natura, perché veggiamo che il color flavo o | giallo nell'arco celeste si cangia in biondo e tuttavia per | il languire e debolezza del lume in purpurino o rosseg-|giante, essendo sempre il medes(im)o la cui cagione è la | mischianza delle spetie dell'oscurità delle nube le | quali per la trasparenza della minuta pioggia aurata | venendo all'occhio si temprano col lume cagionando i co-|lori dell'arco celeste, sì come si è detto nel suo particolar | ragionamento. Però di q(uest)o ragionamento si doveva | parlarne prima, essendo il suo luogo proprio il p(re)cedente | capitolo e quello andrebbe posto in luogo di questo per con-|formarsi con l'ordine che habbiamo tenuto negl'altri Li-|bri. |

DEL BIONDO ALLA PRESENZA DEL ROSSO // [173r]

Per la presenza dei colori l'un dell'altro si dimostrano tuttavia | variarsi alcuni del tutto nel colore et altri in parte et | alcuni altri acquistano maggior bellezza, come pare che acca-|derà nel biondo per la presenza del rosso il quale apparirà es-|ser giallo, essendo composto di giallo et poco rosso: la causa di | questo già l'habbiamo assegnata di sopra per la presenza | degli altri colori, perché le spetie dell'obbietto rosso nel venire all' |occhio come quantità maggiore predominando a quella mi-|nore che nel misto dall'obbietto biondo derivano, unitosi in-|sieme nel venire all'occhio cagionano che l'obbietto rosso si | dimostra più acceso per l'aggiunta della spetie minore e così | quello che era debolmente rosso, cioè il biondo, come che si | sia estinto quella poca spetie che del color rosso havea nel | suo misto che lo cagionava di color biondo, quasi privo di | tale apparenza si dimostra essere di color totalmente giallo, po-|sta alla presenza dell'obbietto rosso, però anche i raccamatori | nell'ordire i suoi fiori sogliono con tal inganno ricoprire | l'errore dei colori biondi troppi accesi, perché havendogli di | già posto in opera per levargli q(uest)a biondezza, e farli pa-|rere gialli e senza che guastino o tornino a rifare il lor |

<sup>1184</sup> Nel ms. *bianco* è preceduto da *bian*, depennato con un tratto orizzontale.

<sup>1185</sup> Nel ms. *color* è preceduto da *il*, depennato con un tratto orizzontale.

lavoro, gli sogliono aggiungere altri colori rossi e porli a | canto del biondo, per il qual rosso si dimostra più focoso | et il biondo mortificatosi dimostra giallo per le sudette | ragioni. //

[173v] DELL'OBBIETTO BIONDO POSTO AL PARAGONE DELL'OBBIETTO PAONAZZO

Per non passar là con molte dicerie di parole nel ritornare a re-|plicare tante volte la medesima cosa, basterà ricorrere | a quello che si è detto p(er) il passato e ridursi a memoria, come | che il color pavonazzo è color composto di rosso e di turchi-|no, et il biondo di giallo e rosso. Perciò mentre vaggiamo che | tutta a due hanno nella loro mistione il color rosso, tutt'a | due similmente saranno soggetti all'apparenza d'altro | colore, essendo posti al paragone per la presenza d'uno | dell'altro, per il che accade che in quel misto dove sarà | maggior quantità di rosso, quello predominando causerà | che l'altro appaia del tutto privo di tal colore o almeno in | gran parte, ma per far più sensibilmente questa trasmuta-|tione diremo che del tutto si privano, perciò quando che | nel biondo sarà meno quantità di rosso prevalendo quello | del pavonazzo, il biondo si dimostrerà essere giallo per la | estintione della sua spetie in quanto all'apparenza del | misto, ma quando che il biondo sarà carico assai di rosso | prevalendo a quella parte che sta nel misto del pavonaz-|zo, allhora quello che era pavonazzo per l'estintione | della spetie rossa apparirà esser turchino et il bion-|do apparirà più carico di colori, in guisa di color ran-|ciato andando tuttavia la natura trastullandosi con l'// [174r] apparenza de' colori p(er) la mistione, essendo posti gli obbietti | al paragone l'un dell'altro scambievolmente trasmutano | i lor colori secondo la predominatione delle loro spetie nel | venir all'occhio per farsi la visione. |

DELL'OBBIETTO DEL<sup>1186</sup> ROSSO POSTO A PARAGONE DELL'OBBIETTO DI COLOR PAONAZZO

Alle apparenze delli colori conforme alla predominatione | delle spetie habbiamo la lor mutatione nella presenza dell'uno e l'altro obbietto, perciò essendo posto l'obbietto rosso | a canto all'obbietto pavonazzo, si scambierà di colore quel-|lo che haverà in sé la mistione del color dell'obbietto suo | compagno e se l'uno et l'altro haveranno scambievolmente | la mistione l'uno dall'altro, tutt'a due gli obbietti si po-|tranno rendere in apparenza di color differente di quello | che realmente sono, ma qua dall'obbietto rosso non habbia-|mo mistione solamente nel pavonazzo il quale è composto | di rosso e turchino e nel rosso, non havendo in sé mi-|stione d'altro colore si manterrà senza alcuna mutatione | nell'esser della sua spetie, il qual prevalendo et unitosi | con la spetie che deriva dal rosso che sta misto nel pa-|vonazzo nel venire all'occhio, cagionano che il color ros-|so appaia più rubicondo et quello che prima si dimo-|strava essere pavonazzo, apparendo privo della spetie | rossa mischiata, si dimostra di color turchino. //

[174v] DELL'OBBIETTO TURCHINO POSTO AL PARI DELL'OBBIETTO PAVONAZZO

---

<sup>1186</sup> Nel ms. *del* aggiunto in soprilinea.

Quello che vorrei che noi osservassimo nell'apparenza dei colori | posti al paragone l'uno dell'altro, sarà che la spetie | delli colori non si meschia nel termine del perspicuo, co-|me quando che deriva da un solo obbietto, essendo di | già mischiata nell'istesso obbietto per havere in se stesso | il colore, né meno si meschiano fra il perspicuo tra l'obbietto | e l'occhio, essendo necessario che egli si faccia termina-|to, perché non è possibile che il termine si possi fare nel | mezzo che quando tal cosa accadesse non si potrebbe ve-|dere l'obbietto come veggiamo riguardando il sole fra | la nebbia, per la quale alterando il mezzo del perspicuo et | facendosi terminato nel mezzo fra il sole et l'occhio, non | si può vedere il sole o che a pena si vede secondo che | sarà di maggior o minor densità la nebbia, il che | accaderà maggiormente degl'altri obbietti visibili i | quali non sono per se stessi visibili havendo di neces-|sità continua del lume del sole per farsi visibili nel | dimostrar il lor colore, per la qual cosa appare che | le spetie degl'obbietti divisi per spetie de' colori, se bene | pare che si meschiano fra l'aere nel venire all'occhio | nondimeno non si possono fare visibili, essendo che non | è possibile che il mezzo del perspicuo et il termine sia // **[175r]** l'istessa cosa, essendo necessario di vedere il colore per il termine. | Però già che veggiamo che di necessità le spetie delli colori di | due obbietti divisi si uniscono insieme, conviene anche asse-|gnarli il termine, il qual sarà nell'istesso occhio dove si suol | fare l'impressione dell'immagine per le spetie, il cui ragio-|namento riserbiamo nel trattar che faremo della genera-|zione dei colori apparenti cagionati nell'occhio per l'impressio-|ne delle spetie nel formare l'immagine, per le quali si muove il | senso della visione dimostrando per hora come che posto l'ob-|bietto pavonazzo e turchino al paragone l'uno dell'altro essen-|do di superficie piana, e posti nell'istessa superficie per la mi-|stione delle spetie di simil colore, unendosi nel venire all' | occhio, cagionano che l'obbietto pavonazzo si dimostra di più | rosso colorito, perché il turchino mandando le sue spetie all' | occhio come maggiore quantità, si mantiene e prevalendo | pare che attrae a sé la minor quantità delle spetie che | dal color turchino derivano, cioè di quella parte che posta | nel misto del pavonazzo, per la qual cosa appare che il turchino | si dimostrerà più vigoroso per l'aggiunta della spetie sue si-|mile e il pavonazzo quasi privato della spetie turchina | apparirà essere di color rosso. |

Con le sudette osservazioni si potrà venire in cognitione come che | dagli obbietti di diversi colori quali siano quelli che tal ho-|ra possono accrescersi di bellezza apparendo più splendenti // **[175v]** et altre volte più oscuri perdendo della lor vaghezza, essendo po-|sti gl'obbietti di variati colori alla presenza l'uno dell'altro, | perché se porremo un obbietto pavonazzo in mezzo a altri due | obbietti, che l'uno sia biondo e l'altro giallo, il pavonazzo si | dimostrerà essere rosso e di più acceso colore di quello che è | realmente, et il biondo parerà essere giallo, perché la sua spetie | rossa che lo dimostrava biondo nel venire all'occhio si unisse | con la spetie del pavonazzo, e così il pavonazzo per l'aggiunta del-|la spetie sua simile fattasi per l'impressione della visione si potrà | dimostrare più rosso et acceso, et il biondo pare che resta gial-|lo, ma se predominerà il rosso, che sta inestato con il giallo nel | misto del color biondo, all' hora per le sudette il biondo si dimo-|strerà più acceso et il pavonazzo si dimostrerà essere di colore | azzurro, perché havendo da un lato il color giallo il quale | predominando non solo per non haver in sé mistione di alcun | altro colore, ma anche perché essendo color semplice e non com-|posto conviene che di ragione e naturalmente predominando | si unisca nel venire all'occhio con la spetie gialla sua simi-|le et al pari di questo il pavonazzo apparirà turchino non essen-|do possibile che il biondo si privi del rosso per la presenza | del giallo che sta all'altro lato del pavonazzo, perché il bion-|do

paragonato al giallo appare rosso per la qual cosa ap- | pare che non sia possibile che egli si possa  
dimostrar gial- | lo alla presenza del giallo, però tal cosa potrebbe accadere // [176r] quando che  
si levasse l'obbietto giallo da lato al pavonazzo, ma | essendo permanente è necessario che il  
biondo appaia più rosso | con il quale si unisce la spetie del pavonazzo, cioè la parte rossa |  
onde poi l'istesso pavonazzo, come privo di tal misto, si dimostra | turchino essendo posto in  
mezzo tra il biondo et il giallo e con | questa maniera paragonando hor l'uno hor l'altro, due e |  
tre e più insieme, si potrà investigare che i colori siano infiniti | per il paragone fatto tra di loro. |

[176r] DE' COLORI PER LE SPETIE IMPRESSE

LIBRO SETTIMO

DELLI COLORI CAGIONATI PER L'IMPRESSIONE DELLE SPETIE NELL'OCCHIO APPARENTI COLORI  
DI PRIMA VISTA, I QUALI DURANO POCO

La bellezza e vaghezza de' colori è sì varia e così copiosa che mai | la natura si quieta  
nell'operatione colorata e tanto ella si di- | letta in questa che per la facilità del suo solito operare,  
essendo so- | lita di compire e dare perfetione a tutte l'opere sue, solamente | questa del colore  
mai si satia, mai si quieta, perché doppo di | haver generato il colore con vaghezza di maggior  
perfetione tut- | tavia ella si affretta dimostrandolo con il temperamento della | luce in mille  
maniere e pare che sempre ella lasci l'opera non | compita, per il che talhora cagiona colori reali,  
altre volte da- | gli stessi non dimostrandosi mai come sono si veggono estender- | si in infinito,  
talhora per la mutatione o alterazione del // [176v] mezzo per il quale si vede l'obbietto talhora  
per la distanza et altre | volte per il lume secondo che egli è più vicino o più denso o raro | nel  
da lontano, altre volte poi da questi si dimostra altri colori | nei riflessi generati dalle spetie che  
sono riportate dalla luce | et altre volte in tutti gl'elementi particolarmente dimostra in loro | la  
varietà di somma vaghezza nella diversità dei colori infi- | niti cagionandoli in alcuni realmente, et  
in altri apparentemente | altre volte per il paragone dei colori posti a canto l'uno dell'altro |  
cagiona di nuovo colori apparenti e reali, et in tal guisa pare | che ella non si sappia risolvere di  
dar termine di perfetione | al colore, ma chi pensa questo s'inganna poichè la natura | può e sa  
benissimo dar principio e fine di condurre a perfettio- | ne tutte l'opere sue particolarmente nelle  
colorate si diletta tal- | mente nella vaghezza che ella acquistò il nome di bellezza | per quel bel  
motto degli antichi che dicevano: “ Per tal variar | natura è bella”, e perciò con la varietà del  
colore come oggetto del | più nobil senso mai si stanca, et anche appare che mai si stan- | cano gli  
occhi, o per dir meglio il senso del vedere, però si pa- | sce per la distanza nel termine del persicuo  
vedendo il colore | per il quale le spetie venendo all'occhio riportate dal vigore del- | la luce  
s'imprime l'immagine degli obbietti intrando per | la picciol pupilla, e penetrando oltra agli humori  
crista- | lini, in quel ricinto di superficie nera, che circonda detti | humori, il qual vien generato dal  
continuo flusso delle la- // [177r] grime con le quali nasciamo o veramente per essere del continuo  
| bagnato per la contiguità degli humori sopradetti che perciò veggia- | mo farsi nere tutte quelle  
cose dove corre l'acqua, ma questa tin- | tura della negrezza dell'occhio che ricinge questi sudetti  
humori | se bene pare che si cagiona e generi dalle sud(ett)e cause, nondimeno pare che | quivi  
dalla natura si faccia, acciò le spetie habbino ritengo et | imprimendosi le imagini, il senso mosso

da questa similitudine possi | comprendere gli obbietti del colore, havendo fatto questo termine di | color nero, come che p(er) l'oscurità sia privo d'ogni spetie per se stesso | perché se fusse d'altro colore, queste istesso occuparebbe il senso | non si potendo fare visione alcuna, essendo che predominarebbe | tal spetie e l'impressione degli obbietti di fuori non si potrebbero | fare per la ragione delle spetie, la quale è che sempre quella | che predomina suol essere quella che suol fare la visione dimo- | strando al senso l'immagine del suo obbietto per dove deriva la spe- | tie, però no(n) bastava si fusse generato i colori che nei precedenti Libri | si sono dichiarati, essendovi anche un'altra parte di colori generati | per l'impressione delle spetie nell'occhio della quale si dimostre- | rà il modo con il quale la natura ciò faccia conforme alle re- | gole dei colori che fin qui si è detto la cui generatione si farà dal- | la spetie impressa con la mistione dell'obbietto presente per dove | deriva la spetie, cioè da dove due obbietti, l'uno de' quali si sia già visto | di subito e l'altro sta posto alla presenza della specchio, cioè | dell'occhio incominciando dall'obbietto bianco. //

[177v] DELLA BIANCHEZZA DELLE SPETIE ALLA PRESENZA O PARAGONE DELL'OBBIETTO NERO

Sono ancora colori apparenti cagionati dalle spetie impresse | nell'occhio li quali si cagionano mentre si risguarda l'ob- | bietto colorato, mentre il lume riporta la spetie all'occhio, per | la quale si suol imprimere l'immagine degl'obbietti in quella | tintura nera posta nel ricinto d'intorno agli humori corista- | lini, facendosi quivi il termine del perspicuo corrispondente | al termine di quel di furore per il quale essendo mosso il senso, | si fa visibile poichè veggiamo che le spetie, benché stiano | sparse fra il perspicuo, nodi meno se non arrivano all'occhio | non si fa sentimento, per la qual cosa appare che forse il | senso si muove per così dire, essendo tocco dalla immagine | nell'occhio fatta dalla impressione delle spetie, parlando in | quanto alla macchina dell'occhio, perché si suol fare an- | che un'altra impressione nella fantasia, per la quale si | ravvivono le spetie impresse riducendosi a memoria dei | colori che si son visti un pezzo fa, le quali per non far | sensibil mutatione di colori attenderemo solamente all'im- | pressione fatta dall'immagine nell'occhio, alla quale concorre | anche quella che si fa nella fantasia, andando del pari | nell'attione del vedere in atto, facendosi queste quasi | in instanti in un medesimo tempo che la spetie arriva all' | occhio per linea retta, se bene anche suol succedere // [178r] che secondo il ritorcersi della luce, caminando obliquamente | ma tuttavia per linea retta e per riflessione, riporta anche | con se stesso le spetie del colore per le quali si veggano l'im- | pressione dell'immagine dalli specchi et altre volte dall' | acqua le quali cose si diranno a suoi luoghi particolari | e solamente hora attenderemo a considerare gl'effetti delle | spetie della bianchezza impresse, perché il colore è di natura | tale che per qualche spatio suol durare nell'occhio per l'im- | pressione delle spetie e che questo si faccia nell'occhio non ci | affaticheremo il provarlo, perché di subito si sogliono estin- | guere durando per ordinario quanto si direbbe un salmo, | segno manifesto che questa impressione è divisa dalla impres- | sione che si fa nella fantasia a quale suol durare molti an- | ni, secondo che la memoria sarà di sana intelligenza e | capacità di sicuro ritegno. Perciò se risguardaremo l'ob- | bietto bianco dal quale derivando la spetie imprime nell' | occhio tal bianchezza la qual suol durare o più o meno | secondo che da potente o languida luce sono riportate, pe- | rò se da mediocre lume sarà fatta l'impressione della bian-

|chezza rivoltandosi poi subito con lo sguardo all'ob-|bietto nero si cagionerà un'apparenza di color cineritio e | beretino il quale è composto di bianco e di nero, perché fa-|cendosi nell'occhio la nuova impressione delle spetie della | bianchezza di già poco avanti ricevuta essendo cagio-//[178v]nate per haver affissato lo sguardo nell'obbietto bianco, ma | se accaderà che la bianchezza sia di molta eccellentia gui-|data da gagliarda e potente luce, si farà anche gagliar-|da impressione nekl'occhio, il quale rivolto poi all'obbietto | nero non parerà essere di color beretino come prima, perché | in tal caso prevale talmente il candor della spetie impressa | che paragonata all'obbietto nero, come retto contrario alla | luce et alla bianchezza, tanto maggiormente si dimostre-|rà più oscuro e la spetie impressa della bianchezza anche | ella si ravviva più gagliardamente e questo lo proviamo più | sensibilmente mentre affissiamo lo sguardo al Sole, poiché | la soverchia luce intrando per il picciol forame della pupilla | illuminando dentro l'occhio, pare che anche si venga a dissi-|pare quella della oscurità del perspicuo degli humori chri-|stallini la qual oscurità anche ella aiuta quella tintura nera | fatta realmente dove s'imprimono le spetie, perciò dissi-|pandosi per il lume copioso, il quale nella visione è attribuito | alla bianchezza, cagiona che le spetie impresse della bian-|chezza predominando che non solamente l'obbietto nero ap-|para più nero, ma anche ogn'altro obbietto di qualsivoglia | spetie colorata apparisce di somma oscurità per qualche | spatio, mentre che durerà la vivacità dello splendore del | lume e della bianchezza cagionata per l'impressione del-|le spetie, ma questo suol accadere un poco dopo, che si ha-//[179r]verà levato lo sguardo dalla bianchezza, perché nel princi-|pio si ritrova il senso molto intenso et quasi come offeso dalla | soverchia luce, dove che l'impressione della fantasia predomina(n)-|do all'impressione dell'immagine nell'occhio, così subito non può | apprendere il senso l'impressione delle nuove immagine dal ne-|ro dell'occhio, benché si facciano in instanti, facendo l'occhio l'offitio di specchio che subito rivolto all'obbietto, riceve le spe-|tie del colore per le quali si fa l'impressione delle immagini, per la | qual cosa accadendo il simile all'occhio nel farsi impressione | dell'immagine, movendo il senso le porge nell'impressione della | memoria o fantasia la quale non così subito si lascia prevalere | dalla nuova impressione, essendo questo forse la propria cagione | del disgregarsi la vista dal bianco, e perciò in tal caso vedendo-|si gl'obbietti in una massa confusa et abbagliata d'oscurità, | non si possono vedere distinti l'uno dall'altro, nondimeno un | poco dopo si sogliono vedere le sopradette osservatione del co-|lor cineritie et altre volte il nero si dimostrerà più nero | come retto contrario della spetie impressa bianca, la qual poi | essendosi del tutto estinta, gli obbietti si veggono ordinariame(n)-|te come sono, secondo la consonanza<sup>1187</sup> delle distanze | in cui sono posti, per la quale si temprava variatamente la spe-|tie del colore col lume che la conduce all'occhio cagionando-|si il visibile secondo la rarefazione o condensatione delle spe-|tie in forma conica, della qual si fa la perfetta visione // [179v] secondo che la sectione de' coni saranno retti, poiché nelle | sectione obblique, l'obbietto non si vede in equal concorso di | spetie, essendo le parti alcuna poste più vicina et altre più | lontane all'occhio e, consequentemente, l'une sono più rarefatte | dell'altre. |

---

<sup>1187</sup> Nel ms. *consonanza* è preceduto da *distanza*, depennato con un tratto orizzontale.

DELLE SPETIE IMPRESSE DELL'NERO ALLA PRESENZA DELL'OBBIETTO BIANCO

Haveva la natura dotato il senso del vedere con la ricchez-|za o vaghezza del colore, acciò come cibo di tal senso egli | si havesse con diletto nutrire nel variare de' colori dei quali si | condiscono con il temperamento della luce con l'ombra che | nella pittura tanto è a dire bianco e nero o chiaro e scuro, | essendo ella di questo composta, nondimeno perché il bianco è | quello che con le spetie impresse illuminando di soverchio | spendore l'occhio è causa che se stesso veda non il colore e | perciò non è messo fra il numero delli colori da' filosofi, essen-|do che per tal causa dicono che egli disgrega la vista, il si-|mile suole accadere dal nero il quale essendo del tutto privo | di luce non si può comprendere né vedere cosa alcuna, come | accade al tempo di notte nell'oscurità et anche alli ciechi | benché sia di giorno i quali havendo una perpetua oscu-|rità nell'occhio, il senso non può comprendere che cosa | sia il colore e perciò così il nero come il bianco, come hab-|biamo detto, non son stati messi nel numero delli colori // **[180r]** benché nella pittura si mettono come il sale in tavola per condime(n)-|to del temperamento degl'altri colori, ma il nero benché egli non | sia colore disgregando anch'egli la vista, come si è detto del bian-|co suole mediante la luce mandare le sue spetie all'occhio le | quali imprimendosi nella oscurità della tintura nera intor-|no agli humori christalli, dove è proprio il ritegno delle spe-|tie facendovisi quivi l'impressione delle imagini degli obbietti | cagiona che il senso si muova a comprendere tal colore dell' | oscurità, se perciò è lecito chiamarlo così, le quali spetie im-|presse aiutate da quelle della memoria durano per un poco an-|che doppo che l'obbietto nero sarà rimosso dall'occhio, nel | qual tempo rivoltandosi di subito con lo sguardo all'obbietto | nel ricevere le spetie della bianchezza per la già impressa spe-|tie nera sua contraria, parendosi di essersi lavato da maggior | oscurità di quello che realmente era, parerà anche che il | bianco per l'impressione della spetie sia altrettanto di più | eccellente bianchezza di quello che pareva prima e questo lo | provono nel perspicuo i delinquenti che stanno carcerati nelle | tenebre per le cui spetie impresse nell'uscire che fanno al-|la luce del giorno per andare al supplicio, gli pare talmen-|te lustro che queste spetie cagionano che gli para di essersi | levato da maggior oscurità e che quelle della luce appa-|rano maggiori di quel che sono per la contrarietà che suol | avere la luce con la tenebre, il che accade anche dal // **[180v]** bianco col nero, essendo gl'uni e gl'altri retti contrarij fra di lo-|ro, ma se la spetie saranno da mediocre temperamento | di luce riportate all'occhio dell'obbietto nero facendosi | l'impressione delle spetie rivoltandosi di subito all'ob-|bietto bianco, la cui spetie mischiandosi nell'impressione | dell'occhio con le nere, l'obbietto bianco si potrà parere | di color beretino o cineritio p(er) un poco spatio di tempo, fin-|ché del tutto le spetie impresse dell'obbietto nero si estin-|guono, tuttavia prevalendo la spetie bianca perché es-|sendo poi estinto affatto e dileguatasi la spetie nera, al-|hora poi si vede l'obbietto bianco, secondo che lo dimo-|stra il lume per la disposizione del mezzo nella distan-|za dove egli è posto. |

DELLE SPETIE IMPRESSE DALLA BIANCHEZZA ALLA PRESENZA DEL COLOR GIALLO

Havendosi affissato lo sguardo nell'obbietto bianco le | cui spetie imprimendosi nella solita residenza del termi- | ne del perspicuo della parte contigua agli humori chri- | stallini nel di dentro dell'occhio proprio sito et termine di che | le spetie hanno il lor ritegno, di qua con l'immagine viene | ad essere mosso il senso, perciò quivi dimorando la spe- | tie impressa, il senso da tal moto viene ad essere sve- | gliato et attinto, predominando questa impressione nella | memoria per un poco spatio di tempo pare che tuttavia si // [181r] veda la bianchezza, benché si habbia rivolto l'occhio in ob- | bietti di differente colore, perciò riguardando all'obbietto gial- | lo, essendo le spetie della bianchezza per ancor impresse di | fresco molte gagliarde per il vigoroso lume che nel condurle | all'occhio era inestato con loro, ci parerà il giallo essere oscu- | ro et ombroso, perché ogni colore al paragone del bianco resta | più oscuro in apparenza, ma se l'impressione delle spetie non | sarà molto gagliarda in maniera che si lascia prevalere al- | la spetie che dall'obbietto giallo derivano, meschiandosi nell' | occhio con le spetie bianche impresse, si potrà cagionare il gial- | lo di tal chiarezza e con tal vivacità che si potrà chiamare | color flavo, essendo che il giallo differisce dal flavo in quanto | che egli è privo del proprio splendore, perciò per il misto dell' | impressione delle spetie della bianchezza aiutato dalla lu- | ce si potrà dimostrar flavo, facendosi il misto delle spe- | tie dall'obbietto che sta posto al presente nell'aspetto dell' | occhio e delle spetie dell'obbietto che non è posto a tal presen- | za, essendosi poco avanti impresse che queste impressioni poi | siano permanente nell'occhio per poco spatio di tempo o | che siano quelle istesse impressioni della memoria fresca | delle cose che si è visto poco avanti, potendo stare nell'una | e l'altra maniera la lasceremo disputare a filosofi a noi | basta che ne succedono quegli effetti che habbiamo detto, | perché poi quando si sarà esinanito et estinto l'impres- // [181v] sione della spetie della bianchezza predominando le spetie | dell'obbietto giallo che tuttavia sta alla presenza dell' | occhio, si vede in quella maniera che dal lume viene rap- | presentato. |

DELLE SPETIE DELLA BIANCHEZZA IMPRESSE ALLA PRESENZA DELL'OBBIETTO ROSSO

Per intelligenza della impressione delle spetie, si suppone quel- | lo che si è detto poca avanti nei precedenti ragionamenti, ac- | cadendo in tale attione le medesime cose in questo presente | capitolo differendo nella varietà del colore. Perciò havendosi | di già ricevuto le spetie dalla solita bianchezza per l' | aspetto del suo obbietto di dove derivano, essendo riportate | dalla luce all'occhio cagionando le solite impressioni che | ogn'obbietto colorato è solito di fare, rimanendo per il po- | co spatio solito di tempo, rivoltandosi di subito all'ob- | bietto rosso se la spetie della bianchezza impressa sa- | rà gagliarda che prevaglia alle spetie presente del co- | lor rosso, il detto rosso apparirà essere più oscuro di quel- | lo che è realmente et alle volte per essere carico di colore | potrà dimostrarsi di color tanè o del color della mora, | frutto noto prodotto dalle spine nei luoghi silvestri e bo- | scarecci, ma se le spetie impresse dalla bianchezza si la- | scia prevalere dal rosso mischiandosi nella visione, | insieme dimostreranno l'obbietto rosso essere più chiaro, // [182r] come misto col bianco, per la ragione e potenza naturale del- | le spetie impresse, le quali tra di loro si meschiano l'una con l' | altra, sì come habbiamo detto mischiarsi nei riflessi dei

cor-|pi opachi per la riflessione dalla luce, il che accade anche | dall'occhio nella visione, mescolandosi insieme cagiona che il | rosso appaia più chiaro di quello che è realmente et se l'ob-|bietto rosso non sarà di carico colore naturalmente con la | mistione della spetie che del pari si temprano non prevalendo | né l'una né l'altra, l'obbietto rosso si potrà dimostrare | di colore incarnato, il quale è composto di bianco e rosso p(er) | la mistione delle spetie che dall'obbietto bianco e rosso sono | derivate, però l'obbietto rosso si vedrà del suo natural colore | se egli sarà riguardato doppo che la spetie impressa del-|la si sarà dileguata dal'occhio nel prevalere che fa la spetie | dell'obbietto rosso, nondimeno per il converso di questo ne | succederà altri differenti effetti, perché se si haverà mirato | prima l'obbietto rosso facendosi la solita impressione delle spe-|tie nell'occhio, rivoltandosi di subito così a prima vista ver-|so l'obbietto bianco, ci parerà che tal obbietto sia di incar-|nato colore perché le spetie dell'obbietto bianco nel ve-|nire all'occhio si meschiano con le spetie impresse che di già | poco prima si son ricevute per l'aspetto dell'obbietto rosso, | però quando che sarà dileguata affatto la spetie rossa | allhora l'obbietto bainco non parerà essere incarnato // **[182v]** di colore per la privatione della spetie rossa che nel misto lo | faceva parere tale, ma si dimostrerà del suo natural colo-|re di tutta bianchezza secondo la potenza del lume che have-|rà nel ricondurre la spetie all'occhio. |

#### DELLE SPETIE IMPRESSE DELLA BIANCHEZZA ALLA PRESENZA DELL'OBBIETTO NERO

Tal'hora occorrerà che l'impressione delle spetie sia talme(n)-|te violenta e risplendente per la bianchezza che segui-|tando la natura della luce, illustrandoci soverchiamen-|te il di dentro dell'occhio, il senso pare che patisca, non-|dimeno perché egli solamente suol fare l'uffitio di specchio | perciò diremo che egli muove il senso secondo l'impressio-|ne delle spetie le quali, come si è detto, negli altri pre-|cedenti capitoli, si fanno forsi nel termine del perspicuo de-|gli humori cristallini per l'oscurità di quel ricinto di | superficie nera, et acciò non si dissipassero, la Na-|tura le rinchiusa lasciandoli solamente il picciolissimo | ingresso della pupilla nella quale quando che egli | entra soverchia luce di spetie dell'obbietto bianco, illu-|strandosi soverchiamente nel di dentro dell'occhio suol | cagionare che l'impressione delle spetie no(n) formano im(m)a-|gine perfetta, la causa di ciò pare che sia nel dissiparsi | l'oscurità, perché estinto che è questa, il senso viene | offeso dall'istessa, non essendo possibile poter farsi visio-//**[183r]**ne dalle spetie dell'istesso intramento del vedere che è l'occhio, | perciò queste spetie dell'istesso occhio per la bianchezza | e per il lume gagliardo illuminato si meschiano con quelle | della bianchezza che vengono dall'obbietto fuori dell'oc-|chio e perciò offendono il senso, il quale così le apprende con-|fusamente per essere tale la sua impressione per la qual cosa ac-|cade che con tale impressione si suol generare un certo bagliore | di non potere così a bel primo apprendere la cognitione degli | altri obbietti particolarmente dal nero, essendo retto contra-|rio alla bianchezza, però della confusa impressione delle spe-|tie impresse della bianchezza sogliono restare nell'occhio p(er) | un poco di tempo, cagionando nel riguardare gli altri obbiet-|ti un certo velamento e bagliore, per il quale rivoltandosi | di subito col sguardo all'obbietto nero, talvolta ci apparerà | di color turchino, il qual colore è composto di bianco e nero | perfettissimo interminato, perché velato che è il nero dalle | impressioni che in tal guisa si fanno per esere la spetie | del nero naturalmente fiacca et debole appare che sia per-|spicuo interminato, e così il

nero con il velo delle spetie im-|presse della bianchezza che fanno ostacolo confuso al | senso, l'obbietto nero può apparere di color turchino durando | le spetie impresse della bianchezza e tanto sarà di più bel | turchino, quanto che l'obbietto nero sarà posto in parte ombro-|sa per la quale si vuol fare o dimostrare di maggior per-//[183v]spicuità interminata, di simil maniera vediamo il fumo quan-|do è raro, il quale habbia doppo di sé qualche oscurità ap-|parisce turchino per la mistione della bianchezza del fumo | che nel venire all'occhio le sue spetie miste con quella del-|la oscurità apparirà di tal colore, il che accade anche dalle | spetie impresse del bianco con quelle del nero, come si è | detto. |

#### DELLE SPETIE IMPRESSE DEL NERO ALLA PRESENZA DELL'OBBIETTO ROSSO

Con le solite regole dell'impressioni delle spetie, hormai si è | detto tanto che forse basterebbe per l'investigatione degl'altri | colori apparenti che da questi si cagionano, nondimeno per | minor intelligenza seguitaremo con le solite regole i nostri | ragionamenti e questo lo facciamo tanto più volentieri, quanto | che si pretende di ragionare in utile d'instuire i principianti | che di simil materia non habbino cognitione alcuna, ac-|ciò apertosegli questa strada della forza e generatione | delli colori, possa poi attendere a più famosi autori, facen-|dosi perfetti nella professione colorata della pittura, per | la quale si fanno le presente regole dalle quali si caverà la | pittura di natura che tuttavia si pretende, come si dirà nel | suo Trattato particolare. Perciò hora bisogna attendere | l'effetto della spetie impressa del nero che doppo l'ha-|verla ricevuta all'occhio, riguardando di subito l'// [184r]obbietto rosso, egli ci parerà essere più oscuro per la mistione del-|la spetie impressa nera che poco prima si è ricevuta nell'occhio, | la qual essendo ancor molto vigorosa si mantiene e si meschia | con la spetie dell'obbietto rosso che sta alla presenza dell'occhio. | E così rosso e nero, come che egli fusse mischiato insieme ca-|giona che il rosso appara più oscuro e se le spetie impresse | nere saranno molto gagliarde e che prevagliano, come che fus-|sero divise a prima vista, il rosso potrà dimostrarsi più chia-|ro di quello che è realmente, ma nel languire e dissiparsi | la spetie nera impressa apparirà più oscuro per la mistione | della spetie e poscia dileguarsi affatto la spetie impressa | del nero, l'obbietto rosso allhora si dimostrerà del suo colore | ordinario, secondo che ordinariamente la luce lo suole dimostra-|re senza la mistione delle spetie nere impresse, per la qual | cosa accade che il rosso possa fare tre sensibile mutationi, | cioè rosso e nero, color della mora più chiaro et il suo or-|dinario color rosso per la cagione delle spetie impresse che | dell'obbietto nero poco prima si è visto. |

#### DELLE SPETIE IMPRESSE DEL NERO ALLA PRESENZA DELL'OBBIETTO GIALLO

Per esperienza dell'osservationi nelle cose naturali circa all'obbietto colorato, si veggono grandissima mutatione de' colori | per cagione delle spetie impresse di color differente dall'obbietto che presentialemente si vede per causa delle spetie // [184v] che tra di loro si meschiano nell'imprimere l'immagine dentro l'oc-|chio nella tintura negra d'intorno agl'humori christalli-|ni per le quali vanno di qua a muovere il senso per il nervo | ottico, servendo questo

nervo come suol fare la corda della | cetra che essendo toccata dalla penna, risuona nel percuotere | l'aere rinchiuso dentro all'istrumento, per la quale ac-|quista forza tale di muovere il senso dell'udito, il che pare | che accada dal colore per la visione, il quale con le spe-|tie impresse nell'occhio che servono come penna alla cetra | toccando i nervi come corde, ridonda da questi un mo-|to tale che arrivando al senso comune si rinforza, fa-|cendo nuova impressione per la qual il senso si muove a co-|noscere qual sia la consonanza della spetie del colore con | la quale si conosce anche l'obbietto, facendovisi nuova im-|pressione delle dette spetie, oltre a quella che si fa dallo | specchio dell'occhio, istrumento del vedere e questa secon-|da impressione è quella che riservandosi nella fantasia | riducendosi a memoria doppio lungo tempo si conserva nel | ricettacolo comune della potenza dell'anima, per le qua-|li si ravvivano tutte le spetie, perciò stando le cose | in questa maniera, essendosi fatta l'impressione delle | spetie del nero nell'occhio, la qual si suol fare in | instante l'una con l'altra, cioè dell'occhio e nel luogo del | senso comune rivoltandosi di subito mentre che tale spe-//[185r]tie predomina nel senso, risguardando l'obbietto giallo, si cagiona-|rà che il detto obbietto giallo apparirà di color verdeggiante, | perché il giallo mischiato col nero cagiona tal colore verde, | non solamente come fanno i pittori mescolando insieme que-|sti colori i quali verdeggiando non si mostrano di tanta ec-|cellenza come quello che si cagiona dalla mistione delle spe-|tie dell'uno e l'altro colore, essendo nel temperamento aiutate | dalla luce, perciò le spetie che dall'obbietto giallo derivano nell' | occhio, si meschiano con le spetie impresse che poco p(rim)a si cagionorno | nel riguardare l'obbietto nero, cagionando insieme che ci parrà | esser verde quello che è giallo, per essere tale il suo tempe-|ramento, non essendo possibile che l'occhio et il senso mai | s'ingannano, perché l'occhio facendo l'offitio di specchio porge | il moto del colore al senso con quel temperamento che lo ri-|ceve e così similmente il senso l'apprende tale quale è | l'intelletto, tale lo giudica et se alcuno mi dicesse che l'occhio | et il senso s'ingannano, parendosi alle volte di vedere una | cosa da lontano essendo un'altra et all'oscuro particolarmenten-|te par che sogliono di queste cose accadere, il che non è da | maravigliarsi perché forse è tale il loro temperamento, per-|ché negli obbietti visti da lontano, come le spetie ven-|gono all'occhio debolmente essendosi rarefatte fra l'aere, | imprimono anche l'immagine debolmente e gli obbietti che | sono più nel da vicino facendo l'impressione più gagliarda // [185v] benché il senso stia attento a quel che è più lontano, nondimeno | gli pare un'altra cosa, perché le spetie nell'occhio si confondono | con quelle degl'altri obbietti più vicini, per la qual cosa ap-|pare che con tal misto possono cagionare apparenza di nuova | forma d'immagine con la quale in tal temperamento muoven-|dosi il senso così anche tale bisogna che l'intelletto la | giudica, benché a questo se gli potrebbe aggiungere la ra-|gione dell'impressione che si fanno di notte tempo allo | scuro, perché gli obbetti visti di notte pareno essere di | maggior grandezza di quello che sono realmente, essendo | che l'oscurità della notte et l'obbietto privo di lume di-|mostrandosi oscuro, si unisce con la tenebre, come suo simi-|le, perciò alla campagna il tronco dell'albero di notte | tempo, benché sia visto da vicino, ci pare una gran | montagna aggiungendosi a questo l'impressione delle | spetie impresse della memoria della montagna che si | sarà vista per il tempo passato, le cui spetie impresse ra-|vivitesi e miste con la presenza del tronco dell'albero | nelle tenebre dell'oscurità della notte, cagionano tutte | insieme un misto di nuove impressioni di forma, come | quella che ci pare di vedere, benché realmente la cosa | sia altrimenti, nondimeno per essere tale il loro tempe-|ramento, tale anche si farà l'impressione nell'occhio | e nel senso comune, non essendo possibile che già //

[186r] mai l'occhio o il senso si possa ingannare, succedendo in que-|ste impressione come ne' sogni nei quali si sogliono appare-|re cose di diverse forme che mai abbiamo vedute, nondi-|meno di queste cose non si potrà mai alcuno imaginare | se non quelle che dal senso saranno prima state comprese, | e questo si prova con esperienza manifesta che se verbi | gratia in sogno ci pareva di vedere cadere dal cielo una | grandissima pietra, havendo un capo di carne vivo et le | branche di liono con crine di vipere formando mostruo-|sissimo dragone, per il che è cosa manifesta che colui che | sogna non haverà mai veduto simil mostro, nondimeno | il senso non s'inganna per l'impressione delle spetie di | già ricevute per il tempo passato, le quali si ravivano | nella memoria, essendo misto insieme compongono la nuo-|va impressione del monstuoso dragone, perché non è pos-|sibile che vi possa essere nuova spetie nella memoria se | non quella che entra per i sensi a fare l'impressione delle | cose che si sono viste o udite e tocche o gustate et odora-|te per il passato, intrando ogni sorte spetie composta per que-|sti cinque porte, potendosi però cagionare dalle spetie im-|presse misto di nuova spetie di cose, come ne' sogni | e perciò pare tal dragone si sia formato perché di | già si era visto pietre grandisse, si era anche visto te-|ste e capi di carni e le branche del liono et le vipere // [186v] ciascheduna di queste cose insieme intrando all'occhio si | conservano con le loro spetie impresse nella guardarobba | del senso comune, per le quali radunandosi confusam(en)te | nella memoria, dormendo ci pare di vedere simil mostro, | perché è tale il misto del suo temperamento non essendo pos-|sibile che si possi ingannare il senso del vedere né l'occhio | i quali ricevono l'impressione come che realmente se gli so-|gliano rappresentare dalle spetie impresse, né meno è pos-|sibile che il senso e tutte le potenze dell'anima possa | immaginarsi spetie nuova se prima non è compresa da sen-|si e perciò io mi ricordo che il R(everendo) P(adre) Paolo Mario, | famosissimo teologo della n(ost)ra Religione, essendo cieco | sin dalla natività, mi disse a proposito del colore che mai | si era sognato che cosa fusse colore alcuno ma solame(n)-|te de' sogni non appartenenti al visibile, come è l'essere | in un belliss(im)o giardino toccando gl'alberi e mangiar | de' frutti et altre cose appartenente agl'altri sensi per | li quali di già haveva ricevuto nella memoria la | spetie impressa, come nel tatto o della voce, nell'udito | o del gusto o dell'odorato, potendo il cieco sognarsi | composto de' queste spetie, ma dal colore del quale mai | non ha visto non vi essendo impressione di spetie, no(n) | si può sognare, argomento manifesto che il senso | non s'inganna ne' l'occhio instrumento del vedere. //

#### [187r] DELLE SPETIE IMPRESSE DEL ROSSO ALLA PRESENZA DELL'OBBIETTO GIALLO

Scrissero molti del colore così alla rinfusa, ma nel venire poi | alle particolarità di quelli, tutti si dimostrano ritrosi, nulla-|dimeno per seguitare l'impresa incominciata che dalle spe-|tie impresse si cagionano nell'aspetto di altro obbietto colorato | è da sapere che se nell'occhio sarà fatta la solita impres-|sione della spetie che derivano dall'obbietto rosso essendo co-|sì riportate dalla luce le quali essendo gagliardamente im-|presse cagionando le solite impressioni, ci parerà avere nell' |occhio il color rosso, però se di subito ci rivolteremo con fisso | sguardo a mirare l'obbietto giallo per la cui presenza ve-|nendosi le sue spetie nell'occhio a fare la solita impressione | mischiandosi con la spetie impressa dell'obbietto rosso che po-|co prima si è visto, cagioneranno un'apparenza di color ran-|ciato, il quale è composto di rosso e giallo e perciò

median-|te il misto di questo temperamento di tutt'a due le spetie | di color diverso, si cagiona che l'obbietto giallo appa-|risca es-|sere ranciato di colore, benché realmente tale non sia, | durando tale apparenza sin che si estinguono le spetie im-|presse che si sono viste dall'obbietto di prima, perché in | questi accidenti suol prevalere sempre la spetie dell'ob-|bietto presente all'aspetto dell'occhio e perciò allhora es-|sendosi affatto estinte le prime, allhora si vedrà il vero // [187r] colore dell'obbietto giallo conforme alla potenze del lume | che tale lo dimostra, ma se le spetie impresse saranno | fatte con chiarezza mediocre corrispondente alla secon-|da impressione, mischiandosi insieme, cagioneranno che il | color giallo appa-|risca biondo, componendosi il biondo di | giallo chiaro con poco rosso e se il lume dimostrerà che | l'impressione del misto sia molto chiaro, cioè l'una et | l'altra spetie, quello giallo apparirà di tal chia-|rezza del color di carne, perché nel misto della carne in | luogo del bianco può molte volte servire la luce la qual | rischiara et inbianchisce tutti li colori, dimostrandosi in | questa mutatione l'obbietto giallo variamente per il misto | delle spetie impresse, benché doppo l'essersi dissipato le | spetie impresse dell'obbietto, che non è posto presenti al men-|te all'aspetto dell'occhio, allhora prevalendo l'obbietto | giallo cagiona che si veda tale quale è dimostrato dal | lume. |

DALLE SPETIE IMPRESSE DEL ROSSO ALLA PRESENZA DELL'OBBIETTO TURCHINO

La parte de' colori cagionati per le spetie impresse che ho-|ra io vo trattando, non è dubbio alcuno che saranno mol-|ti, i quali stimaranno questa parte essere forse di so-|verchia minutezza, benché confidomi nei maggiori in-|telligenti i quali conoscono quanto sia grande la na- // [188r]tura et occulta nella difficilissima machina dell'occhio, in-|strumento maraviglioso del di più nobile senso del vedere e di | quanta varietà sia il colore nel dimostrarsi hor in una manie-|ra et hora in altra, non si potendo mai vedere schietto, come real-|mente si ritrova essere per gl'infiniti gradi delle distanze in | cui sono visti, essendo che se bene il cono della loro spetie | sia in alcuni gli istessi, così nel da vicino, come essendo nel da | lontano, nondimeno quanto più sono vicini i loro cono | si fanno più densi, rendendo la spetie più vigorosa per la | condensatione et nel da lontano gl'istessi si rendono più | languidi e deboli nel moto del senso visibile. Però qui<sup>1188</sup> | si deve intendere che se bene i cono saranno diversi, non-|dimeno si cagionano così gl'uni come gl'altri dalla me-|desima quantità di spetie del colore, venendo all'occhio in | forma conica piramidata, oltre la varietà del mezzo | del perspicuo e secondo i gradi del lume che lo dimostra | con l'aggiunta dello specchio dell'occhio secondo che gli | sarà disposto è atto a ricevere la spetie, essendo che tutte | queste sudette cose sogliono alterare il colore. Però | andiamo così alla rinfusa trattando questi acciden-|ti più principali cagionandosi colori apparenti anche per | le spetie impresse secondo il costume delle regole di | natura, la quale havendo impresse le spetie dell'ob-|bietto rosso nell'occhio rivoltandosi di subito all'ob- // [188v]bietto turchino con lo sguardo, questo turchino ci parerà | essere colore di pavonazzo, perché le spetie del rosso sup-|poniamo di già haverle ricevute et che per ancor durano, | perciò nel riguardare all'obbietto turchino ricevendosi | le solite spetie e mescolandosi con quelle

---

<sup>1188</sup> Nel ms. *quini* con *-vi* depennato

imprese di | prima, cagionano tal temperamento di farci apparere | l'obbietto turchino pavonazzo, il quale è composto di | rosso e turchino, secondo che da' pittori si sogliono fare | con colori materiali e reali il cui composto succede far-|si anche dall'impressioni delle spetie, ma oltre alla | sudetta apparenza cagionata p(er) la spetie impressa dal ros-|so, ne potrà anche nascere con altro differente tempera-|mento di colore, stando negli aspetti del color turchino, | perché mentre nell'occhio la spetie impressa del rosso | languisce è necessario che anche con lei languisca il | lume che inestato con esso lei la riportò all'occhio dimo-|strando il colore, perciò pare che ne seguita nel man-|car del lume che la spetie impressa mancando del suo | colore, si dimostrerà essere più oscura, per il che que-|sta spetie rossa appare per l'oscurità essere pavonaz-|za con la quale rivoltandosi con il sguardo all'obbietto | turchino ci parerà che tale obbietto sia del color | di viola, come che fusse ricoperto di sottil velo | dalle spetie impresse che cagiona qualche ostacolo // [189r] all'impressione delle spetie dell'obbietto presente p(er) la mi-|stione delle spetie nell'occhio, perciò non si maravigli alcuno | di tal mutatione nei colori, perché habbiamo visto che i pit-|tori volendo cagionare il colore di viola sogliono dare di pa-|vonazzo come un sottil velamento sopra il color turchino | ricoprendolo leggermente p(er) la cui trasparenza venendo le spe-|tie molte insieme all'occhio si dimostrano l'obbietto turchino | che ci para del color di viola, cagionandosi nell'istessa ma-|niera dalla spetie impressa dell'obbietto rosso visto rivoltan-|dosi poi di subito all'obbietto turchino, perché il misto che | con il coprimento del pavonazzo, si fa nell'obbietto l'istesso mi-|sto si fa nell'occhio per l'impressione delle spetie. |

#### DELLE SPETIE IMPRESSE DEL GIALLO ALLA PRESENZA DELL'OBBIETTO TURCHINO

Fra la compositione delli colori cagionati dalle spetie impres-|se, non solamente habbiamo i colori apparenti della secon-|da spetie, ma anche habbiamo alcuno dei principali colori | di prima classe, uno de' quali è il verde, essendo color compo-|sto di giallo e nero, coma habbiamo detto nel suo discorso | particolare del primo Libro, nondimeno con la mistione | del giallo e del turchino si cagiona un bellissimo ver-|de e questo non è differente dalla compositione del nero | con il giallo, perché nel turchino vi si ritrova il nero | essendo questo colore composto di bianco e nero, perciò se // [189v] bene ha in sé il bianco, nondimeno nel misto del giallo | si fa verde, anzi che l'istesso bianco l'aiuta a farlo più ris-|plendente e di maggior vaghezza, perciò havendosi risguar-|dato l'obbietto giallo et ricevuto secondo il solito la | spetie nell'occhio {secondo il solito la spetie nell'occhio | secondo il solito la spetie nell'occhio} secondo che dal lume | viene riportata, si fa la solita impressione, le quali durano p(er) | un poco spatio di tempo anche dopo che si haverà rivolto | lo sguardo in altra parte, perciò rivoltandosi all'obbietto tur-|chino nel venire della sua spetie all'occhio, non cagionerà già | evidenza tale quale è l'obbietto di colore, ma differentemente | lo dimostrerà, essendo che per la mistione delle spetie si ca-|giona nell'impressione il color verde, poiché mentre risguarda-|vamo l'obbietto giallo si è rimasto la sua spetie impressa | e poi, poco dopo e mescolandosi la spetie del turchino nell'im-|pressione con le spetie gialle, cagionano con tal misto che | l'obbietto turchino appara essere verde, mentre stiamo con | l'occhio rivolto all'obbietto turchino e già mai lo vedremo | del suo natural colore, se non quando si sarà estinto la viva | spetie impressa del giallo. |

DELL'INFINITÀ DE' COLORI PER LE SPETIE IMPRESSE ALLA PRESENZA DEGL'OBBIETTI COLORATI

Per le regole dianzi assignate, si potrà comprendere, che i co-|lori apparenti cagionati per le spetie impresse siano infi-//[190r]niti, perché veggiamo che affissando l'occhio nell'obbietto giallo | imprimendosi le lor spetie e di poi rivoltandosi con il sguardo all' | obbietto verde, talhora si potrà cagionare che l'obbietto verde ap-|parisca di verde gaio per la mescolanza delle impressione delle | spetie che nell'occhio con tal temperamento muovono il senso | et altre volte potrà accadere che il temperamento di questa im-|pressione sia tale che affatto si corrompa del tutto l'apparenza | del verde et del giallo, apparendo un color pallido e smorto. Il | simile accaderà se le spetie impresse si saranno cagionate | dall'obbietto rosso per la cui impressione riguardando l'obbietto | verde renderà un color pallido e sporco del color ombroso della | carne, se poi si vedrà due obbietti insieme affissando ben bene | il sguardo come che fosse uno solo obbietto per esempio che l'uno | fusse rosso e l'altro giallo, ci può fare apparenza di color ranza-|to o biondo, perché questi obbietti partecipando l'uno dell'altro | fanno impressione riguardando l'obbietto bianco cagionerà l'in-|carnato, se risguardaremo il turchino cagionerà il pavonazzo | se predomina però il rosso al giallo, ma se predominerà il giallo | cagionerà il verde, se nissuno di questi predominaranno, essen-|do del pari, cagioneranno tal corruttione di colore tra il pallido | smorzo e sporco o vuoi dire come l'ombra di carne, nel risguardare | l'obbietto turchino et il verde, ma nel bianco potrà sempre l' | apparenza incarnata se nel nero si potrà fare l'apparenza del | color tanè, e talhora delle mora per le quali cose appare che i // [190v] colori che degl'obbietti derivano le cui spetie arrivando all'oc-|chio facendo infinite impressioni, così anche cagionano altri in-|finiti colori, ma non vorrei che per quello che sin hora habbia-|mo detto fusse inteso che per le dette impressione si cagionassero | colori tanto sensibili come si suol fare risguardando un solo ob-|bietto, essendo che queste apparenze, così come sono subitane, | così anche sogliono durare molto poco, perché le spetie dell'ob-|bietto presente, di subito prevalendo cagionano che l'impressione | dekl' obbietto visto di prima si dileguano per non essere pre-|sente nell'occhio, ma per essere queste apparenze di molta delicatez-|za non così da tutti saranno viste, bisognandovi molta atten-|ta osservatione et acuto sguardo stando molto fissamente col | senso che così si vedrà con esperienza dell'atto pratico esser vero | quanto habbiamo scritto dell'apparenza de' colori generati | per le spetie impresse risguardando un altro obbietto di diffe-|rente colore della detta spetie, acciò che accompagnandosi | questa cognitione con quella del primo Libro dove si è dato | a pieno raguaglio dei colori reali nell'elemento della terra, | nel secondo di quelli cagionati nell'acqua, nel terzo di quel-|li cagionati fra l'aere che come colori apparenti sogliono | farsi più splendenti per la mistione e temperamenti della luce | e delli colori nell'elemento del fuoco, nel quinto delle spe-|tie riflesse nelle parte ombrose di altri corpi nel sesto dei | colori cagionati per la comparazione fatta per la presenza // [191r] dell'uno e l'altro posti vicini. E nel settimo che è il pre-|sente che hora trattiamo dei colori cagionati dalla spetie im-|ppresse riguardando un altro obbietto, mentre che durano la d(ett)a | impressione, perciò essendo arrivato fin a questo segno di qua | si farà passaggio agl'altri Libri De' Colori i quali seguiteranno | con colori stravaganti per la diversità degli accidenti che irrego-|larmente ci porgeranno occasioni diverse. |

[191r] DE' COLORI PER LE SUPERFICIE ASPRE  
LIBRO OTTAVO  
DELLA GENERATIONE DE' COLORI STRAVAGANTI

In questo Libro porgendomisi occasione di diverse cose nella | generatione De' Colori secondo che accidentalmente dalla luce vengo-|no dimostrati, come suole accadere dalla penna di alcuni uccelli | per la riflessione della luce con la quale suole nell'illuminar-|le cagionarsi alcuni colori apparenti et altre volte misti da reali | et apparenti, altre volte temprandosi da' corpi opachi di aspra | superficie et altre volte da' corpi puliti, non si vedendo colori al-|cuni si dimostra solamente l'immagine del lume e con tal varia-|tione in questi la natura alle volte non mostra il color proprio di | quelli né anche la figura del lume, ma per essere tersi e puliti | o lustri detti corpi sogliono dimostrare il colore et immagine | di altri obbietti, facendo l'offitio di specchio. Altre volte si | porge ammiratione nei colori scambianti, mentre risguardiamo | alcuni drappi tessuti di varij colori i quali si veggono va-//[191v]riare di colore dimostrandosi hor di un colore et hora di un | altro, oltre di questi il solfo cagiona diversi colori non solamen-|te per se stesso, ma anche in alcuni fiori naturali gli leva il | proprio colore, facendoli bianchi, benché prima siano natural-|mente rossi. Abbiamo anche herbe le quali sogliono muta-|re il colore secondo il colore degli obbietti che gli sono da | vicino, in guisa del camaleonte, il quale anche egli suol pren-|dere i colori di quei corpi che gli sono vicini, fuor che il | bianco et il rosso, ritrovandosi similmente anche una sel-|vaggia fiera la quale non può mai essere presa da cacciatori | perché ella dove si asconde piglia i colori di tutte le cose più | vicine, non potendosi scorgere con la vista in tal maniera scam-|pa la vita da' suoi persecutori. Dalli vasi di acqua per | riflessione del lume, per rifrattione e p(er) temperamento dell'istesso | si cagionano diversi colori, parimente dalla piramide e trian-|goli de' cristalli o di vetri si sogliono vedere colori simili a | quelli dell'iride o arco celeste, il simile accaderà dalle nu-|vole viste dentro dell'acqua per refrattione, perciò porgendosi | tal varietà di occasione di diverse cose habbiamo intitolato | questo Libro dei colori stravaganti nel quale tratteremo | distintamente della generatione delli colori così alla rinfusa | di ciascuna delle sudette cose separatamente l'una dall'altra | acciò, con tal varietà il senso del vedere possa apprendere | maggior diletto di vaghezza con la cui vista si potrà com-//[192r]dere come che la natura mai si stanca nella varietà e | generatione dei colori. |

DELLA LUCE E DEL COLORE

Fino al tempo degl'antichi filosofi bonamente è stato detto che il | colore e la luce vanno insieme nell'attione del visibile, essendo | che se il lume non dimostra il colore non si può vedere alcuna | cosa, essendo egli il foriero e conduttiero delle spetie del colore | che nell'illuminare l'obbietto le riconduce all'occhio per la | quale tocco e mosso l'instrumento del vedere, il senso è anche | mosso a comprendere qual sia il colore et l'obbietto le quali cose | di già habbiamo di certo. Nondimeno pare che qua nasca non | picciol contrasto tra la luce et il colore, cioè se il colore (per | usar tal modo di parlare) habbia di havere alcun obligo alla luce | essendo che mediante il suo splendore viene ad essere dimostrato, per-|ciò dicono che il colore se bene nel vedersi vi è

necessario il lume, | nondimeno il lume cerca sempre di dimostrare l'immagine del | suo  
obbietto che è il sole o altro corpo luminoso che come fonte di | lume derivano li raggi delle  
spetie luminose, perché sì come è pro-|prio della spetie del colore di dimostrare l'immagine  
dell'obbietto | di dove derivano, il che ci si manifesta da' specchi, così anche | è proprio della  
spetie luminosa dimostrare il corpo luminoso | nell'immagine. Perciò essendo il sole un corpo di  
densissima | candidezza di luce, anche il lume che da lui deriva come spe-|tie luminose  
nell'illuminare, suol generare bianchezza, di-//[192v]mostrando ogni colore più chiaro di quelli  
che naturalmente si | ritrova essere, perviò intoppandosi il lume nel corpo opaco, | come che  
cerca di dimostrare il corpo luminoso, di necessità | conviene che anche dimostra il color  
mischiato col lume nel ve-|nere all'occhio l'una e l'altra spetie, cioè quelle del lume | e del color  
dell'obbietto, le quali ordinariamente sogliono pre-|dominare a quelle del lume, se però l'aspetto  
dell'occhio non | sarà rivolto al sole, perché allhora venendo rettamente il | lume all'occhio,  
predominando il splendore della sua bian-|chezza, non si potrebbe vedere il colore dell'obbietto  
posto fra | l'occhio et il sole, ma per venire all'atto pratico del vedere | che la luce cerca di  
dimostrare l'immagine del suo luminoso, | non solamente si può comprendere da' specchi dove si  
dimo-|strano l'immagine del corpo luminoso, ma anche da' corpi opa-|chi in quelle parte dove  
riflette la luce all'occhio con ango-|lo uguale alla sua percussione, nei quali luoghi sogliono es-  
|sere i corpi più gagliardamente illuminati, che secondo la | diversità della superficie di che è  
composto detto corpo, so-|gliono vedersi questi lumi principali, essendo molti pochi | i quali  
sogliono i pittori usare nella pittura nel dar for-|za alle figure con alcuni pochi lumi principali  
cagionan-|dosi dalle sudette cause, ma particolarmente gl'effetti dei | lumi principali si sogliono  
vedere nei corpi puliti lisci e lu-|stri nei quali percotendo la luce, non dimostra il color di //  
[193r] quelli ma facendo offitio di specchio, quei lustri che si veggono | non sono altro che  
immagine del corpo luminoso, essendo questo | la natura del lume di fare vedere se stesso e non il  
color | degl'obbietti, perché si vede che quando egli può fare di meno | di dimostrarli lo fa, però  
mentre illumina l'obbietto che non | è di superficie tersa e pulita nel volere dimostrare se stesso,  
| dissipandosi in parte in lume per l'asprezza della superfi-|cie, di necessità conviene che  
dimostra il colore di quelli con | i quali si meschiano la luce nel venire all'occhio dimostrar-|do il  
colore, e talhora anche dalla superficie che non sono | aspre si sogliono dimostrare li loro colori,  
non essendo però | tante pulite che lustrando faccino l'uffitio di specchio. |

#### DELLA SUPERFICIE ASPRA DELL'OBBIETTO BIANCO

Sono tanti e tali gli effetti della luce nel dimostrare il colore | quanto sono le cause degl'obbietti  
illuminati di diversa super-|ficie, perché se bene la luce è quella che dimostra il colore de-|gli  
obbietti per la forza delle spetie del colore che da lei | sono ricondotte all'occhio, nondimeno alle  
volte anche tem-|prandosi nell'asprezza della loro superficie suole cagiona-|re altri colori  
apparenti differenti dal colore del proprio ob-|bietto essendo i corpi fatti di superficie aspra i  
quali colori pro-|pri degli obbietti si occultano p(er) l'asprezza della loro super-|ficie nella quali il  
lume in parte si spezza e refrange tem-|prandosi inegualmente fra li minuti intervalli della  
superficie // [193v] e con tale inegualità risaltando all'occhio e riconducendo co(n) | sé le spetie  
dell'obbietto bianco il quale non è ugualmente il-|luminato havendo alcuna parte minime

illuminate et alcune | minime con manco lume mescolate insieme et confuse in guisa | di drappo tessuto, confondendosi insieme nel venire all'occhio | possono cagionare un'apparenza di colore cineritio o beretti- | no, però se questa superficie haverà le più eminente parte lustra | di natura, si potrà cagionare tal apparenza che la super- | ficie bianca appaia di colore argentino et se le minute parte | dei fondi che tirano all'indivisibile, non vi potrà rien- | trare il lume per la cui assenza dimostrandosi nere<sup>1189</sup> | et oscure giacendo nella tenebre nel venire all'occhio mesco- | late con quelle delle minute parte illuminate confondendosi | insieme, è cosa certa che potrà dimostrare il color cineri- | tio o argentino, colori mezzani tra il bianco et il nero, non po- | tendosi per la mistione delle spetie nell'occhio vedere né il | color bianco né nero, ma oltra di questi talhora si potrà | cagionare apparenza di color turchino, secondo il tempera- | mento del lume et la positura dell'occhio il quale si può porre | in tal sito di ricevere tal temperamento, altre volte l' | occhio potrà accomodarsi in tal aspetto, che ricevendo il | lume con debolezza, la superficie aspra dell'obbietto bian- | co si può dimostrare essere di color incarnato o rosso, | rompendosi i raggi in quella guisa che si rompono dall'// [194r] asprezza del mare quando egli si dimostra di color rosso essen- | do la istessa causa di tale apparenza là nel mare da lon- | tano che qua nel da vicino nella superficie aspra, come di al- | cuni drappi o altra cosa simile, nei quali il lume refratto | fra quelle minute parte cagionano l'apparenza del rosso, essen- | do che le cose minime da vicino si veggono molte volte con | maggior angolo che le da lontane, perciò li grandissimi mon- | ti i quali son posti da lontano alle volte fattasi comparatio- | ne con una picciola formica posta vicino all'occhio, la formica | appare maggiore et il monte minore. Però voglio dire in buon | linguaggio che il lume refratto dall'onde di mare per essere | poste lontane all'occhio, fanno l'effetto come che fussero cose mi- | nime et al contrario le cose minime da vicino fanno l'effetto | che sogliono fare le cose grandi e maggiori poste nel da lonta- | no, perché delle cose maggiori mentre sono da lontano se hab- | biamo risguardo agl'angoli, si veggono con minore angolo, | come si è detto, ma se più sensatamente haremo riguardo alli | conì delle spetie nelli da lontani, si rarificano fra l'aere | in guisa tale che dimostrandosi languidi, fanno l'effetto | di minimo, ma nel da vicino le cose minime i loro conì delle | spetie sono talmente dense et unite che acquistano forza di | parere maggiori delle più grande da lontano o almeno | uguali, per la qual cosa appare che così dall'asprezza del | mare il lume si refranga dall'onde, dimostrandosi di co- // [194v] lor rosso così anche nell'asprezza delle cose minime poste da | vicino il lume cagionando simil temperamento nel venire all' | occhio la spetie, però la superficie aspra potrà dimostrarsi | di color rosso essendo bianca, perché in tal guisa accade anche | cagionarsi la nube rossa, essendo naturalmente bianca nel pe- | netrare il lume fra la sua profondità, languendo si temprà | in apparenza di tale colore et in oltre alli sudetti colori nella | superficie aspra per havere nelle sue ultime parte qualche gra- | do di profondità, facendosi un misto apparente e composto d' | interminato et terminato insieme con le sue parti sublime, si | potrà dalla luce cagionare apparenza di colore turchino, es- | sendo questo composto dal candore trasparente campeggiando nel | perspicuo interminato che per tal termine si chiama nero, non | vi essendo luce che possa dimostrare cosa da vedere, ma per- | ché quivi non si ferma il temperamento della luce, potrà an- | che di qua fare passaggio al temperamento di colore pavonazo | il quale è composto col temperamento di turchino e rosso | insieme. |

---

<sup>1189</sup> Nel ms. *nere* è preceduto da *vere* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

DELL'APPARENZA DE' COLORI NELLA SUPERFICIE ASPRA DELL'OBBIETTO NERO

Non sarebbe in maggiore riputazione il colore se egli da ugua-|lità di superficie et da uguaglià di lume et di tempera-|menti egli mandasse ugualmente le spetie all'occhio, perché | veggiamo che in tutte l'attioni degli altri sensi si sogliono // **[195r]** fare con temperamenti ineguali, e perciò il condimento de' cibi | et il sapor de' frutti è così diverso, chi più e chi meno, essendo al-|cuni salsi altri insipidi et altri dolci, altri amari, alcuni agri | altri bruschi et alcuni acetosi et altri vinosi, altri poi sono a-|cerbi altri maturi estendendosi i sapori con tale inegualità per | satijsfare all'ingordo senso del gusto verso l'infinito, parimente | il senso dell'odorato veggiamo farsi dalla inegualità dei tem-|peramenti delle loro spetie le quali per essere inestate con | la sustanza che è quella parte più atta all'odorato si spargono | fra l'aere così miste insieme, essendo le parte sustantie se ine-|state causa che si spargono lentamente con la cui densità non(n) | potendosi così a un tutto penetrare e rompere l'ostacolo dell'|aere causa che il senso sia mosso con tempo, mentre che | tuttavia la spetie arriva con la sua densità al senso renden-|do la salita fragranza odorosa facendosi tuttavia più denso | e perciò questi odori acuti sogliono fare gran danno a quelli | che patiscono di respiratione, perché nel respirare si tras-|muta l'aere rinchiusa che sta posta nella canna del pol-|mone, perciò l'aere condensata e mista dalla sostanza odo-|rosa, intrando in quella con tal densità, rinchiede i meati | della respirazione. Similmente si sa quanto il tatto sia | diverso et anche l'udito veggiamo essere mosso da tanta | inegualità di temperamenti di voci, di toni, di suono con | tanta diversità d'instrumenti musicali insieme con // **[195v]** la voce, essendo che gl'uni e gl'altri percotendo l'aere forma-|no il suono e la voce, la quale non essendo altro che aere | percossa, arrivando all'orecchio cagiona che il senso dell'udito | sia mosso per udire la varietà delle percosse dall'aere, le | quali si fanno da variati temperamenti di percussione di aere, | perché i strilli, i gridi, gli urlì, et ululati delle fiere, et | il suave cantare degl'uccelli et la voce dell'huomo im-|mitando hor gl'uni hor gl'altri con tuono o semituoni, hor | alto hor basso et hor mezanamente fra gl'estremi et altre | volte con i composti di questi non essendo né gl'uni né gl'altri, | sogliono con tal varietà comporre un'accordata musica di di-|versi accenti composta, no(n) essendo questa altro che aere percosso | la quale come che con difficoltà si vuol lasciar rompere, | perciò anche le spetie di questi vengono in tempo e tardamen-|te a muovere i loro sensi particolari con inegualità di tem-|peramenti, per la qual cosa appare che il senso del vedere | come più nobile di tutti conveniva che maggiormente gli | fusse dato infiniti gradi di temperamenti della luce con la | quale si cagionassero anche infiniti colori, onde la natura | acciò che gl'altri cedessero di nobiltà a questo del vede-|re diede loro se bene le spetie alcuna delle quali van-|no innestate con la sustanza facendo la loro attione in tem-|po, ma al colore come più nobile lo dotò di spetie alieno | de' tutti gl'impedimenti essendo solamente soggette alla // **[196r]** luce la quale se ella vuole illuminare conviene che anche | dimostra il colore, perciò le spetie accompagnandosi con ella | si spargano in instanti sensibili. Però per ritornare al nostro | proposito dell'apparenza de' colori che habbiamo nella su-|perficie aspra dell'obbietto nero nella quale si può cagionare | colori apparenti diversi, poiché il lume si spezza e refran-|ge dall'asprezza delle superficie, e perciò rendesi, più lan-|guido si temprà fra quella oscurità generando apparenza di | color rosso in quella guisa che si temprà la sera fra l'oscuri-|tà delle

nube il sole mentre se ne vuole passare all'altro | emisfero, poiché molte volte oltre le nubi veggiamo l'ae-|re bruno rendersi per la grassezza de' vapori oscuri in ap-|parenza di color rosso, il simile habbiamo nei fuochi il cui | splendore mischiato con il fumo che sia denso e molto nero, | dimostra una fiamma rossa, così anche veggiamo il mare ren-|dersi per l'istesse ragioni in apparenza di color rosso per il | che è chiaro che anche il lume temprandosi con l'asprez-|za della superficie aspra potrà cagionare il detto apparente | color rosso, altre volte potrà accadere che si generi apparen-|za di color turchino, perché può il lume temprarsi in tal | guisa che le parti eminenti della superficie, essendo di mini-|ma grandezza, rendono all'occhio le lor spetie come sottil | velo trasparente e non potendo il lume rendere visibile | il termine del fondo di essa superficie, venendo all'occhio // [196v] come termine o perspicuo interminato mischiato con le parte | illuminate le quali cagionano bianchezza per la forza del | lume, possono rendere tal superficie in apparenza di color | turchino per essere tale quello temperamento, essendo il tur-|chino composto di bianco e nero nel perspicuo interminato, il che | non è da maravigliarsi perché veggiamo che l'eminenti | parte dell'aspra superficie illuminate per essere divise | l'una dall'altra, benché da minimi intervalli si fa inter-|minata per essere tale il suo temperamento dell'apparenza nel | venire le loro spetie all'occhio divisamente. |

Dalla sudetta asprezza della superficie dell'obbietto nero | si potrà anche alle volte havere temperamento di colo ver-|de apparente, perché può la luce influire il colore dell'ele-|mento in alcune cose lustre, oltre che la luce condensata per | se stessa è atta di rendersi in apparenza di color flavo e | giallo, perciò se le parti più eminenti della superficie as-|pra sarà pulita e lustra essendo d'indivisibile grandezze | le parti contigue l'una e l'altra, facendo offitio di specchio, | non potendo rendere l'apparenza dell'immagine, nondim(en)o | dimostrano il color flavo il quale campeggiando in | campo nero che sono i fondi dell'aspra superficie, | dove non può penetrare il lume venendo all'occhio l'una | e l'altra spetie mischiata cagionano che tal superficie | apparisca di color verde, come quello dell'arco cele-//[197r]ste, il quale anch'egli apparisce in questa maniera dall'istessa | causa, essendo questo colore composto di bianco e nero. |

#### COLORI APPARENTI DALLA SUPERFICIE ASPRA DELL'OBBIETTO ROSSO

Di qui si ha da ritornare quasi alle compositioni dei colori | di prima che negl'altri precedenti Libri habbiamo ragionato per-|ché la natura, come dicessimo nei primi principij, opera sempre | nei colori così reali come apparenti in una istessa maniera di | temperamenti secondo l'occasione che accidentalmente se gli suo-|le rappresentare, perciò quando che il lume s'incontra nella | superficie aspra dell'obbietto rosso, talhora potrà cagionare co-|lore apparente di tanè, di morello o di pavonazzo et altre | volte biondo, ritrovandosi anche sito che questo tal temperamen-|to biondo appara del tutto giallo, perché quando il lume si | temprà che le minute parte et eminente dell'aspra superficie di-|mostrano il proprio colore rosso allhora si cagionerà il color | tanè o morello, perché le spetie rosse vengono all'occhio mis-|chiate con quelle del suo proprio fondo della detta super-|ficie nel quale per l'asprezza il lume si refrange e non | può illuminarlo e dimostrarlo del color rosso come è real-|mente, perciò essendo privo di lume, necessariamente bisogna | che appara di color nero, nel cui misto si cagiona l'appa-|renza dei detti colori, i quali si compongono di rosso e nero | secondo che si disse nei primi ragionamenti, nondimeno oltre //

[197v] alli sudetti, si potrà anche temprare il lume in tal guisa che | si cagiona apparenza di color pavonazzo, perché se le più | eminenti parte dell'asprezza della superficie sarà vista | essendo potentemente illuminata, queste minute parte possono | essere talmente circondate dalla luce che appariscono di somma | chiarezza, accostandosi tuttavia al bianco cagioneranno come | un sottil velo cuopri i fondi di detta superficie che per | l'oscurità del bianco misto nell'apparenza col nero per la pri- | vatione del lume che nei detti fondi per l'asprezza della | superficie non può arrivare, pare che si dovrebbe cagionare | il color turchino, ma per essere inestato il rosso realmente | in dette superficie non distinguendosi affatto per l'apparen- | za cagiona che con tal misto quello che dovrebbe appare- | re turchino si dimostra di colori pavonazzo, essendo questo | composto di turchino con il rosso insieme il cui misto in | questa apparenza si cagiona in parte del color rosso reale | e dal temperamento della luce con l'ombra nell'apparenza del | turchino la qual non si può vedere distintamente per farsi | in parte nell'appoggio del color rosso per il quale si cagiona | il misto pavonazzo nel venire all'occhio le spetie in | parte del color reale et in parte del color apparente, ma | in oltra delli sudetti colori che dalla superficie aspra | dell'obbietto rosso si cagionano, pare che anche si possi | cagionare apparenza di color biondo il quale è composto // [198r] di rosso e giallo perché illuminandosi le più eminente par- | te dell'asprezza della superficie essendo queste minime | parte circondate dal lume condensato può generarsi color | giallo che così suol fare la luce quando condensa, ma | per essere questa apparenza mischiata col rosso che real- | mente sta inestato con la detta superficie di necessità con- | viene che si renda in apparenza di color biondo, mentre che | veggiamo venire la spetie rossa all'occhio con il temperamento | del lume che lo rende misto in apparenza con il giallo, ma | se questo temperamento sarà fatto più debolmente, si farà l' | apparenza di color purpurino e se la superficie aspra sa- | rà lustra e pulita dimostrandosi queste minute parte più emi- | nente di color giallo per il condensamento della luce venen- | do all'occhio con la spetie mista dell'oscurità del loro fon- | do che per non potervi il lume dimostrandosi nera cagio- | nerà il color verde, essendo questo composto di giallo e nero, | perché in questa apparenza pare che la spetie rossa si estin- | gua del tutto, poiché le parte illuminate essendo lustre | facendo l'offitio di specchio non possono dimostrare il | proprio e natural colore, parimente si è detto che nei fondi | di detta superficie non vi potendo il lume et apparendo | nera le spetie proprie rosse si estinguono del tutto | così nei fondi, come nelle parti eminenti per la cui ap- | parenza di privatione la superficie aspra dell'ob-// [198v]bietto rosso si può dimostrare in apparenza di color verde, ol- | tra agli altri colori che habbiamo nominato di sop(r)a. |

#### DE' COLORI APPARENTI PER LA SUPERFITIE ASPRA DELL'OBBIETTO GIALLO

Io trovo che la generatione dei colori apparenti è così diversa | che nelle superfici aspre che il lume si può temprare, tut- | tavia in diversi modi cagionando infiniti colori, nondimeno | per la forza dei colori che realmente predominano in quelle | superfitie di dove si fanno tali temperamenti, i colori apparen- | ti per la maggior parte sono composti parte di reali et in | parte di apparenti, perciò la superficie dell'obbietto giallo | talhora potrà apparere essere di color verde et alle volte | biondo, o parpurino, sì che apparirà essere verde quando | che il lume non penetrerà nel fondo dell'asprezza del- | la superficie nel quale non vi essendo luce, di necessi- | tà

conviene che apparisca nero facendosi perspicuo in-terminato p(er) la cui oscurità non si potendo vedere il termine, | manco si può vedere il color giallo, perciò questa appa-|renza di nero interminato facendosi continuo e termina-|to dalla densità dell'oscurità et mandando la sua spe-|tie all'occhio insieme con la spetie gialla della detta | superficie che deriva dalle parti più eminentemente della sua | asprezza dove il lume illuminandola e dimostrar-|do il suo natural colore riconduce anche tal spetie // [199r] gialla all'occhio la quale mischiandosi con le spetie dell' | oscurità cagiona che con tal misto la superficie gialla | per la sua asprezza appaia essere di color verde, essen-|do che questo colore è composto di nero e giallo, conforme | a quello che dicessimo nel suo particolar ragionamento del p(rim)o | Libro. Ma in oltre di dimostrarsi verde, si potrà anche di- | mostrare di color biondo, perché veggiamo che la luce infiac-|chita et indebolita, temprata fra l'oscurità dei vapori nell' | occidente, mentre il sol si asconde pare che renda l'aere | denso infocato, e le nube rosseggiano, perciò accade anche | quando la luce si temprata nell'asprezza della superficie | gialla il cui fondo oscuro nel venire all'occhio si temprata | con la luce rendendo un color rosso, ma perché anche con | questo temperamento suole venire all'occhio la specie del gial- | lo che p(er) essere nelle più eminenti parti della superficie dal | lume viene dimostrato il suo natural colore e così venendo al- | l'occhio, il temperamento di color rosso con le spetie giallo fan- | no tal misto che si rende in apparenza di color biondo, essen- | do che questo colore è composto di rosso e giallo chiaro, ma | se sarà di color molto carico il temperamento sarà di color | ranciato e se le parti eminenti della superficie saranno di | somma pulitezza e lustre non dimostrando in queste par- | te il suo natural colore, l'apparenza sarà di color purpurino | e rosso, e talhor pavonazzo, secondo il temperamento che rice- | ve // [199v] l'asprezza della superficie nell'oscurità con il lume, per- | ché dalla pulitezza dell'eminenti parti facendosi offitio | di specchio si distrugge forse affatto l'apparenza, del pro- | prio colore giallo, per il che restando solamente l'oscurità | dell'ombra nel fondo dell'asprezza il lume si può con | quella temprare in guisa che si possa rendere in apparenza | di ogni colore, come suole accadere nelle nube le quali | anche esse non essendo di densa superficie si lasciano pe- | netrare dal lume fin a un certo segno col quale si ren- | dono in apparenza di variati colori. |

#### DE' COLORI APPARENTI CAGIONATI NELLA SUPERFICIE ASPRA DELL'OBBIETTO TURCHINO

Nacque un giorno grandissimo dispiacere fra gl'huomini lit- | terati et i pittori intorno i colori negando quelli che | non era possibile il colore ricevere apparenza di muta- | zione alcuna e questi affermavano come più sperimentate nell' | osservazione di natura che del continuo vanno seguita(n)- | do per porle in atto pratico che non solamente si può ca- | gionare colore apparente e composto di reale et apparen- | te come nell'obbietto turchino, nella cui superficie aspra | il lume si può talmente temprare che nelle sue eminenti | parti si può dimostrare per la condensatione del lume | di color verde, il quale è composto di giallo e turchino, se | bene habbiamo detto altrove comporsi questo colore di // [200r] giallo e nero, il cui composto non differisce l'uno dall'altro, | poiché il turchino tiene nel suo composto il nero, ma per ha- | vere anche in sé nell'istesso composto il bianco, non leva con | tutto ciò che non si possa comporre bellissimo verde con il turchi- | no et il giallo, poiché il bianco non lo trasmuta, anzi che | intrando in tal misto lo rende più risplendente et vago, per- | ciò la luce illuminando l'aspra superficie lustra può

tem-|prarsi e condensarsi fra quelle minute e quasi indivisibile par-|te che si renda in apparenza di color d'oro o giallo, ma per | esservi inestato il natural turchino con tal temperamento | si puol cagionare apparenza di color verde e l'istesso acca-|derà benché la spetie del turchino in queste eminenti par-|te si estinguono per la pulitezza nondimeno per il lume | condensato in queste si cagionerà l'istessa apparenza del ver-|de, venendo all'occhio le spetie gialle cagionate dalla con-|densatione del lume con quelle del suo fondo, dove che il | lume si dimostra la verità del color turchino e perciò con | questo misto di giallo e turchino la superficie aspra dell'ob-|bietto turchino si può dimostrare di color verde, altre volte | poi si potrà dimostrare di turchino più chiaro o più oscu-|ro, secondo che il lume lo dimostrerà, nondimeno altre | volte si potrà talmente temprare il lume che si potrà | cagionare che la superficie aspra del detto obbietto tur-|chino apparisca pavonazza, perché il lume può dimo-//[200v]rare il suo vero colore nelle più eminente parte della su-|perficie non essendo pulita in maniera che faccia uffitio | di specchio, perché allhora dimostrandosi l'immagine, si vie-|ne a nascondere et occultare la propria spetie, ma nei fon-|di della superficie p(er) l'asprezza il lume si rifrange et | languendo così fiacco, mischiato con l'oscurità cagiona il | color rosso il quale venendo all'occhio con tale appa-|renza misto dalle spetie turchine che derivano dalle più | eminenti parte della superficie cagionano un misto di color | pavonazzo, il quale si compone di rosso e di turchino in-|sieme. |

#### DE' COLORI APPARENTI CAGIONATI NELLA SUPERFICIE ASPRA DELL'OBBIETTO VERDE

Per le cose poco p(rim)a dette si potrà comprendere in che manie-|ra dalla superficie aspra dell'obbietto verde si possono | cagionare alcuni colori apparenti, perché in oltre del suo | natural colore, il lume si potrà temprare in tal guisa che | ella si dimostra di color turchino, perché le più eminente | parte della superficie possono ricevere dal lume il | temperamento della bianchezza e particolarmente si saran-|no di natura talmente pulite che illustrando, facciamo | uffitio di specchio, il cui lustro o splendore riducen-|dosi mediante il lume tuttavia ha maggior chiaz-|za cagiona bianchezza et all'opposito accaderà nei // [201r] fondi di detta<sup>1190</sup> superficie, dove che per l'asprezza di lei | il lume s'indebolisce, perciò mancando in questi fondi | di necessità conviene che si generi oscurità, la quale ren-|de di confuso termine il fondo di detta superficie fa-|cendosi quasi perspicuo interminato, e questo accade perché il | lume non potendo in questa parte illuminare, manco potrà | dimostrare il vero colore, perciò essendosi da questo cagionato | un'apparenza di color nero, venendo tale spetie all'occhio | mischiata con quella spetie delle più eminenti parti dell'as-|pra superficie, che di già abbiamo dimostrato che siano | in apparente bianchezza, cagionano il vago misto dell'ap-|parenza di color turchino, il quale si compone di bianco | e nero, come abbiamo dimostrato nel p(rim)o Libro nel | suo particolar ragionamento. Ma in oltre di tal appa-|renza di qua si potrà cangiare in pavonazzo stando le | cose in quella maniera cha abbiamo detto, perché il lume | si può con il languire temprare fra l'oscurità e cagionare ap-|parenza di rosso la quale per essere mista con il turchino | si dimostra pavonazzo e quando questo temperamento si farà | senza il misto del turchino, potrà cagionare apparenza di co-|lor rosso, ma se il rosso apparirà col verde si genererà un color | di disgratia

---

<sup>1190</sup> Nel ms. *di detta* è corretto.

corrotto che non sarà né rosso né verde, però basta per adesso l'havere dimostrato che la superficie aspra | dell'obbietto verde si può rendere in apparenza di color // [201v] pavonazzo per il temperamento della luce, la quale può nell'istes-|so tempo cagionare temperamenti misti insieme che è | il rosso et il turchino, de' quali misti insieme cagionano | il color apparente pavonazzo, nondimeno con il contrasto di | tutte queste varietà, alle volte si può anche temperare la luce | in guisa tale che non solamente si dimostrerà il vero colore del | verde nell'aspra superficie per essere tale naturalmente, | cagionandosi che talhora appara verde più oscuro o più chi-|ro et altre colte di verde gaio, ma talhora si potrà dimo-|strare di maggior bellezza di quello che è realmente, per-|ché ricevendo dalla luce il temperamento del verde, sarà | sempre questo apparente di maggior bellezza e vaghezza | dei naturali, per la luce che entra nel misto come più no-|bile dell'opacità può dimostrare anche di maggior nobiltà | la detta opacità colorata nell'asprezza della superficie | che naturalmente<sup>1191</sup> è verde, perché la luce può condensar-|si nelle eminenti e minute parti di detta superficie, cagionan-|do il color flavo o dekl'oro o giallo, chiamandolo in qualsi-|voglia maniera di questi nomi intendendo in questo caso | sempre l'istesso colore, perciò cagionandosi questa in campo os-|curo dei fondi di detta superficie che si renda in appa-|renza di color nero, queste spetie diverse venendo all'occhio | cioè la flava della luce condensata con quella dell'oscurità | cagionano con tal misto un'apparenza di colore verde simile // [202r] all'arco celeste, il quale anche egli da simil causa si dimostra | verde, perciò aggiunto che sarà questo temperamento nella | istessa superficie che è verde naturalmente, tanto maggior-|mente si dimostrerà essere di più bella et vaga verdura. |

DE' COLORI APPARENTI CAGIONATI NELLA SUPERFICIE ASPRA DELL'OBBIETTO PAVONAZZO

I fini dei colori è cosa manifesta che è l'oscurità nell'ombra | et il loro principij sono i temperamenti del lume i quali non | così tosto dal corpo luminoso sfavillano i raggi che inconti-|nente quasi istanti dimostrano i colori e perciò di notte pem-|po per l'assenza del sole ogni cosa si rende privo dei loro colo-|ri essendo questa tenebre i loro fini, onde poi veggiamo i loro | principij nell'aurora mentre il Sole ritorna a recarci il | giorno, perché è tale la velocità dei raggi nel temprarli che | restando tale attione incognita al senso, non si può compren-|dere qual sia prima la luce nel temprarsi o il colore nel di-|mostrarsi o se pure per amistevole fratellanza vadino del | pari, non si potendo conoscere quali di loro habbino la pre-|cedenza nell'unire all'occhio l'une e l'altre spetie, cioè del-|la luce e del colore, per il che molti filosofi intorno di que-|sto, investigando dissero diversi pareri chi in un modo e | chi in un'altra maniera, nondimeno con deliberata resolutione | noi che vogliamo congiungere la teorica insieme con | la pratica per l'osservatione di ogni esperienza che intorno // [202v] al colore accade, diremo assolutamente che la superficie as-|pra dell'obbietto pavonazzo potrà rendersi in apparenza | di colore turchino e questo con ragione, perché il lume | può dimostrare le più eminenti parti di detta superficie | con tal chiarezza che del tutto si dimostrano essere bian-|che e tanto maggiormente questo accaderà se queste parte | saranno lustre naturalmente, perché volendo dimostrare | il candore del lume, appariscono in questa tal maniera, | essendo il lume

---

<sup>1191</sup> Nel ms. *naturalmente* è preceduto da *nel* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

naturalmente bianco, perciò rende chiaro tutti | i colori, perciò è da notare che queste parte eminente della | superficie per essere di minute e quasi d'indivisibile grandez-|za, le lor parte intermezze fra l'una e l'altra essendo an-|che elle del pari minime con quelle, essendo di lume | prive, di necessità conviene che si dimostrano di colore om-|broso e nere per la privatione del lume, le cui spetie la | natura le manda all'occhio con la solita leggiadria, | senza che punto il riguardante possa così in instanti ac-|corgersi di tale attione, perciò imprimendosi nell'occhio le | spetie della superficie nera con quelle delle sue eminenti | parte che di già sono temprate dal lume in apparente bian-|chezza, cagionano con tal misto il colore turchino, essen-|do questo composto di bianco e nero, sì come si è detto in | molti luoghi degl'apparenti, ma perché pare che anche | questa sudetta superficie si possa rendere in apparenza // [203r] di verde non sarà difficile il comprenderlo per molte ragioni che | habbiamo detto in altri capitoli, perché mentre veggiamo il lu-|me potersi condensare nelle più eminente parte di detta super-|ficie, potendosi anche generare questo color flavo se queste | parte siano lustre, perché il riguardante può stare in tal sito | che veda il colore e non l'immagine, per essere queste parte mi-|nime et indivisibile sensibile, ma perché queste campeggiano | nel fondo oscuro, estinguendosi le spetie rosse in apparenza | e le turchine di che è composto il pavonazzo, così estinte l'una dall'oscurità e l'altra dalla luce, restando l'apparenza | dell'oscuro con il flavo, e venendo queste spetie mischiate insieme | all'occhio, cagionano un'apparenza di colore verde, essendo | che questo colore si compone di giallo e nero con la luce, se | bene i pittori sogliono comporlo con i loro colori di tuchi-|no e giallo, il che non è maraviglia perché nel turchino | ritrovandovisi nel suo misto il colore bianco, il quale | serve nei minerali opachi come la luce negli apparenti, gli | cagiona maggiore splendore di bellezza, nel cui vago aspetto | l'occhio porge diletto al senso, ma perché la natura mai si stanca | nell'operatione colorata, non è maraviglia se anche si puol ren-|dere in apparenza di color rosso la superficie aspra dell'ob-|bietto pavonazzo, poiché nelle più eminenti parte di lei | essendo di natura lustra si può nascondere al senso della | vista il suo natural colore, perché ogni superficie lustra e // [203v] pulita, essendo suggette all'immagine degli obbietti e della luce | vi sono siti particolari nei quali si veggono il loro proprio co-|lore et altri che si veggono l'immagine degl'obbietti in altri | poi si veggono l'immagine del lume et in altri occultandosi | tutte queste cose non dimostrano né gli uni né gli altri, essendo | necessario che nel vedere ciascheduna di queste cose stare | nei siti et luoghi particolari, dove si possono ricevere le | spetie degl'obbietti all'occhio con l'istessa ugualità di an-|golo con che percuotono nelle dette parte lustre di detta | superficie, per li cui accidenti molte volte si occulta anche | il proprio colore dell'istessa superficie, perciò accadendo | questo della parte luminata dove che il lume dovrebbe | dimostrare il colore, tanto maggiormente accaderà nelle par-|te ombrose dei suoi fondi, dove che p(er) l'oscurità fra quei | minuti e quasi indivisibili intervalli, la luce si spezza | e frangendosi in languidità cagiona che la superficie as-|pra dell'obbietto pavonazzo appaia di colore rosso | componendosi questo di luce indebolita nel nero, perciò | anche tale si dimostra la densa nube verso il tramon-|tar del sole quale habbiamo detto dimostrarsi la super-|ficie aspra dell'obbietto pavonazzo, nei confronti non po-|tendo la luce cagionare sensibil moto, causa che | la spetie del color turchino benché realmente vi sia | tal colore, nondimeno si rende per quello che si è detto. // [204r] Parimente accaderà cagionarsi infiniti colori dalle superficie | aspre degl'obbietti colorati nelle quali temprandosi il lume | diversamente et inegualmente risaltando all'occhio insieme | con le spetie colorate et altre volte occultandosi il proprio co-|lore, il lume

con l'ombra sarà bastante cagionare colore ap-|parente per se stesso, oltra al proprio colore reale dell'obbiet-|to, sì come si è in parte poco fa dimostrato per le superficie | di varij colori havendo solamente trattato delle più prin-|cipali dalla qual cognitione non sarà difficil cosa l'an-|dare investigando ogn'altro colore che da questi dependo-|no, estendendosi con la mistione dei temperamenti in infinito, | cagionandosi infiniti colori con le medesime regole che | fin qui habbiamo dimostrato, perché se bene variano gli | temperamenti et i colori, nondimeno le regole immobili stan-|do fisse e ferme nei suoi termini, sempre sono le medesime, | operando et invaghendo di variati colori la istessa na-|tura per diletto del più nobil senso che è del vedere. |

[204r] TRATTATO 9<sup>o</sup><sup>1192</sup>  
DEL COLOR PALLIDO

Nella varietà De' Colori ci è parso di mettere anche con gl' | altri così alla rinfusa il color pallido o smorto col quale | si varia alla volte con tal mutatione gli aspetti degl'huo-|mini che non si conoscono particolarmente essendo questo | proprio colore dei timidi e paurosi. Perché veggiamo che | ogni buon colore negl'huomini nasce p(er) il colore, il quale // [204v] dilatando il sangue et aprendo la strada alli meati, dalle vene | più principali, si comunica alle più minime delle quali essendo | quasi infinite sparse fra la carne la si rende di colore ame-|no per la trasparenza, benché siano sotto la cotica a pelle, e que-|sto è manifesto nella gioventù dove che per l'abondanza et | colmo del calore naturale il sangue si diffonde nelle più eminen-|ti parti del corpo contiguo alla pelle, ma al contrario suc-|cede nei timidi e particolarmente in quegli huomini che han-|no paura i quali in un subito si fanno di color pallido, il | che forse avviene che le parti del color naturale si condensa | mal intrinseco ritirandosi alla volta del cuore, come membro | più nobile, essendo che sì come questo è il primo membro che | si forma nell'huomo, così anche è l'ultimo che muora, perciò | come fonte della vita, il calore et il sangue quivi si man-|tiene e si raduna et condensandosi più del dovere causa affan-|no et dolore estremo al cuore il quale soffocatosi dall'ansia | per la paura, molti sono morti et anche alcuni di questi si | sono ritrovati essere senza sangue nelle vene, perché men-|tre il calore abbandona qualche membro, insieme viene abban-|donato anche dal sangue, perciò nel ritrovarsi il calore al cuore | ritira anche con se stesso il sangue, e così abbandonatosi li me(n)-|bri exteriori dall'uno e dall'altro lasciandoli privi di calore e di | sangue, il quale cagionava il buon colore, la carne resta di color | pallido e smorto, il che veggiamo oltra a quelli che hanno // [205r] paura al tempo di verno comunemente quasi in tutti gli huomini nel-|la cui stagione il calore naturale sta nei corpi più condensa-|ti interiormente dimostrandosi nel di fuori ognuno di questi | di color palido, perciò pare che la pallidezza si possa attri-|buire al freddo nell'animale e questo è manifesto in quegli | huomini che naturalmente essendo freddi per penuria di calore | stando di poco sangue, non dimostrano mai havere buon co-|lore dimostrandosi tuttavia essere di color pallido e smorto, ma | perché di questi ve ne sono alcuni, che dimostrano havere poco | cervello e particolarmente gl'huomini che naturalmente si dimo-|strano di questo colore sogliono essere flemmatici, il che | forse avviene da quello che poco fa dicessimo, perché il ca-|lore condensato

---

<sup>1192</sup> Nel ms. *trattato 9°* aggiunto a margine.

suol generare il sangue adusto et abbrugiato | e quella parte di lui che si difonde non potendo prevalere alle par-|te esterne che dal freddo sono predominante rende una certa cru-|dità che genera color pallido, come accade anche negl'infermi | le cui infirmità pare che non derivano da altro se non da cru-|dezza d'humori indigesti, perché quando il calore digerisce le | crudezza degl'humori, pare che non vi sia infirmità alcuna, | ma nei flemmatici che dal tal calore sono predominati, non | è maraviglia se tuttavia stanno fermi e fissi come statue im-|mobili, poiché p(er) la freddezza pare che si rendino immu-|tabili et essendo il lor calore poco e condensato nell'intrin-|seco non potendosi dilatare cagiona tardità in tutte le // **[205v]** loro attioni, essendo che l'essere attivo, veloce, agile e sfavil-|lante si appartiene al fuoco e perciò gl'huomini che di calo-|re abbondano, come nella gioventù tutte l'attioni si soglio-|no fare con velocità e prestezza, benché succeda poi al con-|trario nella vecchiaia quando il calore naturale si ritrova | in parte essere estinto che per il freddo lenti, languidi e | stanchi si rendono inhabili ad ogni cosa. In oltra questi | tali di colori pare che naturalmente siano cupi e profon-|di, poiché nel praticarli non si possono mai per ordinario fi-|nire di conoscerli e questi se saranno accompagnati da fattez-|ze di cattiva fisonomia con tale colore, benché la loro na-|tura gl'inclina a cose pessime e da non fidarsene nondi me-|no facendo forza allo loro inclinatione possano essere molti | virtuosi, havendone io di questi conosciutone molti, ma | al contrario di questi poi si veggono essere gl'huomini che | hanno colore in viso allegro per il cui calore difondendosi e | dilatandosi nel di fuori, quello che hanno nell'intrinseco lo di-|mostrano nel di fuori, essendo praticabili, fidati e reali et | essendo accompagnati dalle fattezze di buona fisono-|mia che naturalmente inclinano al bene, pare che per | realtà portano il cuore nel volto, perché il calore si difon-|de, parendo che la natura vaghi nelle guance con l'abbon-|danza del buono colore dipingere ivi il cuore, nondime-|no oltra a tutte queste buone disposizioni naturali, si // **[206r]** veggono anche di questi essere huomini vitiosi, perché non | basta l'essere huomo da bene nei dono di natura, essendo | necessario operare virtuosamente p(er) acquistare la virtù et | dissipare il vitio. |

#### DEL COLOR LIVIDO

Benché alcuni non facciano differenza fra il color pallido et | il livido, nondimeno noi veggiamo essere ogni differenza | senza alcuna comparazione, anzi pare che questi siano retti | contrarij l'uno dell'altro, essendo che il pallido, come poco avan-|ti habbiamo detto, si cagiona nei timidi e paurosi p(er) l'assen-|za del sangue che fuggitivamente riducendosi al cuore | et abbandonando le parti esterne li lascia di pallido tinte, | essendo che il buon colore nasce dalla copia del sangue che | dal calore naturale viene ad essere sospinto nella superficie | della carne, essendo ricoperto dal sottil velo della pelle, | ma il color livido si suol cagionare per l'abbondanza di san-|gue corrotto radunato in alcune parte del corpo esternamente, | cioè che si fa vedere sotto della pelle, particolarmente questo | accade nelle percosse che si ricevono perché la sferza o | bacchetta suol fare la piaga in mezzo livida e bianca et | all'intorno rossa, forse perché la percossa scaccia il sangue | di mezzo, il quale si ritira all'intorno lasciando quella di | mezzo di pallido colore e bianca per il che gonfiandosi la | parte offesa il poco sangue non può ritornare così subito // **[206v]** in quella eminenza di tal gonfiamento e perciò restando quivi | d'intorno si fa di color livido, benché si veda succedere | contrario effetto dalla percossa d'un legno, rendendo la | piaga

di mezzo rossa e all'intorno bianca, forse perché essendo | fatta da un legno grosso, affligge e sbatte più col peso e | con la cui forza rende incavata la carne, perciò il sangue | che sta nell'estremità più alte, discende più facilmente, corren-|do in quella parte del mezzo che è più bassa, e perciò si fa | molto rossa lasciando l'altre parte d'intorno pallide e bian-|che per l'assenza del sangue, come nei paurosi. Per-|ciò in questa bassa parte di sangue concorso, il colore che | si fa di subito rosso, ma con poca dimora, perché concorrendo | nella percossa il calore più abbondantemente et insieme il san-|gue senza del quale non havrebbe moto si riscalda in gui-|sa tale che ardendo et abbrugiandosi si fa nero, che | tale è la natura dell'humido riarso et abbrugiato, il qua-|le si dimostra si un certo colore sotto della pelle che da ogn-|uno comunemente viene ad essere chiamato color livido, con-|correndo quivi il sangue d'intorno, le cui parte prive del | buon colore, rendono pallidezza o sbianchezza smorta in-|torno a tal percossa, il che suol accadere in molte parte del | corpo, essendo peste et ammaccate che per il concorso di san-|gue dal rosso sub(it)o p(er) la forza del calore trapassa al | color livido, essendo questo un certo composto di colore che // [207r] non si può esprimere altrimenti, essendo una corruttione e | putredine di natura nella quale si genera in tal tempera-|mento che nel suo misto vi si può essere a un tratto del rosso, | giallo, nero, pavonazzo e turchino e verde e bianco, si come | imitando i pittori sogliono mettere insieme tutti questi. |

DE' COLORI GENERATI NELLA CREATURA PER LE SPETIE IMPRESSE DENTRO AL CORPO DELLA  
MADRE

Segue meravigliosamente la natura con i soliti capricci le | regole dei colori che di già si ha manifestamente forse tro-|po alla scoperto et in pubblico dimostrato la loro varietà, | perciò non si sa chi mai gli mettesse in pensiero di volere oc-|cultarsi la generatione del colore essendo che egli non ad altro | fine viene ad essere generato se non per essere pubblicamente | palesato a risguardanti agl'occhi di ognuno che di ugual | valore nell'istesso tempo si ricevono le spetie di lui, e questo | si fa tanto più manifesto che si come l'istessa maestra Na-|tura non volesse che fusse visibile alcuno senza colore, così | anche non volse che il colore fusse visibile senza la luce, p(er)-|ciò non so in che modo ella vada operando nelle più secre-|te parte delle creature dentro al corpo della madre, dove | non può risiedere alcuna luce operando nella g(e)nerazione del colo-|re pretendendo forse cagionare maggior meraviglia nei risguar-|di doppo che i parti saranno venuti in luce, alcuni de' qua-|li sogliono avere in alcune membra certe macchie de' colori // [207v] delle cose che di già accadevano con pensiero acuto alla madre, come | nelle somiglianze delle fattezze del viso, cagionandosi questo nell' | atto del concepire secondo alcuni, ma dei colori come più eviden-|te si sogliono dimostrare da cause più manifeste doppo che la | creatura è di già concotta e particolarmente nei pensieri o voglie | di cose da mangiare che vengono alla ma(d)re molto intensamen-|te, come de' pesci, carne, latticinij, frutti, o qualsivoglia com-|posto di questi le quali cose non né potendo havere la donna gra-|vida in quella parte che si tocca con la mano, verbi gratia toccan-|dosi la fronte havendo voglia di un pomogranato, il figliolo | nascerà con una macchia di colore simile al pomogranato nel-|la fronte conforme al fatto che fece la madre nel toccarsi | la fronte, il che accaderà anche dal primo tocco, | toccandosi in qualsivoglia altro membro. Però dovendosi trat-|tare di questi colori, non vorrei che alcuni

riputassero so-|verchio questo ragionamento, dovendosi anche dare qual-|che cosa altra, richiedendosi così alla materia. Perciò | pare che la similitudine degli huomini forse nasca secon-|do alcuni dalle spetie impresse nella memoria dell'oggetto | che si è visto e risguardato per il tempo avanti del | concepire, essendosi fatta tale impressione perfettamente | richiedendosi a questo il desiderio e l'amore con tutti | gli effetti possibili dell'animo con la cui intentione | predominando ad ogni altro pensiero, e desiderio dico-|no che nel concepire si cagiona la similitudine di tal // [208r] impressione nella creatura e per tale effetto è in pronto | tuttavia la regola pulitica universale dei maioraschi | nel tenere le sale e camere ornate con statue et imagine | de' bellissimoi personaggi, acciò le loro matrone atte a | generare vedendosi di continuo questi ostacoli avanti agli | occhi, si possono imprimere della nobiltà di queste spe-|tie le quali talhora predominando nella donna pregna | causano che doppo il concepire, mandando in luce il par-|to, la creatura suol divenire tanto più bella e formosa | quanto che l'impressione della bellezza in loro predomi-|nerà, il che pare che possa succedere anche in parte dop-|po l'atto del concepire, se di già la creatura non è arriva-|ta al termine di essere organizzata intieramente vicino | al parto, perché mentre si formano le membra e crescono | nel ventre della madre, pare che tali impressioni posso-|no cagionare forma di bellezza o di bruttezza nella crea-|tura, perché si vede che la donna gravida havendo vo-|glia di alcun cibo e non potendolo havere dove si tocca | in questo instante in quell'istesso membro suol venire il se-|gno alla creatura, come che lei sia stata tocca e | non la madre, argomento manifesto che ogni membro della | madre concorre nella generatione e nel formare il cor-|po della creatura, ciascheduno particolarmente nei | proprij, come il braccio al braccio, il piede della madre// [208v] al piede del figlio et il capo o l'occhio di lei al capo et | all'occhio di lui, l'esperienza della corrispondenza del | colore de' membri particolari si suole vedere in molti ani-|mali e fra gl'altri ne' cani, i quali per il più nascono con | le macchie del colore del padre o della madre, secondo | che i semi nell'atto della generatione sono stati potenti, pre-|valendosi l'uno all'altro e perciò molti di questi si veggo-|no havere sul dosso le macchie di quei colori in quelle istesse | parte che gli ha l'istessa m(ad)re, poichè la macchia che | ha sul viso la cagna si vede haverla sul viso il canino | e quella della spalla di lei a quella di lui e così si assomi-|glia in tutte le parti del corpo, perché nel formarsi riceve | nutrimento ogni membro dal suo membro particolare. |

La similitudine può nascere che l'animale nel coito e | nell'atto dell'ingenerare, stando molto attento alla sua | operatione, non ad altro per il cervello, ma l'huomo es-|sendo volubile et incostante di cervello ordinariamente gli | passa anche altro per la fantasia e perciò deviandosi | i spiriti nel coito<sup>1193</sup> no(n) si può fare quella perfetta | impressione di similitudine, il che accade anche nell'organizzare delle potenze sensitive delle quali la | creatura essendo per ancor nel ventre rinchiuso della | madre no(n) ne ha bisogno e perciò non fanno impres-|sione di sensibil mutatione nella creatura, come l'// [209r] odorato, il vedere, l'udito et altri se non sono violenti, perché | anche il romore de' tuoni, et il rimbombo e strepito dell'ar-|tiglieria, sì come fanno sconciare le pecore pregne, così anche | alle volte possono nuocere grandemente alle donne gravide si-|milmente gl'odori violenti e puzzolenti come le lume smorza-|te di fresco tal puzza è bastante a fare morire la creatura | nel ventre alla madre, similmente la paura per cose vi-|ste, spaventosamente ritirandosi il sangue dalle vene, così | anche si ritirano quelle del bambino

---

<sup>1193</sup> Nel ms. *coito* è preceduto da *conto* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

corrispondente a quelle | della madre e che questo sia verità si prova dai manifesti | segni perché a gioni nostri si è visto la madre havere sei | dita in una mano partorire anche il figlio con sei dita nell' | istessa mano corrispondente a quella della madre e così | accade della maggior parte de' membri ordinariamente, ben- | ché in queste cose superflue si conosce più sensibilmente | questi effetti. Ma perché habbiamo detto che le potenze | sensitive corrispondono dalla madre a quelle del bam- | bino non nato, è da sapere che la più vigorosa è quella | che di maggior bisogno si ritrova havere la creatura per- | ché bel ventre della madre non ha bisogno di udito, | di odorato o di tatto né di vedere non essendo queste cose | convenienti alla vegetativa, perché le piante hanno so- | lamente la vegetativa, senza alcun sentimento se bene di | loro si potrebbe dire che hanno la sete, perciò braman- // [209 v] do l'acqua si seccano et intaccatasi con ferro l'albero lan- | guisce, come che col pianto gemendo si dolga dell'ingui- | ria del ferro, accadendo questo più sensibilmente nei pini, | abeti, cerri, et altri che stillano lacrimosamente di continuo | le lor lagrime, chi di gomma di aurata ambra e chi in li- | quore di eccellentissima manna, per ricuperare la sanità | del corpo humano altri mandano pece et altri termen- | tina e solo quello di Egitto l'unico e delicatissimo balsa- | mo. |

Ma per stare nei nostri termini si veggono anche huomini | di già nell'età matura esser privi di sensi de' | quali sono ciechi, sordi e muti e privi di qualche altra cosa, | nondimeno non possono vivere senza il gusto del mangiare, | perciò nei fanciulli mentre stanno nel ventre della m(ad)re | come che hanno del gusto maggior bisogno per la lor | vegetativa questo è quello che in loro predomina più degl' | altri sensi e perciò alle voglie de' cibi che alla lor ma- | dre vengono secondo chi da lei son desiderati, corrispon- | dentemente corrisponda al desiderio del putto, perché | veggiamo in tutte le spetie degl'animali predominare | questo senso del gusto, come si viene manifesto nella gal- | lina che lei patisce la fame per dare da mangiare a suoi | pulcini, così i cani, gl'orsi, le tigre, i leoni e tutti | gl'altri di diversa spetie, manifestando a questi la // [210 r] natura il maggior lor bisogno che predomina non solo in | questi, ma anche nell'huomo, e perciò toccatasi la donna | in alcun membro nell'istesso corrispondentemente pare che | quel tatto trapassi al membro del figlio stando nel ven- | tre della madre. Ma questo non si vuol fare se non di al- | cune voglie particolari le quali per l'intensità loro hanno | forza d'imprimere il tatto nella creatura. |

Ma in che modo poi si produca il colore da quello che si è detto | dal tatto si potrà in parte comprendere la causa del co- | lore, il quale si cagiona forsi dalle spetie impresse del gu- | sto le quali si ravvivano così velocemente nella mem(br)a | della madre che gli pare di mangiare quella tal cosa | di che gli è venuto voglia, il che accade ad ognuno venendo- | gli voglia di alcun cibo, perché a questi svogliati pare | che preceda il sapore al colore nel vedere o nel desiderare | alcuna cosa da mangiare, andando sempre avanti le | spetie del sapore nella memoria e poi appresso quelle del | colore, essendo che si come s'imprimono nel senso comune | le spetie del colore, così anche vi si imprimono le spetie | del sapore e perciò si come per tale impressione riducendo- | si a memoria ci pare di vedere il colore, così anche si può | parere di gustare il sapore, ma oltre di queste spetie nelle | donne gravide, pare che si ravvivano anche gli effetti delle dette spetie, i quali secondo il frutto o altra cosa // [210 v] di qualsivoglia colore che di già altre volte la donna ne | ha gustato insieme con quelle qualità nelli quali si era | generato il colore nel suo temperamento, perciò se erano ros- | se la loro sostanza se mangiata con tale temperamento, | se gialla con il suo e così degl'altri colori, le quali si converto- | no in nutrimento della donna, perciò nel ravvivarsi la | spetie impressa del colore e del sapore pare che anche | con queste si ravviva la

sustanza del suo nutrimento, ben-|ché stia sparsa e rarefatta per tutto il corpo della don-|na nelle cui voglie, essendo molto intense questa sustan-|za, si condensa e così toccandosi la donna nei proprij me(n)-|bri, influisce con tocco quella sustanza nella crea-|tura così condensata, la quale per il grandissimo bisogno | che ella ha di nutrimento per la vegetativa riceve | tutta quella sustanza, qualità e colore che haveva | ricevuto mangiando l'istessa madre nel nutrimento di | tal frutto in quell'istesso membro che corrisponde a quel | membro toccho dalla madre, benché dalla madre no(n) | si veggano queste cose, essendo rarificate tutto il cor-|po, come habbiamo detto, essendosi in loro terminato | la vegetativa, nondimeno l'impressione delle spetie sono | di tal valore e potenza che ravvicinatosi possino cagio-|nare di queste cose, ma non nella propria persona, ac-|cadendo solamente nelle donne gravide doppo l'essersi // [211r] formato intieramente tutti i membri della creatura nel cor-|po nelli quali si sogliono doppo che sono nate vedere | con varie macchie di colori diversi in diversi membri | del corpo, secondo i colori e le forme delle cose da man-|giare che vennero voglia alle loro madri, non ne poten-|do avere, nondimeno havendone la creatura riceve an-|che ella tal<sup>1194</sup> nutrimento sparso per il corpo, come la istessa ma-|dre e perciò non essendo condensato nell'istesso luogo la | creatura resta senza alcun segno. |

A questo proposito racconterò quello che habbiamo inteso da | gente degne di fede, havendo visto una belliss(im)a fan-|ciulla nata con una lumaca di carne al naturale nella | fontanella della gola, la quale fattasi donna matura | di continuo questa lumaca dalla fontanella gola | gettava schiuma, come fanno le naturali e questo avven-|ne p(er) voglia che era venuta alla madre di lumaca me(n)-|tre la fanciulla stava nel ventre alla madre che venen-|dogli voglia di lumaca si toccò la fontanella della gola | non la potendo avere per mangiare, nondimeno la natura | volse benignamente lasciarsi anche il riparo a queste cose così | mostruose, perché a giorni nostri essendo nato una fanciul-|la con segni nella faccia di pomogranato essendosi | segnata subito nata con un anello d'oro, rimase senza al-|cun segno di melegranate nella faccia. Perciò sarebbe // [211v] che le matrici<sup>1195</sup> o l'levatrici de' bambini tenessero del' | oro nei parti acciò segnandosi subito nato la creatura | con la virtù sua benché occulta, si venga a levare le | cose soverchie et i colori accidentali cagionati dalle voglie | delle madri per le spetie impresse come si è detto. |

GENERATIONE DE' COLORI NELL'HERBA POLIO LE CUI FOGLIE LA MATTINA SONO BIANCHE A  
MEZZOGIORNO ROSSE E LA SERA VERDI *PLINIO LIBRO 21 E 7*

Dicano gran cose dell'Erba Polio come illustrandola i Gre-|ci per le lodi che gli danno dicendo che ella è utile a tutte | le cose e fra l'altre ad acquistarsi anco fama et dignità, | essendo di due sorte il domenistico maggiore e salvatico mino-|re. Le sue foglie somigliano i capelli canuti dell'huo-|mo, incominciando su la radice ne mai sono più alti di | un palmo, perciò maravigliosamente le sue fronde la matti-|na sono bianche, a mezzogiono rosse, la sera verdi, la | qual cosa a prima vista certamente apporta non poca ma-|raviglia, nondimeno la ragione sarà alquanto manifesta | per quello che appresso diremo. |

---

<sup>1194</sup> Nel ms. *tal* inserito in sopralingua.

<sup>1195</sup> Nel ms. *matrici* sottolineato.

Perciò bisogna ritornare ai principij della bianchez-|za dove nei primi Libri fu diffinito che l'humido natural-|mente è bianco, il quale non essendo altro che acqua ine-|stata fra la terra benché naturalmente da se stessa | ascenda quando non sta mista in altra materia, il che // [212r] si vede nei vapori che s'in(n)alzano nella generatione della piog-|gia et da altri misti d'acqua, come brina, rugiada, grandine e | neve, nondimeno quando che ella sta inestata con la ter-|ra come che sia legata e ritenuta dal peso di tal nodo no(n) | si può forsi sciogliere senza il concorso dell'elemento del fuo-|co cha da raggi del sole viene ad essere somministrato il cui | calore penetrando la Terra et aprendo i meati di lei nel di-|latarsi l'humido si viene innalzare et arrecare con se stes-|so nel coniugale nutrimento da parte più nobile della ter-|ra, la quale condensatasi insieme con l'humido si converte | in erba, essendo l'humido naturalmente bianco, e perciò tut-|te le sorte d'herbe nel principio sono bianche e tale si di-|mostra più sensibilmente nella lor radice, per la qual cosa | appare che l'Erba Polio possi essere la mattina bianca | nondimeno si fa poi sul mezzogiorno rossa poiché abbon-|dando tuttavia l'humido gareggiando con il calore del | mezzogiorno abbrugiandosi si suol far nero, il cui nero | abbondantemente si meschia con il calore, essendo l'humido assai et il calore per tale abbondanza d'humido si | rende debole, e perciò si fa rosso come si suole fare ros-|so la fiamma temprata con il fumo di molta humidità | fatto da legna verde per la cui densità la fiamma così | indebolita appare rossa et l'istesso accade dalla nu-|vola verso la sera sul tramontar del sole, i cui rag-//[212v]gi indebolitesi, rende l'aere bruno di color rosso con le nu-|bi, per il che non è maraviglia se la sudetta Erba Polio | si fa rossa, come accade anche a molte erbe che nel prin-|cipio spuntano con molta humidità, particolarmente i cedri | i quali sono così rossi nel spuntare delle loro cime | che parano imbrattate di sangue per le sudette cause, | nondimeno essendosi poi digerito et concotto l'humido a | poco a poco si trasforma in verde, il che accade anche | nell'Herba Polio, benché sul mezzogiorno si faccia | rossa per l'abbondanza dell'humore, nondimeno ab-|bondando poi il calore dell'elemento et abbrugiando-|si l'humido facendosi nero si veno a mischiare con il | color flavo che gl'influisce il calore color proprio del d' Elemento il qual misto insieme col nero si fa verde, poi-|ché giallo e nero insieme habbiamo provato in certo luo-|ghi che si fa verde, per il che non è maraviglia se l'Erba | Polio la mattina sia bianca non essendo per ancor vista | dal sole che influisce il calore e sul mezzogiorno si fac-|cia rossa et la sera verde e questa forsi può ritornare | all'istesso giro il seguente giorno, perché l'humido, benché | sia di già concotto e fattosi verde, nondimeno può ri-|tornare verde, perché veggiamo gl'hortolani che nas-|condendo l'herbe nell'oscurità, l'humido che di nuovo ri-//[213r]ceve, prevale in tal grado che causa che l'humido di prima | esala, per il che la nuova humidità è bianca, però l'Herba Polio p(er) l'assenza del sole nelle tenebre del-|la notte può essere di tal natura che ricevendo molta | humidità nuovamente e prevalendo, è causa che quella che | faceva la tintura verde esalandosi parte et la cruda hu-|midità venuta nuovamente nella d(ett)a erba causa bianchezza | e così il giorno seguente può ritornare all'istesso giro di | farsi bianca la mattina e sul mezzogiorno rossa e la | sera verde come si è dimostrato. |

GENERATIONE DE' COLORI NELL'ERBA CHAMALEONE, LA QUAL MUTA IL COLORE SECONDO IL  
LUOGO, MOSTRANDO DOVE VERDE, DOVE NERO E DOVE DI ALTRO COLORE *PLINIO LIBRO 22*

*CAPITOLO 18*

Se la natura per la varietà si dimostrò mai di essere | bella nell'obbietti visibili, generandogli chi verdi, chi gial-|li e chi di altri variati colori, riempiendo tutto il Mondo di | vaghezza col colore non si stancando già mai in tale ope-|ratione, perciò anche dotò l'instrumento del vedere di | tal natura, il quale è l'occhio che no(n) essendo soggetto | a qualità alcuna di freddo né di caldo, senza mai stan-|carsi, tuttavia con la curiosità del vedere, se ne sta fissa-|mente rivolto hor all'uno et hora all'altro obbietto di co-|lori diversi rivoltandosi talhora alla vaghezza di fiori // [213v] infiniti ne' prati che come tappeti dipinti variatamente | mostrano ogni colore e di qua alzando gl'occhio alla va-|rietà degl'animale vestiti con livrea diversa e mosso | dalla fragranza odorosa dell'odori de' frutti tantosto ri-|volta lo sguardo alla lor vaghezza che come tanti gioielli | pendono sul petto dei fusti dei loro alberi. Altri poi li | ricingono intorno come cintura ricamata et altri come | monili dal braccio de' lor rami gratiosamente pendono, | altri poi intorno al collo dei lori tronchi a guisa di col-|lane gli stanno in giro, altri poi nella sommità e | chiome delle lor cime se ne stanno intrecciate fra la | vaghezza delle verde fronde, et altri poi più rilevatame(n)-|te nella più eminente parte dell'albero fra fiori mi-|schiati fanno nobil diadema e corona inghirlandata | al vago tronco. Di qua poi fra l'essere e non essere si | veggono mirando fra l'aere le miracolose impressioni | e li colori apparenti d'infinita varietà nelle nube, es-|sendo in qua et in là sparse per il cielo a voglia di chi | anche non le vogliono vedere e qua pare di volere gareg-|giare il cielo con la terra, non conoscendosi se pur la | terra voglia gareggiare con lui, affrettandosi ognuno di | dimostrarsi tuttavia più bello, e vago di colore, et acciò | si conoscesse questo sì vago et infinito ricamo fusse fatto | a mano dall'istessa natura, ella lo incatenò insieme // [214r] con l'anello dell'arco celeste, ligando la terra col cielo con al-|tre tanto di meraviglia nella vaghezza del colore che negli |apparenti fra l'aere cagionano meravigliosamente stupore | et ammirazione a riguardanti prodigiosamente promettendo do-|vitia in tutte le cose che bisognano in servitio dell'huomo. | E perciò l'altra parte del detto arco non è da tacere, come essendo | inanellato fra la terra et il cielo la parte di lui che | non si vede stando fra la terra et lavorando la natura | sotterraneamente con occulto ordito, pare che nelli minerali | faccia anche la nobil frangia al suo suprano ricamo con | la varietà dei metalli d'ori, argenti et altri con infinite gioie | che nella terra si generano dipinte con infinita varietà di | colori e chi volesse andare scorrendo e raccontando la bel-|lezza e vaghezza e varietà serebbe un andare in giro con | principio senza fine, nondimeno la natura pare che volen-|do lasciarsi come un compendio del suo vago operare in tutte | le varietà degl'obbietti colorati, acciò con l'occhio non andas-|se tutto il giorno vagando, come p(er) suo riposo si produsse l'Er-|ba Chamaleone, la qual dotò di tal maniera che le sue | fronde muta il color proprio et accostandosi a qualsivoglia ob-|bietto piglia p(er) sé quei colori dimostrandosi hor verde hor rosso | et hora di altro colore, e questo accade no(n) solamente in tutte | le sue fronde che si trasmutano in un sol colore, ma quel che | è di maggior meraviglia che nell'istessa pianta si vede le // [214v] fronde chi di un colore e chi di un altro, per il che che que-|sto sia non solamente cosa meravigliosa o miracolosa o | pure un eccesso dei frutti di natura, non sapendo in | che modo chiamarlo, poiché quivi la natura non solamen-|te pare che operando si habbia lasciato il bello compendio | del colore fra gl'elementi conforme alla natura degli altri | colori da lei generati, ma anche estendendosi più sopra fra le | sfere celeste pare che a quest'erba habbia dato natura di | sole, essendo che è proprio della luce arrecare con sé i colori | et attrahere e crearli e dimostrarli, ma in quest'erba

pare | che più maravigliosamente forse risplende la manifattura | di natura che no(n) fa nel sole generando colori, perché que-|sta non ha in sé alcun splendore di poter cagionare colori | secondo i luoghi, nondimeno ella lo fa, cosa la quale | pare che supera i sensi, per il che andremo così come al | buio<sup>1196</sup> scherzando intorno di lei acciò per sorte si potesse com-|prendere et dimostrare con qualche ragione probabile in | qual maniera si cagionano così subitana et improvvisa | varietà di colori, havendo riguardo alla generatione De' | Colori che sin hora habbiamo copiosamente dimostrato nel-|le regole universali con le quali la natura operando suo-|le dipingere ogni obbietto colorato, tuttavia attendendo al suo | lavoro, oprando sempre con le medesime regole ordinatam(en)te | per il che supponeremo che in due maniere si possono gene-//[215 r]rare i colori nell'Erba Chamaleone cioè apparenti o veramente | reali, e questo lo facciamo p(er) non havere mai visto cosa così mara-|vigliosa, nondimeno ce ne staremo con quella riverenza di fede | che si deve portare a quello che da Plinio vien riferito, non | dubitando punto che la natura p(er) essere stata da Dio crea-|ta può generare qualsivoglia cosa maravigliosa, come in | questa erba detta Cameleone la mutatione de' suoi colori po-|tendosi cagionare apparentemente, essendo che ogni superficie par-|tecipa del colore del suo obbietto, il che ci viene manifesto nel-|le parte ombrose di qualsivoglia corpo, benché più sensibile nel-|la superficie dell'obbietto bianco, la quale essendo ricettiva di | qualunque colore nelle sue parte ombrose suole dimostrare i colori | degli obbietti vicine p(er) la riflessione della luce che illumina(n)-|do gli obbietti colorati riconduce la spetie di quei colori nelle | parte ombrose dell'obbietto bianco nel cui termine si imprime dalla | spetie il colore del detto obbietto dimostrandosi esso obbietto bian-|co dell'istesso colore, secondo che dalla spetie viene impresso | facendosi tuttavia queste apparenze de' colori nelle parte ombrose, | poiché quivi in queste parte l'obbietto essendo privo del lume | retto non può dimostrare il proprio colore in guisa tale che | prevaglia all'impressione della spetie che da riflesso | raggio<sup>1197</sup> di luce in quel luogo gli viene arrecata, per il che | accade in tutte le parte ombrose dell'obbietto bianco dove po-|tranno i raggi riflessi ricondurvi le spetie di qualsivo-//[215 v]glia color diverso, tuttavia in quei luoghi imprimendosi dalla | spetie il color da diversi obbietti si cagionerà in quello quegli | stessi colori diversi secondo la diversità degli obbietti, perché | se dall'obbietto rosso derivarà il raggio riflesso nella parte | ombrosa riceverà l'impressione per la spetie di color rosso | e l'istesso accadere se giallo, turchino o verde e di qualsivo-|glia altro colore, vedendosi gl'effetti di tutte queste apparenze | in ogni obbietto bianco ombroso, perciò accostandosi con l'ob-|bietto bianco a qualsivoglia obbietto colorato che da raggi del | sole siano illuminati, cagionandosi la riflessione, si vedrà che | il detto obbietto bianco nelle parti riflesse si piglierà tutti quei | colori che gli sono vicini apparentemente, per il che non è da | maravigliarsi se l'Erba Camaleone apprende quei colori | degli obbietti che agli sono più vicini, essendo ella natural-|mente di colore bianco e ricettivo et ostacolo di ogn'altro colore | il quale nella detta erba forse non si potendo vedere il suo pro-|prio colore, causa che si veggano l'impressione degl'altri, per-|ché essendo ella di aspra superficie et havendo le foglie con | le spine, come un riccio, causando che la luce si refranga p(er) le | spine che sono folte, sempre si dimostra ombrosa non potendovi | nei suoi fondi la luce, perciò forse da tal causa così allo | scoperto, come che fusse all'ombra riceve in sé gli colori di | tutti gl'obbietti che gli sono più vicini dalli quali riflet-|tendosi la luce

<sup>1196</sup> Nel ms. *buoi* è preceduto da *baio* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

<sup>1197</sup> Nel ms. *raggio* è preceduto da *negro* depennato con un tratto orizzontale.

riconde le spetie di quei colori nelle fronde del Camaleone nominandosi con questo nome p(er) la similitudine | che ha nella mutatione delli colori con l'animali detto Chamaleone, benché in questo la mutatione dei colori si producono da altra | causa, come si dirà nel suo particolar ragionamento, a noi basta | che p(er) adesso conosciamo la differenza dei colori nell'erba del | suo nome, i quali pare che siano tutti colori apparenti, perché | veggiamo che ciascheduna fronde appare col suo particolare colore | di quello che gli è più vicino, dimostrandosi nell'istessa pianta | con le fronde di variato colore perché quella che sarà appresso | all'obbietto giallo apparirà gialla e quell'altra appresso il | rosso apparirà rossa, argomento manifesto che questi siano co-|lori apparenti e non reali, perché mutandosi il sito a ciascheduna fronde si mutano anche i loro colori, i quali cagionan-|dosi da raggi riflessi della luce p(er) le spetie impresse del colore | non si possono vedere se no(n) vicino all'istesso obbietto, no(n) essendo | colori permanenti e perciò discostandosi queste fronde dagli ob-|biettivi di dove ricevono i loro colori subito si estinguono, non esse(n)-|do possibile che il riflesso si veda da lontano, e perciò levandosi da questa causa incomincia a prendere i colori degli'altri | obbiettivi più vicini derivando da nuova riflessione più vicina | essendo naturalmente causa la debolezza del riflesso il quale | no(n) ha forza nel da lontano e perciò anche quello che si è detto | dovrebbe bastare dei colori dell'Erba Camaleone, senza | più oltra dilungarsi. Ma perché abbiamo dato ragione sin hora // [216v] della mutatione dei colori nell'Erba Camaleone dimostrando come che siano apparenti, il che dovrebbe bastare per quietare ogni perspicace intelletto<sup>1198</sup>, nondimeno perché hab-|biamo promesso in questo ragionamento che anche questi colori possono essere reali, non parerà cosa soverchia dirne qualche cosa così, come alla sfuggita, con brevità, essendo meglio | in tacere con honore nelle cose occulte della natura che | parlare con vergogna con la quale suol fare mutare di colore | nella faccia quelli che si vergognano, trasformandoli quasi | nella natura di tal herba, nella mutatione dal colore e | perciò prima di arrivare a tal segno diremo che la natura | di quest'erba nel mutare de' suoi colori non può procedere | come negli'animali che havendo la sensitiva con haver paura, | si mutano in un subito di colore o come nell'huomo che per | questa istessa causa et per la ragionevole oltra la paura | o dalli varij temperamentis et vergognandosi è più soggetto | alla mutatione dei colori degli'altri animali. Per-|ciò dunque che ragione probabile assegneremo noi | a quest'erba che naturalmente si muta con colori reali no(n) | havendo se non la vegetativa, per il che è da notare che | la natura del colore forse influisce calore, come quello | che riportato dalla luce, ha qual per ordinario non si | sparge senza l'unione del colore, come dicessimo nel | particolare ragionamento della sfera del fuoco, il cui // [217r] calore<sup>1199</sup> s'innesta con i raggi del sole mentre sfavillano qua giù | basso nella regione abitabile dell'animale, dove nel | dimostrare il colore degli obbiettivi le spetie del colore anche elle sfavillano insieme con raggi riflessi sono innestate col calore che sta innestato con gli'istessi raggi e | perciò con la spetie di già è chiaro che s'influisce calore, | ma oltra di questo pare che anche il colore per se stesso influisca calore e questo è chiaro p(er) l'esperienza che i panni di varij colori, alcuni de' quali sogliono rinfrescare l'huomo portando i vestiti di questi indosso et altri sogliono | influire calore, come negli'habiti rossi i quali sogliono infiammare molto chi gli porta indosso, perché nella generatione di questi colori reali in qualsivoglia obbietto vi | concorre il calore con il quale si termina l'humido nei | loro

<sup>1198</sup> Nel ms. *intelletto* è preceduto da *ingegno* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

<sup>1199</sup> Nel ms. *calore* scritto a margine.

temperamenti terminandosi ciascuno nella sua spetie | particolare, e forsi ritengono anche la natura di quei | gradi di calore che riceverono nel principio della loro | generatione. Perciò come ho detto, questi colori influiscono | calore e questo accade maggiormente dalla luce che nel | dimostrarli pare che con il calor novello dei raggi si | venga a suscitare il temperamento del calore che hebbe | sin dal principio della loro generatione per la spetie del | colore le quali spargendosi et essendo arredate dalla | luce nelle fronde vicine dell'Herba Camaleone vi s'in-// [217v] fonde per il calore la natura del temperamento del co-|lore dell'obbietto realmente et questo tanto maggiormente | vi s'imprime, quanto che la detta herba se ne sta con | i meati aperti per essere naturalmente di molta gravità di | odore ripiena, la cui fragranza non si può spandere se | non mediante il calore, come veggiamo generare odore al- | cuni alberi dove posa l'arco celeste, perché con quei co-|lori essendovi il temperamento della luce col calore, apre | i meati di quelli e cauto l'odore, il che pare che accada | anche nell'erba camaleone p(er) i colori della spetie del colo-|re che con la luce mischiata di calore, causa che ella | maggiormente spanda per ogni verso il suo grave odore il | quale per essere in parte mischiato di sostanza che perciò | i primi odorosi quando hanno sparso tutti gl'odori scema-|no non ritrovandosi di peso come prima, per il che quei | meati che per la privatione dell'odore restano voti p(er) | la spetie degl'obbietti vicino riempendosi ricevono | il colore et il temperamento per il calore, facendosi | colore reale, perciò poi il lume hinstato con queste cose | le dimostra del colore dell'obbietto vicino, non dubitan-|do punto che le spetie dell'odore vadino inestate con la | sustanza parte più nobile, perché habbiamo per esperie(n)-|za che ogni cosa odorosa suole lasciare l'odore in mol-|te cose che toccano<sup>1200</sup> per lungo tempo, durando {tut-} // [218r] tuttavia l'odore, il che forse avviene perché le spetie den-|se e sustantiose entrano nei meati di altri obbietti e | così rinchiusi durano lungo tempo, alcuni de' quali sono | tanto intensi come de' muschi zibetti, et altri, che con diffi-|cultà si sogliono levare dal gettare odore, perché quivi | è rinchiuso parte della più nobile sostanza della cosa odo-|rosa, per il che non sarà fuori di proposito l'essermi ritirato | al riparamento dell'odore, tralasciando da parte i colori | dell'Erba Chamaleone, la quale prende tuttavia i colori di | tutti gl'obbietti che gli sono più vicini havendo detto le | ragioni p(er) le quali sia così fattamente mutabile secondo | la capacità del mio debile ingegno, li cui fatti di na-|tura essendo occulti e difficili sono riservati all'autore | dell'istessa natura che è Dio, al quale si deve ogni ho-|nore e gloria, havendo scritto di questa secondo che da Pli-|nio viene ad essere descritta, benché altri scrittori dichi-|no di q(uest)a essere altrimenti.

GENERATIONE DEI COLORI NEL CAMALEONTE ANIMALE CHE MUTA IL COLORE PIGLIANDOLO  
DALLA COSA CHE GLI È PIÙ VICINA FUORCHÉ DEL ROSSO E DEL BIANCO

Della figura e forma del camaleonte | è stato<sup>1201</sup> descritto da molti così anche hanno detto che egli mu-|ta colore trasformandosi in quello dell'obbietto più vicino, altri | hanno detto che egli si trasmuta nel colore in quello del // [219r] obbietto più vicino che egli sta risguardando, tralascian-|do l'occulta ragione di tal mutatione. Perciò noi at-|tenderemo di vedere per qual causa si muta di colore, ri-|mettendosi del resto agl'altri che forsi l'havranno visto | con tal

<sup>1200</sup> Nel ms. *toccano* è preceduto da *lung* che è stato depennato con due segno orizzontali.

<sup>1201</sup> Nel ms. è stato è preceduto da *animale che muta il | co che* è stata depennata con un tratto orizzontale.

mutatione, ma per non essere mai alle nostre ma-|ni venuto, non ho potuto fare observatione di molta certez-|za di queste apparenze, nondimeno dalla pratica et esperien-|za de' colori dalla cui generatione si potrà conietturare e | venire quasi in cognitione di certezza, come questi si gene-|rano nel camaleonte, la cui ragione assegneremo alla paura | la quale forsi è principale causa della mutatione del colo-|re, come si vede particolarmente negli huomini paurosi, mu-|tandosi ben spesso di colore, alcuni de' quali si fanno pallidi, | altri gialli o verdi, altri neri o lividi e d'altro color mi-|schiato e questo nasce dal moto del sangue, il quale an-|dando di paraggio con il calore, senza del quale non si | agitarebbe fra le vene, ritirandosi al cuore suole nell' | abbandonare i membri cagionare mutatione di colore et | perché la paura si distingue in diversi gradi, essendo che chi | ha maggior paura l'uno dell'altro et una volta maggiore | o manco dell'altra, per il che appare che vi siano diversi gra-|di paurosi con i quali variandosi fra di loro e facendosi mo-|ti ineguali dal calore, ne seguita che si facciano anche | ineguali temperamenti dell'humido et dal calore na(tura)le // [219v] con i quali si cagionano la diversità dei colori in tutti gl'animali, | alterandosi p(er) li sudetti effetti accidentalmente, per il che è da notare | che forsi la mutatione dell'obbietto più vicino del colore non è quello | che cagiona mutatione nel colore del camaleonte, perché poco im-|porta che egli sia vicino e non vedendolo egli come che non sa-|piamo quello che habbiamo a canto se non rivoltiamo lo sguardo | a quella tal cosa, essendo che la paura nel colore accade cagionar-|si dal visibile, perciò diremo che egli si cangia di colore dall'ob-|bietto che egli vede e che egli sta più vicino vedendolo e ris-|guardandolo che per essere egli di pochissimo sangue non ne | havendo solamente se non nel cuore e intorno agli occhij, si | fa argomento manifesto che egli sia di natura timida e pau-|rosa freddo tardo e lento moto, il che accade in tutti gl'ani-|mali paurosi per natura dal colore, perché se bene il lepre | è velocissimo nel corso, essendo naturalmente timido e pauroso | mettendosi in fuga non per il color che vede, ma per cagione dell' | udito nel mormorio dal fronde mosso del vento, nondime-|no può essere calidissimo e così degl'altri che son paurosi per | l'udito, ma gl'altri che son paurosi p(er) il colore per ordinario so-|no freddi, e di poco sangue e perciò non è maraviglia se è ve-|ro quello che dicono che il camaleonte si pasce dei raggi del | sole, dimostrando haver bisogno di calore, perché se egli fusse | naturalmente di molto calore sarebbe anche nel moto velo-|cissimo, il cui calore come più attivo degl'altri elementi ca-|[219v]giona maggior velocità nel moto dell'animale, per il che haven-|do poco sangue e poco calore non si può mai cangiare in color | rosso, essendo che questo colore si genererà dalla copia di molta | humidità del sangue che garreggia con il calor naturale, | dimorando l'humido con il calore per lungo tempo, non poten-|dosi l'humido così presto convertire in sangue, ma perché egli | è di poco sangue e di poca humidità e calore, non si può in lui | cagionare il color rosso, essendo che egli non beve né ma(n)-|gia cosa alcuna pascendosi d'aria e perciò non può metter | carne<sup>1202</sup> né sangue, havendo solamente un poco di | carne nel capo, nelle mascelle, e dove la coda si appicca col | dosso, altrove non né ha punto, per le cui ragioni non si può ge-|nerare né copia di sangue né copia tale di humori humidi | e di calore col quale radunandosi spargendosi p(er) il dosso pos-|sa cagionare alcun color rosso facendosi questo nell'ani-|male per l'abbondanza di sangue e di calore che perciò le | labbra e le guance della gioventù sono molto accese ab-|bondando in queste parte il calore col sangue, me nel ca-|maleonte per penuria di queste cose havendo ben poco san-|gue

---

<sup>1202</sup> Nel ms. *carne* è preceduto da *né carne né* depennato con un tratto orizzontale.

non si può dilatare oltra della sua superficie tan- | to quanto che egli si condensa intorno al cuore per la | paura. Parimente non si può dimostrare di color bianco | perché questo temperamento si suol fare di calor violento | terminandosi l'humido nella sua natural bianchez-// [220r]za perché habbiamo detto in altri luoghi che l'humido na- | turalmente è bianco, ma perché nel camaleonte è penuria | di questo nutrimento essendo sempre l'istesso invecchian- | dosi si suol fare nero e perciò passato che è l'humido a | questo temperamento non può più ritornare alla bianchez- | za e perciò egli non può cangiarsi in colore dell'obbietto | bianco, né dell'obbietto rosso come si è detto, nondimeno es- | sendo soggetto al temperamento degl'altri colori, quali si | siano egli si potrà cangiare nel colore di quelli, perciò | alterandosi per la paura nel vedere gli obbietti colorati, | si trasforma nei colori di quello che riguardando si vede | più vicino, come quelli che da più potente vigorosa e con- | densata spetie viene offeso, sì che vedendo l'obbietto nero | come distruttore e nimico della luce e dei colori, cagio- | nandogli maggior paura degl'altri e come il più oscuro | nel ricevere della spetie di tal colore, essendo questa | che predomina nell'animale fa che in lui risorga l'hu- | mido invecchiato come suo simile, il cui temperamento | riducendosi alla superficie del suo corpo esteriormente di- | mostra la passione predominata dall'humore negrito e | questo pare che accada dall'abbandonamento del calore, | perché nei paurosi si può anche generare il sudore mentre | il calore del moto violento si ritira tutto al cuore, i | cui escrementi mossi quasi in instanti, essendo nell'istesso // [220v] tempo abbandonati non potendo uscire dai pori e meati | della pelle resta fra quella come un sudor freddo e | perciò quivi come materia putrefatta induce giallezza nel d' | huomo, il che può anche indurla nel camaleonte. |

Altre volte poi questo istesso temperamento soprapreso da | maggior paura, mischiandosi l'humido invecchiato con q(uest)a | putredine si fa di color verde, ma per essere l'humido na- | turalmente nel camaleonte che hor si fa crudo et indigesto | et hora ritorna all'istesso grado di temperamento che era | prima, essendo soggetto a questa mutabilità, si tempran- | che nella mutatione de' colori secondo i gradi della paura | più intensi o più deboli scremandosi il calore dal d' | humido | hora in una maniera et hor nell'altra. Però quando | dal sommo della paura vien sopraggiunto per le spetie dell' | obbietto turchino allhora, per essere naturalmente sec- | co per la penuria dell'humido, si rattivano in lui il tem- | peramento del bianco che per essere anche misto nell' | opaco che nell'istesso tempo dal poco calor si termina | con l'humido invecchiato il quale è nero, cagiona | il color turchino, secondo il composto ordinario di que- | sto colore il quale si suol fare dal bianco e dal nero | mischiato insieme, e perciò con tale temperamento il cama- | leonte si fa di color turchino. |

Habbiamo sinhora dimostrato l'apparenza de' colori nel // [221r] camaleonte i quali detto cagionarsi dalla paura, | nondimeno non so in che maniera la natura habbia gene- | rato un animale che dal colore venga continuamente offeso, | essendo che ella è solita anche di generare oltre alle cose con- | trarie, alcune cose che aggradiscono o per similitudine o | per antipatia che hanno tra di loro alcune cose, per il che | la natura ha creato il camaleonte con occhi indentro e | con poco spatio divisi grandi et del colore del suo corpo, | non gli cuopre mai né vede per muovere la pupilla, ma | tutto l'occhio andando sempre alto con la bocca aperta | per il che appare che stando continuamente con occhi | aperti la natura gl'habbia dato anche a tale effetto qual- | che diletto in qualche colore particolare, il che forsi è il colo- | re pavonazo il quale essendo composto di turchino e rosso | riguardando l'obbietto di tale colore e ricevendo queste | spetie benché pauroso può nel principio havendo paura | predominare il temperamento del colore

turchino, ma | poi ristorandosi dalla parte del rosso che sta nella mi-|stione del pavonazzo, può essere che assicurandosi dalla | paura, il calore si difonda d'intorno al cuore e con questo | si diffonda anche quel poco di sangue che quivi dimora il | quale meschiato col temperamento del turchino si tras-|muta in pavonazzo per essere questo tal colore composto di | rosso e di turchino. Perciò oltra alle cagioni sudette // [221v] poco avanti, non solo non si trasmuta nel color rosso perché | ha poco sangue, ma anche perché non ha forse paura | del rosso né del bianco, perché quando egli havesse pau-|ra anche di questo si potrebbe forse trasmutarsi anche in | rosso oltra la penuria del sangue, perchè vivendo di ae-|re necessariamente bisogna che riceva tuttavia l'humi-|dità che sta sparsa fra quella con la quale si può cagio-|nare temperamento di color rosso con il poco calor suo | naturale non essendo da dubitare, che egli si pasca dell' | aere più humida per ritornare la sua natural cecità | non havendo se non la pelle e l'ossa. Similmente dal-|la nuova humidità ricevuta dall'aere si può nel | camaleonte generare il temperamento della bianchezza | per la crudezza naturale dell'humido che di fresco ha | ricevuto, perché invecchiandosi poi trapassa ad altri | temperamenti, per il che appare che non havendo forse | paura dell'obbietto bianco non si trasmuta in questo | colore. |

Ma perché qua si dimanda particolarmente che p(er) la paura | si vuol generare il color bianco nell'huomo e non nel | camaleonte, come si sono visti alcuni che erano gio-|vani senza alcun pelo bianco, nondimeno essendo la | sera condannati dalla giustitia a morte si sono in-|canuiti et imbianchiti in maniera che per la paura // [222r] la mattina seguente si son ritrovati come vecchij di pelo | bianco, il che forse avviene dalla paura per la quale ri-|tirandosi il sangue al cuore, le parte del' humido esce-|mento disgregandosi da esso sangue si va dilatando e | parte uscendo in sudor freddo per la privatione del calore | il qual si condensa anche egli intorno al cuore col san-|gue, ma quando il calore lascia affatto privo l'altre parte | del corpo, non potendo esalare in sudore, si suole sfo-|gare uscendo nei peli come nuova humidità che non è | per ancor negrita nel corpo dell'huomo e che per ancor no(n) è | convertita in sangue uscendo nell'escremento dei capelli | e peli si conserva nella sua natural bianchezza e perciò | terminandosi in questo temperamento si fanno bianchi | nelli condannati alla morte per la paura, parendo che | siano di già fatti vecchi, non potendosi questa natural | bianchezza cagionare nel camaleonte p(er) questa causa | che si causa nell'huomo, benché egli di tal colore ha-|vesse paura, perché come habbiamo detto poco avanti | egli è di poco calore e sangue e non mutandosi di al-|cun cibo né bevendo, necessariamente non può havere | escrementi tali per penuria del sangue che l'humido | si possa difondere per la superficie in color bianco, | come habbiamo detto farsi degl'altri colori i qua-|li veramente sono reali per essere terminati nei // [222v] loro temperamenti particolari dal calore e dall'humido, non | essendo possibile che possino essere apparenti, cagionandosi le | apparenze non dall'humido e calore, ma dalla luce che nel | condurre della spetie dei corpi puliti, come nei specchij si ri-|flettano alla vista, vedendosi le imagine degli obbietti et al-|tre volte per il temperamento della luce con l'ombra, benché | anche questi apparenti si sogliono cagionare alcuna volta | nel corpo, come nelle nuvole, ma per ordinario da' corpi densi | sempre si cagionano extra il corpo et li reali nel corpo, come | habbiamo detto del camaleonte, il quale si muta nel colore | degli obbietti che egli vede più vicino a se stesso per la paura | affissando l'occhio in quelli, per il che appare che egli sia | di acutissima vista, essendo che si racconta di lui che egli | vuol montare sugl'alberi per la nimicitia che egli ha | con alcuni serpenti che ivi sotto dimorono e così di nasco-|sto gli lascia andare perpendicolarmente sul capo

una cer-|ta goccia che gl'esce di bocca grosso e bianco com'una | perla la quale cadendo sul capo a detti serpenti gli | uccide e quando che il camaleonte vede si non haverli col-|to sul capo, mutando il sito cerca tuttavia d'acomo-|darsi, acciò perpendicolarmente cadendo quella goccia | possa dare il colpo nel capo del serpente, il quale subito | percosso resta di vita privo. |  
Maravigliosa cosa è questa che ha fatto veramente la // [223r] natura del camaleonte vedendo con così inusitata forma di | colori variati, li quali trasmutandosi nell'obbietto che egli sta | riguardando cambiandosi in quei colori, cagiona non poca ma-|raviglia le cui ragioni per essere occulte della deità della na-|tura habbiamo detto qualche cosa per la pratica di conoscere la | forza e generatione de' colori, nondimeno insieme con l'altre | vogliamo anche aggiungervi quest'altra, ma con brevità quan-|to sia possibile la cui mutatione dei colori si suole anche | cagionare nella memoria dell'huomo per le spetie impresse | le quali predominando si ravvivano in tal maniera e con tal | vigore che ragionandosi di haver veduto per il passato alcun | drappo verde ci pare anche di vederlo et haverlo presential-|mente e così d'ogn'altro obbietto colorato le cui spetie impres-|se si formano forsi materia corporea di dove sta | formata et appoggiata la memoria che è una certa parte | di cerebro o altra cosa simile, la quale è stata posta nella | più alta parte che sia nell'huomo, per il che forsi tutto il cor-|po del camaleonte essendo {essendo} di materia simile | a questa è atto per l'obbietto presente nel ricevere delle | spetie p(er) gl'occhi di spargersi tale impressione per tutto | il corpo facendosi dell'istesso colore, e di simil natura dico-|no essere in India quello che si chiama licaone et | il simile accade nell'animale detto tarando di Sci-|thia è grande quant'un bue ha il capo maggiore che il // [223v] cervo, ma simile a quello con le medesime corna che ha | l'unghie fisse e pelo d'orso, ma quando ei vuole essere di suo | colore è simile all'asino, ha il cuoio sì duro che se ne fanno | corazze e quando egli ha paura piglia il colore di tutti | gl'alberi piante e fiori e luoghi che gli sono vicini | e perciò rade volte vien preso da cacciatori. |

#### DELLA MUTATIONE DEI COLORI NELLA LINGUA

Né solamente la mutatione de' colori di fa nelle bestie o negl' | animali quadrupedi o negli uccelli volatili, alcuni de' quali | sinhora habbiamo dimostrato, ma anche questo si suol fare | in alcuni membri particolari, come nella tigre della quale | dicono che ella ha una macchia nella spalla di forma e | colore simile alla luna e quel che è di maggior maraviglia | dicono che questa cresce e scema con la Luna, dimostrando-|si hor con i corni et hor di tutto giro piena, così anche il | pavone et la colomba dimostrano il variar de' colori par-|ticularmente nel collo, ma le erbe nei fiori e gl'alberi nei | frutti, le pietre nelle varie distanze, l'oro e le gioie nello | splendor diverso secondo che egli si temprà in angolo re-|flesso con maggiore o minore densità, ma nell'huomo, ben-|ché egli sia mutabile di colore, nulladimeno anche egli | ha il suo membro particolare il quale è soggetto più d'ogn'altro alla mutabilità dei colori, e questo è quello | che si chiama lingua alla quale si conveniva di ragione // [224r] perché sì come ella contrafà col parlare tutti i linguaggi del | mondo e col fischio gl'uccelli, co(n) gl'urli et ululati le più | selvaggie fiere, come lupi, orsi e leoni e con le strilla e | suoni diversi contrafacendo non solo il canto della suave | musica delle sirene con gnaccari e flauti o zampogne de' | pastori, ma anche le più domestiche musiche d'ogni instru-|mento che ogni giorno vanno intorno, perciò anche conveni-|va che in

lei si generassero la varietà dei colori, essendo molto | soggetta a questa mutabilità, perciò come quella che ha da | fare le parti di tutti i personaggi imitando il loro variato lin-|guaggio insieme con quello di tutte le fiere e degli uccelli | non bastandogli p(er) stancarla, quelli animali della terra | con quei dell'aere che anche più oltra estendendosi come | fra l'acque va insitando il mugito de' pesci non solo nella | voce ma anche nel moto imitando il lor guizzar sdruscio-|losamente con invincibile velocità senza punto stancar-|si né giorno né notte e così a tutte l'hore diguazzandosi | in variati suoni e tuoni di voce per il cui rimbombo gli fa | provisto dalla natura di nobil scena il cui teatro e | la bocca ornato dai lati i cui colonnati sono i denti e | quivi rinserrata sotto la vaga cortina delle labbra | di color rosato se ne sta scherzando hor alto hor basso et | hor mezzanamente con mille accenti, variando tuttavia | voce, dove hor con ghigni e risi ripieni di somma alle-//[224v]grezza suole rappresentare come in commedia il pronuncia-|re di molti personaggi, altre volte poi essendo assalita dal | malinconico humore, imitando le cose noiose, si sbatte si | aggira nei lamentosi pianti facendosi come una mestissima | e dolorosa tragedia. Altre volte poi ritrosamente fingendosi | alla solitudine fra semplici pastorelli rivolto alle loro | greggi se ne sta cantando con le voci sonore imitando i lamen-|ti del semplice stato dell'uno e l'altro pastore e così tal-|hor variando con la zampogna vanno immitando il ru-|more che fanno i montoni nel cozzar insieme, altre volte | lagnandosi con singulti di imitata tortorella che hab-|bia perduto la sua cara campagna si sbatte e si gode, si al-|legra, si ghigna, si ride dilatandosi in se stessa e così so-|la disprezzando tutte le conversazioni habitabili va tutta-|via allontanandosi dal silentio senza punto stancarsi | e così altre volte variando il suo diletto si suole dare all'imitazione degl'echi, dove che con più rimessa voce se | ne sta godendo nel replicare l'ultime silabe che sdruscio-|losamente con gl'ultimi accenti percotendo l'aere con re-|ciproca voce degl'antri delle valli vanno a terminare | verso l'infinito, riducendo la voce a tal melodia di dol-|cezza che superando i sensi del tutto perdendosi non | si fa più sensibile. Altre volte poi da questo ritorna al-|la tragedia fingendo di starsi sopra l'acque de' fonti // [225r] ragionando con variata musica di variata voce, non con se | stesso, ma con la propria imagine dentro dell'acqua e quivi | non havendo risposta si adira, si arrabbia, ai lagna, e si | lamenta con pianti rammaricandosi dolorosamente. Altre | volte poi rivoltandosi da un ostacolo all'altro con i zuffoli | e zampogne si va trastullando nell'immitare i strilli de' | venti, il rumore de' tuoni, il strepito degl'armenti, il belar | delle pecore, il nitrire de' cavalli, il mugito de' buoi | et l'abbaiare de' cani con mille altre voce d'ogni selvaggia | fiera della terra e d'ogni uccello dell'aere. Altre volte poi col | fischiare si piglia questo con la piva sonando d'immitare il si-|billare de' serpenti. Altre volte imitando la nottola malenco-|nica e dolorosa contrafà il soffiare de' ghiri, mentre forma il | lamentoso singullo del gufo, il canto de' galli, insomma | l'operatrice di tutte queste cose è la lingua, la quale com-|parendo in scena ha da fare la parte nella voce di tutte | le sudette cose estendendosi verso l'infinito, per la cui | varietà agitandosi il calor naturale con l'humido si | cagiona che in lei si faccia molta mutatione del colore, | sì come ella si muta et varia nella voci, il che forse | avviene perché ella è fatta di aspra superficie nel-|la cui asprezza gli cibi varij che si mangiano lascia-|no in lei qualche particella di loro rarefatte fra quella | asprezza e queste, essendo cose humide dal calore interno // [225v] nel respirare si temprano insieme e così secondo il termi-|ne se' suoi gradi dell'humido col calore si terminano an-|che colori diversi, perciò quando l'humido è tale che fac-|cia resistenza al calore, la lingua si fa rossa non soglio-|no patire la sete, benché al contrario si veda quando che | l'humido sarà poco e viscoso, il qual

dimorando sopra la | lingua per lungo spatium non solo per se stesso, naturalmente | si farà nero, ma anche aiutato dal calor naturale che esa- | la ardendosi l'humido, si farà la lingua di color nero, per- | ché veggiamo nelle bocche dei forni dove esala il ca- | lore abbrugiandosi quivi l'humido che esala dalla le- | gna in fumo si fa nero, facendosi anche neri i vasi mes- | si al fuoco tocchi dalla fiamma essendo humido ac- | ceso et abbrugiato tinge tutti i luoghi dove tocca e così | si tingono anche i mattoni nella fornace. Per il che ap- | pare che la bocca nostra non è altro che la bocca del | forno del nostro corpo, per la quale esala il natu- | ral colore, abbrugiando l'humido che ritrova su la | lingua et la riarde di color nero e perciò quando il | composto degl'elementi nei nostri corpi stanno | stemprati cagionando calore nelli febricitanti soglio- | no farsi a loro la lingua nera riarisa et abbrugia- | ta ardendo con continua seta, altre volte poi si fa | bianca per penuria di humido, il che suol farsi man- // [226r] giando cose salate le quali inducendo siccità cagiona bian- | chezza essendo che l'humido col calore è quello che | terminano il colore variamente in variati gradi. Perciò | secondo questi la lingua si potrà rendere di variati co- | lori, accadendosi anche cagionare tal mutatione non | solo dalle cose che si mangiano o bevino, ma anche dall' | humido che esala naturalmente dal nostro corpo insieme | col color naturale ritenendosi nell'aspra superficie | di lei. |

[226r] DE' COLORI PER TARANTATI  
LIBRO X°

Nelle parti di Taranto, città nota in Italia, nasce un | certo animaletto spetie de ragno p(er) similitudine, ma lascia | nel patiente che morde così potente e pessimo veleno che | egli non è solito di sanarsi se non mediante il ballo | per il cui essercitio il veleno acquista il suo rimedio esa- | lando forse in sudore. E questi non solamente vogliono | il lor particolar suono, ma anche alcuni vogliono la | presenza di qualche colore particolare et altri ne vogliono | di più numero, secondo che la quantità del veleno richie- | de dove che alcuni dicono che questo accada secondo {il} // [226v] il proprio colore della tarantola così chiamata essen- | do questi animali nel paese vicino a Taranto. Perciò | attenderemo a più potere a schifare le occulte ragioni | della potenza del veleno in quanto alla musica del suo- | no col ballo. Attendendo solamente alla più probabile | ragione del colore in cui si diletta il patiente, il quale | è stato pizzicato dalla tarantola, le altre cose che | non appartengono al colore ne è stato detto leggiermen- | te da gl'altri, i quali no(n) fanno alcuna mentione, come | che questi vedendo alcuni colori particolari se ne godono | con lo sguardo mirandoli e così festeggiando se ne piglia- | no gioco, alcuni de quali richiedendo così la natura | diversa del veleno pigliano spade ignude risguar- | dando in quei lustri dove refluttano l'immagine per | le spetie di quel colore a loro gradevole, altri poi pren- | dono drappi o mazzi di fiori dilettrandosi non sola- | mente della lor mista, ma pigliandosi spasso saltando | e ballando intorno a vasi ripieni d'acqua, festeggian- | do vanno tuttavia affissando lo sguardo hora ne color | dell'istesso obbietto et hor nell'immagine che dall'acqua | si riflettano alla vista senza stancarsi e pare che | mai si satiano di tal vista, essendo alcuni di questi | molto fieri in vedere altri colori che a loro non aggra- | discono, perciò alle volte così infuriati sogliono correre // [227r] agl'habiti degl'huomini che di questi sono vestiti, sbra- | nando e stracciandogli molto rabbiosamente da dosso no(n) | potendo soffrire la lor vista, per il che forse avviene che, | nel tempo dei maggiori

ardori dell'estate, questi anima-|letti vanno in amore usando di montarsi sui gropponi | come dicono fare l'altre sorte di ragni. Perciò è cosa | probabile che fra loro sia il solito odio e la solita gelo-|sia che suole essere fra ogn'animale terrestre o vola-|tile, i quali non volendo compagni nei suoi amori si | adirano, odiando e combattendo fra loro, come ne' galli | i quali sono così fieri l'un con l'altro vedendosi intorno | alla gallina che combattendo e arrabbiandosi se ne | muorono di dolore uccidendosi l'un l'altro. |

Si vede anche questa pugna tra le mosche che stando l'una | sopra il groppone dell'altra sogliono combattere con la | terza essendo loro il solito cibo dei ragni, cosa pro-|babile che ciò accada anche nei ragni o tarantole. | Perciò dicono che i maschi dei ragni sono quelli che | predono e le fem(m)ine quelle che tessono, ritrovandosi | tra di questi maschi e femine dal cui argomento segui-|tando la natura degl'altri animali, necessari amen-|te conviene che essi vadano in amore particolarmente nei | maggiori ardori dell'estate il cui veleno si fa tanto più | potente e vigoroso quanto che egli si temperarà nel generarsi // [227v] da maggior calore. Perciò mordendo alcuno o pizzican-|do gli lascia il veleno caldissimo il cui calore augume-|tandosi nella stagione estiva causa il morso continuo | di far che in tutto il giorno il paziente balli e facci al-|tro pazzie, essendo che il caldo non potendo stare rinchiu-|so, havendo natura di fuoco, causa il moto violento, come | lo causa anche nell'istessa tarantola, la quale suol cami-|nare saltando. Et io ho inteso da gente degne di fede | nate in Regno di Napoli vicino a Taranto, dove sono | quantità di detti animali, dicono che quando erano fan-|ciulli andavano con certe cannucce lunghe forate, metten-|dole alla bocca causando alcun suono, et avvicinando | l'istesse canne alla bocca della tana della ta-|rantola nel sentir quel suono dicono che ella veni-|va di fuori danzando e saltando, dimostrando di far | festa, il che forse può essere che nell'amore fra di loro | faccino qualche rumore sonoro al senso loro, perché tutti | gl'animali hanno lor linguaggi amorosi. Perciò il | gatto e le gatte s'invitano co' lamenti e strilli, il gallo | anche egli chiama le galline, così gl'uccelli con il can-|to s'invitano et i lions e lupi con gli urla si chiamono | e con gl'ululati si adirano e lamentano dalla compa-|gnia l'un dell'altro. Similmente i cavalli e le cavalle | sogliono nitrare et invitarsi all'amore. In fin le mos-//[228r]che anch'elle sogliono danzar e far la lor musica, il | che si debbe credere che ciò deva accadere anche | nelle tarantole nella quale diletandosi di questo e ge-|nerando il lor veleno particolarmente in tal tempo ritiene | anche la istessa natura fuori del lor corpo, per essere tale | il suo temperamento. Perciò quelli che sono stati pizzi-|cati dalla tarantola ogn'anno si rinnova in<sup>1203</sup> loro, forse | perché allhora il veleno riceve di nuovo il temperamen-|to di maggior calore, come era quando l'animale anda-|va in amore, e perciò ravniviti tosi acquistando nuove forze | e vigore, causando nuovo moto dal calore che è di na-|tura di difondersi, causa anche nuovo ballo nel paziente, | per il che appare se in altra stagione il paziente ricevesse | li medesimi gradi di calore che si richiede al veleno in | ogni stagione, gli converrebbe con balli danzare, ben-|ché nn fusse in quella stagione che egli fu percosso | dalla tarantola, ma perché questa stagione si fa | una volta l'anno nei maggiori ardori dell'estate, perciò | anche solamente in quel tempo si ravniviti riceven-|do allhora il suo particolar temperamento, come suole | accadere dall'acqua, benché ella sia buona per beve-|re, no(n)dimeno ella può essere potentissimo vele-|no<sup>1204</sup> a chi la bevesse bollente messa al fuoco, e perciò | mettendovisi dentro alcun uccello nel vaso dell'acqua // [228v] bollente non solamente lo pela, ma anche lo

<sup>1203</sup> Nel ms. *in* è preceduto da *il* che è stato depennato da un tratto orizzontale.

<sup>1204</sup> Nel ms. *veleno* è preceduto da *rimedio* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

spolpa fin | all'osso e così farebbe all'huomo se egli mettesse la | mano in tal acqua si cocerebbe, perché con il calore | di già ha acquistato natura di veleno, ma raffreddandosi | et estinguendosi il calore ritornando nella virtù di prima | ella non è più velenosa o se pure ella avesse qualche | natural malignità non sarebbe così potente come è | mentre sarà bollente per il calore, il che pare che accada | nella natura del veleno della tarantola che si come | egli si fa gagliardo nei maggiori ardori dell'estate, men- | tre il paziente è ferito dalla tarantola, nulladimeno | essendo egli soggetto a rinfredarsi, perde anche gran | parte della sua malignità e perciò non suol dar mole- | stia in altra stagione che nell'estate. Però ha questa | natura che stando quieto tutto l'anno, nondimeno | riscaldandosi di nuovo, ritorna malignamente anco | di nuovo a tormentare et affliggere il paziente, come | habbiamo detto farsi dell'acqua, che ritornando là | al fuoco, acquista una nuova natura di non po- | terla toccare. Nondimeno i fisici sogliono sanare | questa infirmità con la musica dei suoni, acciò bal- | lando continuamente, il paziente con esalare il calore | interno per il sudare, suole anche esalare insieme | la malignità del veleno, havendo con se stesso an- // [229r] che la natura del suono per il qual si refrigera il pa- | tiente nel sentirlo, perché mentre stava nel corpo del- | la tarantola, come che a lei gli aggradiva il suono, | non essendo adirata ma allegra e contenta il suo veleno | non è così fiero, come quando ella se ne sta malinconica et | adirata, acquistando allhora il veleno maggior maligni- | tà. E perciò i pazienti col suono danzando sentono qual- | che refrigerio, esenza di quello il veleno si fa più cru- | dele, e perciò penano maggiormente quando non sentono | i suoni e non ballano. |

Dicono che si ritrova un'erba (*Plin(i)o Lib(ro) 24 c(apitolo) 17*) che si chiama | Aprossi la cui radice si accende da lontano come la nafta et se al | corpo humano interviene infirmità quando ella fiorisce, ben- | ché guariscono nondimeno sempre ogn'anno quando forma | la stagione che essa fioriva si risentono della istessa in- | firmità e dell'istessa natura, dicono che altre cose come | la cicuta e la viola, il che forsi avviene che l'influenza dei | cicli o de' pianeti in quel punto oprano nei temperamenti delle | cose con qualche discordia dei misti degl'elementi e perciò si co- | me l'aere è comune alla luce così p(er) l'huomo, come per l'erba, | così l'influenza è comune all'uno et all'altro, per il che acca- | de farsi il maligno fiore nell'erba e nell'huomo si cagiona | l'infirmità la quale ogn'anno si risente non per il fio- | rir di lei, ma quando risorge la stagione dell'istessa // [229v] influenza che cagionò le sudette cose, perciò mentre veggiamo | essere tale la natura delle cose velenose, essendo così po- | tente di farle risentire ogn'anno per l'influenza della sta- | gione, quanto maggiormente ciò dovrà accadere nei tarantati | che non solamente hanno incominciato la loro infirmità in | tale stagione che il veleno si fa più potente, ma anche han- | no l'istesso veleno nel proprio corpo che gli fu lasciato nel | morso nemico alla generatione humana, perciò basta quello | che si è detto sin hora in materia del risorgere ogn'anno | questo pessimo veleno. |

#### ALCUNE CAUSE PERCHÉ IL TARANTATO SI DILETTA IN ALCUNI COLORI, ODIANDO ALTRI

Prima diremo quello che rimaneva a dire de' colori che que- | sti tarantati appetiscono, havendo in alcuni particolare | amore e diletto et in altri odio et abborimento di non po- | terli soffrire di vista, per il che si potrebbero addurre ra- | gioni diverse le quali cose per essere occulte dalla natura | ne diremo alcune della più evidenti e probabili, perché non | è da dubitare che questo

animale in amore nei mag-|giori ardori dell'estate dove amandosi la femina o il ma-|schio l'un l'altro imprimono forsi nel suo senso quel colore | l'uno dell'altro e così come cosa desiderata ne seguita ris-|guardo di diletto alla lor propria natura ritenendo il ve-|leno loro questa naturalezza mitigarsi come accade an-//[230r]che in alcune sempre velenose che andando all'amore del pe-|sce murena posto dentro l'acqua mitigandosi prima la-|scia il veleno avanti che nell'acqua entri. Perciò per l'amo-|re dell'animale nel risguardo del colore suo diletto può tem-|prarsi e mitigarsi che il veleno non sia così pestifero, il qual |riten(en)do la sua natura opera che il paziente vedendo varie-|tà de' colori, conosca quello che più particolarmente gl'aggra-|disca, come quello che nell'animale allhora predominava | così anche per il lor veleno predomina nell'huomo e perciò gli | desidera non potendosi satiare d'affissarvi lo sguardo | facendo molti giuochi pazzi con drappi o fiori di quei colo-|ri che amano, perciò all'opposito di questi sono altri colori | particolare che odiano, il che forsi avviene che sì come | amano, così anche odiano il suo rivale che gli fa guerra | nell'amore, essendo questi animali quasi tutti diversi | nel colore, perciò vedendo il suo contrario concepiscono tal | odio che il veleno dall'irato furore s'incrudelisce facen-|dosi più gagliardo e potente nel molestare l'inimico, perché | allhora il veleno altera con il temperamento del color dell' |inimico e perciò ritenendo quella naturalezza il veleno, | quando il tarantato vede il color nemico simile a quel-|lo che dalla istessa tarantola era odiato, il veleno al-|terandosi affligge tanto più rabbiosamente il povero | paziente, perciò odiandolo e vedendolo gli corre addosso // [230v] e quasi vendicandosi gli straccia da dosso a chi gli porta | non potendo soffrire la lor vista, come che anche l'istes-|sa tarantola odiava. |

#### DE' VARIJ EFFETTI CHE OPRA IL VELENO NEI TARANTATI

Diverso è la natura del veleno della tarantola, il che | si comprende dagli effetti diversi che ne succede nei pove-|ri pazienti, alcuni de' quali cantano, alcuni ridono, altri | piangono et alcuni altri gridano, alcuni vomitano, alcuni | dormono, alcuni vegliano, alcuni saltano, altri tremano | alcuni sudano et alcuni patiscono altri diversi accidenti | facendo tuttavia pazzie come se fossero spiritati. Il | che può succedere dalla causa del colore col quale s'im-|prime per la spetie vedendo la tarantola, perché vedendo | quando va in amore il colore della femina o la femina | del maschio predominando in loro quella passione co-|lorata, s'innesta col temperamento del veleno e come pro-|cede da allegrezza, ritenendo l'istessa natura, causano | nel paziente il canto o il riso e può essere anche che q(uest)o | veleno si radunasse nelle parte del corpo del paziente do-|ve si genera il riso provocandolo a questo effetto in quel-|li poi che piangono e che gridano può essere che quando | la tarantola percosse dominasse in lei la malinconia, | essendo insieme con qualche probabil dolore e perciò il // [231r] veleno mantenendosi in questa natura provoca il paziente | a continue grida col pianto, causandogli di continuo dolori | per tutto il corpo, alcuni altri che vomitano può essere | che il veleno si condensa allo stomaco causando il vomito | o veramente che andando al centro faccia girare con vapori | il cervello o veramente causando rivoluzione nei spiriti vi-|sivi sono provocati da continui vomiti, come accade a quel-|li che vanno per viaggio nel mare, le cui onde causando va-|cillamento agl'occhi si produce il vomito, quelli che dormo-|no può essere che il veleno nel corpo causa vapori o veram(en)te | che il veleno si ponga verso la percussione del cerebro cau-|sando il son(n)o quello che veghiano ogni tormento è habile | a

levare il sonno, perciò sia il veleno in qualsivoglia | parte del corpo che non lascia mai che l'huomo haver | requie ne' riposo alcuno, quei che saltano di già si è detto | nel principio di questo ragionamento cagionarsi per il calo-|re della natura velenosa che non potendo stare rinchiu-|so, dilatandosi et aprendo i pori, cagiona sudore. Altri poi | tremono perché forsi nel mordere la tarantola stava | paurosa per qualche accidente, essendo sottoposti que-|sti<sup>1205</sup> percossi da simili veleni a mill'altre pazzie ac-|cidentalmente secondo che accaderterò alla passione predo-|minante nella tarantola, mentre andava in amore essen-|do allhora il lor veleno in fiore, accadendo questo in // [231v] tutti gl'animali che quando hanno il parto sono così fieri | che i più domestici come gatti et i cani si rendono in tal | tempo più selvaggi e rabbiosi contra l'huomo. |

DELLE CAUSE DE' VARIJ OBBIETTI CHE APPORTONO DILETTO AL TARANTATO

Hor perché di questi tarantati ve ne sono alcuni che vo-|gliono giocare con spade ignude non sapendosi la | cagione per il che è da notare che è cosa probabile che | il tutto proceda dalla causa del colore, perché può es-|sere che la tarantola si diletta nelle fila degli ordiri del-|la sua spetie che essendo forsi vicino alla lor tana per | il percuotere del sole sogliono rendersi lustre e que-|ste alla lor proportion sono come spade e perciò con | questo diletto risguardogli continuamente il veleno si | può generare in questo temperamento e perciò ritenendo | la medesima natura nel paziente gli causa leggier pe-|na e tormento, perché forsi la tarantola allettata | dalla veduta di quei lustri, compiacendosi per fare l'offi-|tio di specchio, veggono il colore della propria imagine o | quello degl'altri obbietti colorati, per il che la natura | del veleno ritenendo la istessa natura, come si è detto, | causa che il paziente piglia le spade ignude risguardando molto fissamente in quei lustri dove si veggono | l'immagine di quei colori, come nel specchio rendendosi // [232r] veleno placabile per tale effetto. | Altri poi pigliano varij mazzi di fiori o drappi colorati gi-|rando di continuo ballando intorno a vasi ripieno d'acqua | dilettrandosi in quei colori che hor con lo sguardo vanno | affissandolo nell'obbietto colorato et hor nell'immagine che | nella riflessione delle spetie si veggono per l'acqua e | questo forsi avviene per havere ritenuto il veleno la | propria natura col quale nella tarantola si generò, | perché può essere che la tarantola si specchia nelle | gocce di rugiada vedendo i proprii colori delle loro ima-|gine, essendo elle naturalmente meschiate di diversi | colori e perciò generandosi il veleno in questo temperame(n)-|to ritenendo nel paziente l'istessa natura, brama l'acq(u)a | ne' vasi per vedere li colori e l'immagine loro potendosi an-|che queste impressioni nella tarantola cagionarsi per | le gocce della pioggia sopra l'erba, le quali, essendo | sferiche, sogliono rappresentare l'immagine facendo l'offitio di specchio, il che anche si potrebbe cagionare | per la vista degli istessi obbietti vicini alle lor tane, | come herbe di varij colori, di varij fiori et anche secon-|do l'erbe o le cose che mangiano di diverso colore, nel | lor nutrimento possono ritenere quel temperamento delli | colori o veramente generandosi questo veleno da inegua-|li gradi di calore con inegual gradi dell'humido, // [232v] causa varietà de' colori nel corpo della tarantola e | forsi quelli che questi predominano sono quelli che | piace al paziente come parte velenosa più potente

---

<sup>1205</sup> Nel ms. *questi* è preceduto da *a* depennato con due segni orizzontali.

dell'a-|tre, odiando gl'altri di cui non havrà ricevuto i loro | temperamenti simili a se stesso, perolchè si può com-|prendere qual sia la forza del calore nel mandare la | spetie, essendo di tal valore che può quasi sanare l'|huomo da così pessimo veleno. |

COME SI RISENTA IL VELENO NEL TARANTATO PER LA PRESENZA DI UN COLORE

Non vorrei già che uno pensasse che il veleno nel | tarantato ritenesse il proprio senso che havea la ta-|rantola mentre che veggiamo l'apparenza de' colori nel | tarantato, alcuni de' quali odiando non gli può soffrire | di vista et altrettanto è il diletto che se ne prende che | non può satiarsi d'affissarvi lo sguardo, il che forse | avviene salla forza dei sensi, i quali sono dell'istesso | vigore in tutti gl'animali comunemente, così all'huomo | come alle fiere et in ogn'altro qualsivoglia che habbia | la sensitiva, perciò tutti hanno per la maggior parte i | sentimenti loro nel gusto, nel tatto, nell'udire, nell'odora-|to e nel visibile, il cui senso del vedere nell'huomo ri-|trovandosi comune con quello della tarantola, mentre | che le potenze degl'organi e de' spiriti visivi in lui // **[233r]** si ritrovano infetti dal veleno, il qual ritiene la sua | natura di prima, nel senso dell'huomo può cagionare | anche che naturalmente il colore gli aggredisca o che | l'habbia in odio come l'istessa tarantola, poiché così | era veleno nella tarantola come è hora nel tarantato, | perché se bene ha mutato<sup>1206</sup> sito e corpo, non ha mutato | senso e perciò si chiamano sensi comuni, perché sono | gl'istessi così negl'huomini come negl'animali, es-|cludendosi la ragionevole e perciò nel tarantato ri-|tenendo il veleno la istessa natura, opera che anche il | senso in cui predomina seguita gl'istessi effetti e perciò | si veggono alcuni avvelenati per il morso del cane reb-|bioso, i quali abbaiano come sogliono abbaiare i cani et | altri che sono stati morsi da lupi arrabbiati urlano | e questo accade perché il senso è forse l'istesso, come ho | detto così nell'huomo come negl'altri animali, ma il | veleno che sta negl'organi sensitivi seguitando la | sua malignità naturale, come che fusse nell'organo dell'|animale non ragionevole, cagiona gl'istessi effetti così ne-|gl'uni come negl'altri e perciò i tarantati bramano | et odiano alcuni colori, come le tarantole. |

DE' COLORI CHE IL TARANTATO POTRÀ RICEVERE RIMEDIO CONTRO IL VELENO DELLA  
TARANTOLE E DI QUELLI CHE GLI POTRANNO ALTERARE IL VELENO //

**[233v]** Per quello che habbiamo detto nei precedenti ragionamenti | di quelli che sono stati morsi dalla tarantola, e con le | regole de' colori si potrà quasi cavare argomento manifesto | quali colori gli possono essere di giovamento e quali di | nocumento. Perciò se il tarantato sarà predominato dal-|la passione del temperamento di color rosso, nel veleno | questo tale forse riceverà giovamento dalle cose calde | et humide, perché desiderando di vedere il color rosso p(er) | suo giovamento, essendo questo colore composto dall'hu-|mido e dal calore, è cosa manifesta che anche questi | temperamenti gli goveranno, havendo di già provato in | molti luoghi che questo colore si genera nell'humido | come ne' frutti in quelle parte esposte al sole,

---

<sup>1206</sup> Nel ms. *mutato* è preceduto da una lettera che è stata depennata,

dove l'humido abbondando fa resistenza al calore prodotto | da raggi solari dell'elemento, per l'istessa causa il sole | si rende rosso la sera, mentre l'humidità de' vapori re-|siste a raggi e così la nube et il cielo, parimente il san-|gue non essendo altro che la parte humida che nel beve-|raggio convertendosi in nutrimento di sangue e dimoran-|do con la sua resistenza al calore naturale si fa di co-|lor rosso e perciò forsi, come si è detto, il paziente po-|trà refrigerarsi non solo per il color degl'obbietti | rossi, ma anche dalle cose calde et humide per le | quali si cagiona il temperamento del color rosso. // [234r] Li colori contrari saranno quelli che saranno il temperam(en)to | freddo e secco, come è il color pallido proprio retto con-|trario al rosso, essendo che sì come l'huomo si fa di color | rosso in faccia per il concorso del sangue prodotto dal ca-|lore della vergogna così anche all'apposito si fa pallido p(er) | l'assenza del calore e dell'humido che è il sangue, come | nei paurosi, i quali sono abbandonati dall'uno e dall'altro | ritirandosi al cuore e perciò lasciando le parti estrinseche | senza l'humidità del sangue e del calore, abbondando il | freddo col secco, si fanno di color pallido dal cui argomento si | può comprendere che a questi tali che si diletmano nella vista | del rosso havendo per retto contrario il pallido, così an-|che tutte le cose fredde e secche gli potranno essere | di nocumento per esser tale di temperamento del color pal-|lido nella sua generatione, perciò questo nocumento non è | difficile a conoscerlo, perché con esperienza manifesta si | vede che i pazienti s'avventano addosso molto rabbiosa-|mente a quelli che stanno in habito de' colori a loro | contrarij non, potendo dal dolore che dalla loro vi-|sta ricevono sopportarli. |

DEL COLOR GIALLO CHE È DI REFRIGERIO AL PATIENTE E DEL CONTRARIO

Essendo il tarantato predominato dalla passione velenosa | in modo che si prenda refrigerio nel diletto per la presenza // [234v] dell'obbietto di color giallo o flavo, non si potrà refrigerare | se non dalle cose calde, essendo questo colore semplice | e non composto et è proprio color del fuoco quando che | egli sta appoggiato nella materia ardente essendo dell'elemento, il quale no(n) è visibile se non nell'appoggio del | terminato perspicuo, non potendosi vedere nell'intermina-|to, come nella propria sfera dove che non è visibile, perciò | il paziente si potrà refrigerare forsi per la presenza dei fuo-|chi dei lumi e torche accese, oltre alla sua naturalezza | dell'obbietto di color giallo e perciò forsi a questo gli po-|tranno essere di giovamento tutte le cose calide per | farsi il color flavo o giallo nel temperamento del sommo | calore dell'istesso fuoco e perciò mentre veggiamo che il | paziente desidera tal presenza, si potrà conietturare che | anche le cose che si fanno per questi temperamento gli | possono giovare. |

Li colori contrarij saranno il turchino il quale si chia-|ma retto contrario del flavo o giallo, perché essendo | il giallo proprio color del fuoco dell'elemento nell'ap-|poggio della materia ardente, per la quale facendosi | visibile si fa anche attivo per ogni sua attione nel | perspicuo terminato, dove poi al contrario habbiamo | dal color proprio dell'istesso elemento per il quale | habbiamo il color celeste, la causa di ciò perché egli // [235r] si vede per il perspicuo interminato, per il che appare che siano | retti contrarij, sì come è contrario il termine all'interminato | nel qual sito della propria sfera non potendosi terminare | neanche si può fare attione di alcun calore, perciò anche | si potrà dire che questo turchino sia privo affatto dal calo-|re retto contrario al color flavo o giallo, e perciò essendo | posto alla presenza del tarantato gli potrà cagionare no-

|cumento, e sì come tutte le cose calde gli possono fare qualche | giovamento mentre gli si diletta nel color giallo, così anche | al contrario tutte le cose fredde gli potranno essere di | molto nocumento, perché la natura da se stessa conosce | quello che gli molesta o che gli è giovevole e mentre ve-|diamo che il paziente desidera l'obbietto giallo conseguen-|tamente tutte le cose che di questo temperamento saranno tem-|prate gli saranno favorevole a ricuperare la sanità per | l'estintione del veleno tarantolato et all'opposto gli | saranno contrarij il color nero con gli altri che parteci-|pano della oscurità per inimicitia della luce con la | tenebre, perché sì come la luce influisce calore, così anche | p(er) l'estintione di questa nell'ombra, essendo priva di lume | sarà anche priva di calore e perciò questi amando il color fla-|vo haranno anche in odio i luoghi ombrosi, come di color | contrario ai loro giovamenti, desiderando tuttavia cose | lucidi e risplendenti. //

[235 ¶] DEL COLOR BIANCO CHE È DI REFRIGERIO AL TARANTATO E DEI CONTRARIJ

Quando che la passione velenosa predominerà in quella che | è stato morso dalla tarantola in guisa che gli | si gusta e diletta compiendosi per l'aspetto dell'obbietto | bianco affissando lo sguardo tuttavia in quello, questo ta-|le si compiacerà in tutte le cose risplendente et lustre | li cui lustri non sono altro che parte che refluttano alla | vista mentre sono percossi da raggi del sole, li cui corpi | facendo l'uffitio di specchio cercano di dimostrare l'ima-|gine del suo obbietto, che è il sole, il quale naturalmente | è bianco e dove nei corpi densi et opachi non può dimostrar-|re l'immagine di se stesso, nondimeno col lume influisce | bianchezza e perciò da queste cose il paziente potrà rice-|vere qualche diletto, ma perché questo colore si genera in | due maniere, potrà cagionare che il paziente in alcune cose | bianche si diletta et in altre odiandole si distrugga, ar-|recandogli tormento e pena, facendosi il bianco nella sua | generatione per l'eccessiva caldità con la siccità, | come nella calce cocendosi nella fornace, perché estin-|to l'humido resta bianca e così la cenere anch'ella | per l'istessa causa facendosi bianca si potrà cavare ar-|gomento manifesto che se il paziente predominerà questa | passione d'affettionarsi alla bianchezza generata // [236 ¶] in questo temperamento gli potranno essere di giovamento le | cose calde et secche e le cose humide e fredde saran-|no il suo retto contrario che maggiormente gli potrà nuo-|cere. | Ma se la bianchezza bramato dal tarantato sarà nel tem-|peramento dell'humido e freddo col quale habbiamo la | bianchezza della neve, a questo tale gli saranno di gio-|vamento nell'obbietto bianco per la riflessione delle | imagine viste dentro l'acqua e perciò sogliono andare | pazzamente danzando intorno a vasi ripieni d'acqua | per la quale venendo la sue spetie humide all'occhio con | la spetie riflessa dell'obbietto bianco, ricevendosi dal | paziente con temperamento di qualche rinfrescamento p(er) | la similitudine che ha con la neve, la quale è acqua co(n)-|gelata genera ristoro e consolazione da tal vista, ma | grandissimo giovamento potrà forse avere per il risguardo | di detta neve havendo l'istesso temperamento il suo dila-|tarsi, segno evidentissimo che gli giova e perciò a | questi gli potranno giovare i medicamenti freddi et humidi. |

Il contrario di questo saranno, come ho detto, tutte le cose | nere per essere retto contrario del bianco e gli potranno | aggravare la loro infermità et alterare il veleno tutte | le cose calde e secche, come retti contrarij del freddo e // [236 ¶] dell'humido. |

DEL COLOR VERDE IN REFRIGERIO DEL TARANTATO E DE' CONTRARIJ

Comunemente pare che per la presenza del color verde | ognuno riceva qualche consolazione nei spiriti visivi | e perciò dicono che egli sia conforto della vista, perché | questo colore si compone degli estremi colori, essendo com- | posto di giallo e nero o vuoi dire di flavo o giallo e | turchino, perché il color flavo è proprio colore dell'ele- | mento supremo, mentre egli sta inestato e nell'appoggio | della materia ardente, essendo invisibile per se stesso non | havendo bisogno nel suo composto di nissuno degl'altri, | però è il primo fra li semplici et il turchino è l'ultimo | di tutti, perciò egli fu posto dalla natura nelle più | lontane parte del paese negli apparenti e nel cielo | fra il perspicuo interminato, il simile sarà del | nero, il quale essendo quello che è più lontano a | gl'atti della luce si chiama estremo, così il turchi- | no in quanto che nel suo composto vi è il nero et l' | istesso nero essendo l'istesso estremo, così genererà il | verde mescolandosi col giallo qualsisia dei dua | estremi facendosi questo color verde che ritiene | il luogo del mezo come più perfetto nell'affet- | tionarsi allo sguardo, per il che se il tarantato p(er) // [237r] la presenza dell'obbietto verde riceverà con diletto ri- | storo qualche consolatione, gli potranno giovare le | cose che haranno il giusto temperamento non essendo | né calde né fredde né secche né humide che sarà | il perfetto temperamento della strada di mezo a | gli estemi, come le cose tepide e che non siano troppo | dense né troppo molle. |

Gli contrarij al patiente che gli dilettaua lo sguardo del color verde, saranno gl'istessi colori estremi, come il bianco et | il nero et il turchino che di questi è composto, parimente | anche il rosso sarà a lor nimico, perché anche lui pende | agli estremi, perciò il patiente odiando tutte queste cose | estreme non potrà affissare lo sguardo nelle cose lustre | senza molto nocumento e particolarmente nelli lustri | dell'oro essendo particolarmente retto contrario del ver- | de simile al color flavo dei lumi accesi e de' fuochi | le quali cose tutte apportano noia al patiente, gli | possono alterare il veleno per essere nel temperamen- | to simile a lui e perciò gli saranno di nocumento | tutte le cose calde, le fredde e le secche et humide | per se stesse, ma quando che saranno nel temperamen- | to del mezo, come cosa più perfetta secondo che si è | detto poco fa, gli saranno d'ottimo rimedio. //

[237v] DE' COLORI COSÌ ALLA RINFUSA CHE POSSONO APPORTAR DILETTO AL TARANTATO

Hor mai si è detto sin hora dei colori che aggra- | discono alli tarantati che dovrebbe bastare p(er) cognitio- | ne dei suoi effetti in ogni sorte di colore, nondimeno potrà | anche dai colori ricevere il patiente il suo intento, ben- | ché non veda il particolar colore che egli desidera par- | ticularmente questo accaderà quando che i colori da | lui desiderati saranno colori composti, verbi gartia de- | siderando d'havere al suo co(n)spetto<sup>1207</sup> preven- | tialmente l'obbietto verde non potendolo havere, for- | si riceverà conforto per l'aspetto dell'obbietto nero e giallo | o veramente p(er) l'aspetto del giallo e del turchino, le | cui spetie andando all'occhio del patiente meschiate |

---

<sup>1207</sup> nel ms. *co(n)spetto* è preceduto da *composto* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

possono causare impressione di color verde al taranta-|to et apportarli qualche consolazione, è ben vero che | bisogna nel vedere questi colori gli veda l'un senza l'|altro, ma subito vistone uno affissando da poi lo | sguardo nell'altro si cagioneranno nell'immaginativa | questa impressione del verde durando breve tempo, | non potendosi fare queste impressioni per la comune | presenza dei loro contrarij, perché non solamente | non si cagionerebbe impressione verde, ma per essere | retti contrarij tra di loro, potrebbe cagionare alte-//[238r]ratione e non consolazione al paziente. Il simile accade-|rà desiderando il color biondo, il qual è composto di gial-|lo et rosso, così dal pavonazzo composto di rosso e turchi-|no et del turchino che è composto di bianco e nero a di-|stanza e così degl'altri composti. Il resto pare che | sia chiaro per quel che sin hora si è detto in questa ma-|teria, come che i colori possono essere di refrigerio a tara(n)-|tati et altri di nocumento, perché quelli che habbiamo detto | essergli favorevoli se egli si compiacerà nei colori con-|trarij quelli che prima habbiamo detto essergli in fa-|vore gli saranno contrarij et quelli che dicessimo essergli | in contrario, gli saranno in favore. Parimente accade-|rà dell'altre cose che gli potranno essere di giovamento | o di nocumento, cioè quelle che habbiamo detto esser-|gli contrario gli saranno giovevoli et quelle che di-|cessimo essergli giovevole gli saranno di nocumento, ma | perché ogni contrario è giovamento nel medicam(en)to al | paziente, perciò se egli bramarà alcun colore quello tem-|peramento in cui è generato tal colore sarà contrario al | temperamento del veleno, verbi gra(tia) se il color rosso da-|rà refrigerio al tarantato per farsi nel tempera-|mento di caldo et humido, la natura del veleno sarà di color pallido e di qualità fredda e secca e per-|ciò col suo contrario che sarà il rosso di qualità calda // [238v] et humido nel suo temperamento sarà il suo refrigerio | e così la regola seguita in ogn'altro colore, argomentan-|dosi dal colore la natura del veleno, essendo sem-|pre il veleno nel tarantato di qualità contraria | al temperamento del colore che gli diletta e gusta. |

CHE DAGL'EFFETTI DEI MOVIMENTI DEL CORPO DEL TARANTATO CAUSATI PER IL VELENO SI  
POTRÀ VENIRE IN COGNITIONE DEI COLORI CHE PIÙ GL'AGGRADISCONO E QUALI GLI SIANO  
CONTRARI

Sin hora habbiamo argomentato dalli colori quello | che potrà essere di nocumento o di giovamento a quel-|lo che sarà pizzicato dalla tarantola. Perciò hora | ci resta di vedere come che dagl'effetti del veleno | p(er) li moti diversi che gli causa nel corpo del paziente | si possa farsi venire in certa cognitione qual colore possa | aggradirgli o con noia porgergli nocumento. Per il | che è da notare che se il paziente sarà dall'infer-|mità del veleno soprapreso e molestato da continuo | riso, ritrovandosi di queste sorte d'infermi che sem-|pre ridono, si potrà argomentare che a questi tali | gli habbia a piacere di riguardare nell'obbietto di | color pallido e questo con ragione perché si vede per | esperienza che il riso suol generare colore // [239r] in quei che ridono, non andando per ordinario mai il riso sen-|za che l'huomo si faccia rosso nella faccia facendosi q(uest)o moto | del ridere dal calore interno, il quale alterandosi per alle-|grezza e commovendo il sangue lo riduce nelle parte estrin-|seche del corpo, particolarmente nella faccia generando il co-|lor rosso il quale predominando nel paziente col suo tempera-|mento con la natura del veleno, desidererà egli il colore | retto contrario del rosso e perciò odiando il rosso, come | quello che p(er) similitudine del temperamento della natura | del veleno, nel quale

temperamento il color si termina nel ge-|nerarsi come si è anche terminato la natura del veleno que-|sto tale naturalmente odiando il rosso, come che egli ac-|cresca pena e tormento, si diletterà nel suo retto contra-|rio che sarà l'obbietto di color pallido, affissando tutta-|via lo sguardo nel suo diletto, ricevendo forse qualche ri-|storo, essendo il pallido color proprio dei melanconici | i quali per ordinario no(n) sogliono mai havere alcun ros-|sore nel viso, essendo tinti dal color di morte con pal-|lidezze nimica al riso e perciò con questo obbietto con-|trario di color pallido, il paziente potrà diletarsi in vederlo | per il cui estremo si va mitigando la natura velenosa | che lo va di continuo provocando al riso, per il che è cosa | ordinaria che i rimedij si applicano contrari ai morbi | dell'infirmità come il caldo col freddo o il freddo con // [239v] le cose calde, perciò a quei che di soverchio ridono se gli | applicheranno la presenza dei colori più melanconici come | è il pallido. |

CHE COLORE SI DEVE A QUEI TARANTATI CHE CHE DI CONTINUO PIANGONO

In alcuni che sono stati morsi dalla tarantola il veleno | gli ha causato che da continuo pianto siano molestati, per-|ciò sarà bene andare investigando quai colori a questi | siano aggradevoli e quali siano loro di gusto e di nocumen-|to. Per il che è d'avvertire qui che altra cosa è il pian-|to et altra la flussione delle legtime, perciò adesso | chiamo pianto quella flussione cagionata per il calore | che si riduce a condensarsi al cuore, come fonte dal ca-|lor naturale, per dove si diffonde a tutti gl'altri membri | per i canali di quasi innumerabili vene, oltre alle più | principali che si come egli è fonte nel diffondere il | natural calore, così anche è l'istesso ricettacolo del ca-|lor diffuso, perché il cuore non solamente egli è fonte di | queste cose, ma anche è fonte dei sentimenti, i cui intru-|menti hanno tutti havuto origine dal cuore e come da | tal principio derivando ricorrono con i suoi dilette o dis-|gusti a lui e particolarmente il senso del vedere, perché | vedendo cose che diletano, il cuore si rallegra e gioisce | e vedendo cose di gusto melanconiche et odiose // [240r] egli si attrista, perciò sia da qualsivoglia causa di alle-|grezza di melanconia o di dolore, il cuore è percosso di | color condensato che a lui fa ritorno da membri spar-|si, il cui colore alternandosi emanando vapori al cerebro | e causando quantità di escrementi in molta abbondanza, no(n) | potendo esalare in sudore, si sfogano per gl'occhi in la-|grimoso pioggia di pianto, facendosi questa esalatione | dal cuore con violenza, essendo questa quella che pro-|priamente cagiona il piangere, perché sia mosso da qual-|sivoglia delle sudette cose, perché così si può lagrimare | e piangere per allegrezza come p(er) dolore. |

Quello che noi chiamiamo flussione delle lagrime non l'am-|mettiamo nel pianto, perché questa non vien causata da | dolore né da allegrezza o tristezza alcuna, ma solamen-|te da vapori ordinarij che ascendono al capo e quivi dimoran-|do quantità d'humore molesta grandemente l'occhij invian-|dosi per quella strada causano continua flussione o lacri-|matione degli occhij, la qual se bene deriva dall'istesso prin-|cipio per il calor del cuore facendosi questo di continuo a | poco a poco e non<sup>1208</sup> con violenza, perciò il cuore non viene ad es-|sere molestato da calore straordinario non causando riso | o malinconia o dolor alcuno, per il che non sia chiama pianto | ma lagrimatione degl'occhij dalla cui osservatione si potrà | venire in cognitione che se il veleno

---

<sup>1208</sup> Nel ms. *non* inserito in soprilinea.

del tarantato cau-//[240v]sarà calor violento al cuore andando quantità de' vapori | al capo non si sfogando in sudore potranno causare il | pianto sfogandosi per gl'occhij e se fra questi vapori vi | ascenderà qualche infettione della natura del veleno | cagionandosi il pianto più doloroso, questi tali brameranno | il color verde per le cui spetie ricevendosi dal paziente | nell'occhio dalla presenza dell'obbietto verde riceverà | forse qualche conforto, essendo di già divulgato per tradizione antica che il verde conforta la vista essendo fiacca e stanca o per l'affissar del continuo sguardo o per la flussione del pianto e delle lagrime et a<sup>1209</sup> questi pazienti sarà lor | contrario il bianco et il nero, come quelli che disgregando la vista sono nemici degl'occhij. In altro modo | potrà cagionarsi il pianto o le lagrime nell'huomo tarantato, perché se il veleno anderà ad offendere l'occhio cagionandoli ardore, lo inciterà e provocherà alle lagrime che così fanno le cose calde all'occhio, perciò all'ardore delle cose calde si disseccano come quando che | si fa lunga dimora stando al fuoco, il cui calore dissecca | le lagrime, ma qual calore che va all'occhio con humor | humido, invita al pianto, come sono le cipolle, le quali | mandando all'occhio l'umor caldo et humido attraggono fuori le lagrime, per il che accaderà dalla natura calda del veleno la quale essendo arrivata all' [241r]occhio mischiata dalla fumosità humida degl'escrementi | causando bruciore, causa anche le lagrime. Perciò alli | tarantati lachrimosi di questa seconda spetie gli si converrà il color nero, acciò il moto dello sguardo privo d'ogni | essercitio si quieti, essendo che con la quiete anco il calor si | estingue. |

#### CHE COLORE SI DEVE A QUEI TARANTATI CHE VEGLIANO DI CONTINUO

Sonci di quelli che sono pizzicati dalla tarantola che sempre vegliano senza mai col riposo poter dormire, forse perché | il veleno gli manda continui vapori infiammati al cerebro interrottamente e con violenza, e perciò offeso il cerebro da quella infiammazione non potendo egli prevalere col suo calore per il quale si digeriscono i vapori che cagionano il sonno, egli s'infiamma e così tuttavia molestato da questi vapori l'huomo non | può mai dormire per il contrasto del continuo lor moto che molestandogli li tien desti. Perciò questi così stanchi bramando la | quiete desidereranno anche il color nero, il quale è il più debile | e men motivo di tutti gl'altri colori, i quali si fanno motivi per la luce, ma perché la luce è contraria alle tenebre o che | il nero è tale naturalmente per esser privo del lume, conseguentemente anche sarà men motivo di tutti et anche | più quieto perciò affissandovi il sguardo il paziente i spiriti visivi non havendo in che essercitarsi, facilmente ricevendo qualche ristoro per la quiete potranno acquistar sonno e | dormire. Perciò ogn'animale ragionevole o non ragionevole | i quali sono soggetti al vedere desiderando quiete e riposo | per il dormire, naturalmente bramano il color nero, nascondendosi fra le più ombrose e dense tenebre della notte, benché | quelli di corta vista, come nottole nemiche delle luce, | fanno di notte giorno, per il che appare che sì come agl'ocelli notturni gli è nemica la luce, gli sarà anche nemico | i colori che più parteciperanno per chiarezza della luce, e fra | gl'altri il bianco le quali cosa saranno anche contrarie all'huomo tarantato per farlo deviare dal sonno e perciò odiano questi con continua vigilanza, va

---

<sup>1209</sup> Nel ms. *a* inserito in sopralingua.

cercando il nero, come | più humido di tutti nel suo temperamento può forse refrige-|rare la  
cecità degl'occhij et oprar che quieti e chiusi dormo-|no. |

CHE COLOR DEVASI A QUEI TARANTATI CHE SEMPRE DORMONO

Per il variare degli effetti che si causano per il veleno in que-|gli che son stati pizzicati dalla  
tarantola, si causa anche | che egli desiderano diversi colori, alcuni odiando et altri | bramando di  
riguardarli, perciò quei che sempre dormono | per cagione della malignità del veleno, il quale  
offende il | cervello con continui vapori infetti di veleno gli causa più | tosto stordimento che  
sono, essendo che quando il cervello è // [242r] offeso non si può dormire in conto alcuno, ma  
se bene come che dor-|missero stanno fuori di sé, non potendo la memoria resistere et |  
predominare agl'impeti et percosse de' vapori infetti che in quel-|la parte del cervello di dove si fa  
il sonno predominano e per-|ciò quando che il veleno è arrivato in questo termine, il paziente |  
non harà bisogno di consolarsi con la vista d'alcun colore, | perché guasto che sarà dal veleno  
l'organo del dormire col | quale il corpo dormendo suole dal pasto de' cibi mangiati | pigliarsi la  
più nobil parte di loro per nutrimento, perciò le-|vato che è il sonno si leva anche il nutrimento  
al corpo, per | il che appare che il paziente così stordito havendo il veleno in | testa, benché paia  
che dorma, non dorme stando vicino a morte, | nondimeno il veleno stando in altra parte del  
corpo può cagio-|nare con vapori temprati che ascendono al capo veramente il | sonno continuo  
ai quali tarantati che di questo patiscono, bra-|maranno il color bianco il quale essendo più  
vigoroso e mo-|tivo della sua spetie di ogn'altro colore, gli si potrà cagionare | forse qualche  
giovamento, essendo che il moto è nemico del ri-|poso e della quiete, però è stato il sonno a  
questo effetto prodotto | dalla natura acciò dormendo i membri stanno quieti, benché | in questa  
sorte d'infermi non quietano totalmente men-|tre il veleno gli molesta et oltre il color bianco  
brama-|ranno la luce del giorno e di vedere il sole. |

Le cose contrarie a questi saranno fra li colori il color nero // [242v] il quale havendo poco moto  
rassembrando le tenebre dell'oscu-|rità della notte causerà maggiorm(en)te il sonno et oltre di  
que-|sto odieranno lumi accesi, come cose che di notte incitano il so-|no e così tutte le cose  
lustre particolarmente se saranno di | picciole parte de' corpi, le quali rassembrando le lucide  
stelle | chiamano il sonno lontano mille miglia, parendo al patien-|te stordito dall'infettione  
velenosa che ogni cosa sia notte, | tanto maggiormente mentre gl'occhij stanno offesi, parendo-  
|gli ogni cosa tinto di bruno e questo accaderà particolarmente | che il paziente patisca al tempo  
nubiloso la cui oscurità che | si rende nell'universo per l'interpositione di loro fra il sole | et  
l'occhio nostro il sonno quietà più forza, essendogli an-|che contrario la vista di fumi o di vapori  
che esalano da | acque bollenti, i quali andando al capo aumentano il dor-|mire, perciò si deverà  
guardarsi che questa sorte d'infermi | non deveno stare in luoghi paludosi, dove che per i vapori  
| l'aere ingrossandosi cagiona ordinariamente maggior | sonno, trasferendogli in luoghi asciutti  
nell'aere sotti-|le la quale leva il sonno alle volte anche a quelli che di | sanità sono abbondanti. |

QUAL COLORE SI DEVE A QUEI TARANTATI CHE SEMPRE VOMITANO

Non si deve tralasciare a dietro la ragione di quei ta-|rantati che sempre vomitano et andare investigando // [243r] qual colore gli possa maggiormente aggradire e quali gli | siano contrarij, benché siano cose occulte di natura. Non-|dimeno ci prenderemo per diporto di andare scherzando | col pensiero intorno di questo per le ragioni de' colori e | questo attenderemo tanto maggiormente quando che da | atri non ne è stato fatto mentione alcuna, per il che è da | notare che il vomito è forse causato da vapori che ascendo-|no al cerebro, perciò causando quei giramenti di cer-|vello per ordinario si suole anche vomitare, perché i vapori | che ascendono sogliono attrahere in alto anche le parte | più dense delle crudetze che stanno nello stomaco delle | quali si generano i vapori che ascendendo ritirandoli co(n) | se stesso sin che fuori dal stomaco vengono ributtati e | perciò levatosi la causa di queste cose vengono anche a | cessare i vapori et il giramento di cervello insieme col vomito, benché nei tarantati non cessano queste cose per vo-|mito, perché il veleno che sta nel corpo andando tuttavia | generando nuovi vapori et andando al cerebro gli causano | continuo vomito, ma perché il vomito si causa anche per | altra strada con le medesime cause, è da notare che | sì come habbiamo detto che i vapori ascendono per gaione | del veleno che gli genera, così anche harà forza il cerebro | di tirarli a sé, come suol tirar la calamita al ferro, ha-|vendo egli di bisogno di continua humidità, movendolo a // [243v] questo effetto particolarmente il calore, le cui spetie movendo | i spiriti visivi per il nervo ottico arrivano anche a muo-|vere il luogo particolar del senso comune il cui organo | quando che è offeso dal calore muovendosi a virtù dalla | natura particolare di tirare a sé i vapori dello stomaco | in quella guisa che tira in alto l'acqua i fanciulli metten-|dosi una canna alla bocca la tirano dal fondo de' vasi | col fiato, perciò tirando i vapori, tira anche con sé la ma-|teria atta al vomito, buttandosi p(er) la bocca come vediamo | accadere in quei che vanno solcando il mare, perché | questi dal color di moto ineguale che fanno, tuttavia | l'onde non potendosi affissar lo sguardo fermo i spiri-|ti visivi con tal vacillare offendono l'organo del senso | e così attrahendo dallo stomaco i vapori gli causa il vo-|mito, il simile accaderà risguardando alle cose mobile | essendo mosse con prestezza, come nelle rote che girano | in fretta, il simile accaderà vedendo gran quantità di | gente nelle città popolate dove che l'andare et il venire | frequente delle genti con il moto causano che a guisa dell'on-|de il mare si provoca<sup>1210</sup> il vomito, ma non già che questo | si faccia per il moto locale di queste cose, ma sì bene | si suol fare per il moto ineguale del colore, le cui spe-|tie andando all'occhio del risguardante con moti ine-|guali, vedendosi hor l'uno et hor l'altro obbietto in // [244r] fretta causano che resta offeso l'organo del senso del vedere | essendo quello il quale quando è offeso attrahe i vapori | dallo stomaco a se stesso, causando il vomito. Perciò il | restoro dei tarantati che vomitano l'haranno dal | color<sup>1211</sup> che bramano, il quale deve havere manco motivo | degl'altri, essendo questo il color nero nel quale affissando | lo sguardo l'occhio non dà occasione con l'andare vacillan-|do di offendere maggiormente l'organo del senso visibile | e perciò quelli che vanno nei viaggi di mare nei lor vo-|miti si vanno ristorando con stare con occhi chiusi, acciò | levandosi l'occasione del variare dei colori il vomito | venga a cessare. |

<sup>1210</sup> Nel ms. *prova* è stato corretto con l'aggiunta di *-oc* in soprilinea

<sup>1211</sup> Nel ms *color* è preceduto da *ca-* che è stato depennato con due segni orizzontali.

Li colori contrarij a quei tarantati che vomitano saranno | il turchino, perciò affissando l'occhio nel cielo sereno | dove non è alcun termine, il senso resterà offeso e così si | provocherà maggiormente i vapori per i quali si causa il vomito | con le sopradette conditioni, perché così il color del cielo | è interminato come è anche interminato il color turchino | del mare essendo l'uno e l'altro colore apparente, perciò | così come provoca il vomito quelli dell'acqua a chi gl'af- | fissa lo sguardo, così anche lo provocherà quello dell'aria | per il che appare che anche i colori reali di turchino p(er) | similitudine et anche per i temperamenti saranno contra- | rij al tarantato che vomita, havendo anche in odio la // [244v] vista dell'acque et insieme i venti che per ordinario spi- | rando sogliono far muovere ogni cosa, facendogli dan- | no particolarmente il stare mirando la campagna qua(n)do che spirando fanno che gl'alberi e le fronde con | le nube causano ineguali moti come dal mare non po- | tendo affissar lo sguardo per il color permanente. |

QUAL COLORE SI DEVE A QUEI TARANTATI CHE SEMPRE CANTANO

In quelli infermi per il moto della tarantola i quali | sempre cantano, forse perché il veleno se ne sta con la | sua natural infettione negl'altri membri, lasciando so- | lamente libero la canna del polmone e perché ogni refri- | gerio che potrebbe essere negl'altri membri la natura | non ha in che possa sfogarsi se non in questa parte es- | sendo sola senza infettione, perciò godendo e gioiando | quivi la sanità predominando questa contra agli estre- | mi del suo retto contrario, che è l'istessa infirmità, ral- | legrandosi la canna della respiratione si viene a am- | pliare nel ricevere maggior quantità d'aere, per la cui | humidità il polmone vien nel suo moto refrigerato | et allettato al canto, perciò gioiando si affatica nella | percussione dell'aere col canto, essendo questo causa che | alcuno dei vapori infetti non possono esalare per | la respiratione, non essendo possibile che si possi formar // [245r] voce senza il polmone et respirare, e gl'animali che | non l'hanno, non respirano mentre se ne sta così sana | che forse sarebbe meglio che il veleno non fusse così ritira- | to nell'altre parte del corpo, perciò se egli si diffondesse anche | in questa parte della respiratione con l'istesso respirare, si | mandarebbe anche fuori qualche parte dell'esalatione | velenosa, perciò questi tali bramano il color pallido e | malenconico e fra gl'altri il nero et ogni oscurità, de- | siderando le tenebre della notte nella quale invita alla | quiete et al silentio, perciò gl'uccelli di notte tempo ri- | posando non cantano, vedendo il color nero dell'oscurità | e delle tenebre, in oltra per l'abbondanza dell'humidità | che per la quantità dell'aere che nel canto si trasmuta, | il paziente cantando non harà mai sete, perché con il patir | la sete dissecandosi le fauci malamente si può cantare e | perciò bramaranno per lor rimedio tutte le cose che | dissecano giovandoli anche il caldo. |

Li colori contrarij saranno il rosso, come che ha nel suo tem- | peramento molta humidità potrà humentare il rin- | frescamento delle fauci, oltre che essendo colore allegro | incita al canto, come vediamo sul mattino nel spuntar | del giorno vicino all'orizzonte dimostrandosi il cielo | di color rosso per la crassezza dell'humidi vapori | invita gl'uccelli al canto per l'arrivo del messaggero // [245v] et apportatore del giorno che è il sole. Perciò al patien- | te tarantato gli sarà contrario anche la luce del gior- | no, come quella che desta ogni animale dal silentio del- | la notte potendogli far gran danno tutte le cose humide | et fredde et le calde et humide, havendo

bisogno | che le fauci e l'humido naturale si dissecchi, acciò | con tale estremo gli passa la sua cantilena. |

DEL COLORE CHE SI DEVE A QUEI TARANTATI CHE SEMPRE HANNO PAURA

Negli tarantati diversi vi sono quelli che la natura del | veleno gli causa continua paura, i quali così malenco- | nichì bramaranno di affissar lo sguardo nel color rosso | per essere colore allegro che vivifica il cuore invitan- | do at allettando il sangue come che di color simile si | diffonda e venga p(er) l'altre membra, levandosi dal conden- | sarsi intorno al cuore, perché per la paura il sangue fug- | ge dalle vene ritirandosi al cuore, soffocandolo lo | dibatte con pena e tormento, essendone causa il veleno | che sparso nei meati e pori dei membri può cagio- | nare due effetti, l'uno che il sangue se ne fugga | ritirandosi al suo principal membro del cuore, | l'altro può cagionare che il sangue si diseccchi e | perciò rimanendo il paziente con poco sangue, di | necessità conviene che egli divenga pauroso essendo // [246r] il sangue et il calore quello che fa generoso e forte l'huo- | mo, dimostrando la generosità dell'animo, perciò ritrovan- | dosi con poco sangue col quale anche si estingue il calor | naturale, andando il sangue et il calore insieme non | facendosi sangue di color rosso se il calor con l'humido | non dimorano insieme estinguendosi l'uno e l'altro, l' | huomo resta timido et pauroso, sì come sono tutti gl'ani- | mali di poco sangue, essendo che la generosità dell' | animo si dimostra per la copia del sangue, per il che non può | generarsi molto sangue dove non è la generosità dell'ani- | mo la quale aiuta i membri all'essere disposti e tutti et atti alla | generatione<sup>1212</sup> del sangue, perciò impauritosi che | è l'animo anche il sangue scemandosi dalla sua quantità | cagiona color pallido estinguendosi il calore et il sangue | che faceva buon colore e perciò tutti i paurosi per ordinario | se non son pallidi naturalmente almeno si fanno tali | mentre hanno paura et inoltra di questo tutti gl'anima- | li per ordinario che hanno poco sangue sono p(er) il più ti- | midi e paurosi, perciò i tarantati paurosi bramando | il color rosso gli piacerà anche d'affissar lo sguardo | nel cielo vicino all'orizzonte là in oriente sul levar | del sole o in occidente sul tramontare, ren- | dendosi il cielo di color rosso per l'interposti vapori, si | refrigererà anche bevendo il vin rosso p(er) esser // [246v] disposto per il colore di convertirsi in sangue, ben pre- | sto, amaranno il commercio delle genti, la luce e | splendore del giorno, desiando cose calde et humide | le quali ristoreranno la freddezza natural della pau- | ra e riparando con le humide alla siccità si aumen- | tarà il sangue al suo ritorno, per il quale la paura | vien discacciata, la bianchezza parimente sarà loro | di giovamento per non avere in sé alcun ombra. |

Le cose contrarie al tarantato pauroso dei colori saranno quei | che saranno ombrosi malenconici e fra gl'altri il pal- | lido per essere di color simile all'istesso pauroso gli può | fare non poco nocumento. Parimente li luoghi om- | rosi nei quali p(er) mancamento di luce alle volte un | tronco d'albero pare un dragone et altre cose mostruo- | se accrescendo paura al paziente anche il veleno harà | più forza in tormentarlo, similmente la solitudine p(er) | la quale la paura si nutrisce, cagionando molte chi- | mere fantastiche e paurose. Parimente anche il | color nero gli sarà molto neroso, come quello che ras- | sembra l'oscurità della notte nella quale i pauro- | si

---

<sup>1212</sup> Nel ms. *generatione* è preceduto da *generosità* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

patiscono pene particolari, immaginandosi di vedere | cose spaventose, perciò gli saranno di nocumento le | cose fredde e secche, perché ritrovandosi il patien- | te per la paura del freddo senza sangue li sa-// [247 r] ranno contrarie cagionandoli maggior paura, poiché p(er) | queste cose l'huomo si fa più pauroso che perciò alcuni | che son stati feriti per paura non è visto uscire il san- | gue, odiando i venti con i quali rumori causano al pauro- | so non poco fastidio. |

COLORE CHE SI DEVE A QUEI TARANTATI CHE SEMPRE SUDANO

Fra gli tarantati che sudano, anch'egli havranno desi- | derio del suo particolar colore, perché il veleno causando | alterazione di color naturale non solamente apre i pori | e meati del corpo, acciò si faccia strada aperta agli es- | crementi del sudore, ma anche potrà risolvere la par- | te humida del corpo in questi escrementi sudatorij, disec- | candosi il sangue essendo che col calore alterato il san- | gue bolle nelle vene, il cui vapore esalando p(er) i minu- | ti pori della carne escano dalla pelle in sudore, per- | ciò a questi tali gli converrà bramare il color bianco | essendo che questo è il proprio color dell'humido rin- | frescativo, non essendo invecchiato o veramente abbru- | giato, perché succedendo queste cose allhora si muta | di colore, perciò essendo la sua bianchezza nel tempe- | ramento humido e freddo, come habbiamo della neve, | che la natura del temperamento del freddo ris- | guardando il paziente nella bianchezza si potrà // [247 v] forse fare qualche riparo al calore che dal veleno | viene alterato e con la natural bianchezza dell'hu- | mido si farà riparo che il sangue non si disecchi af- | fatto, perciò si ristorono quei che sudano con il beve- | raggio per il qual esalando egli in sudore, il calor | naturale non harà forza nel diseccare il sangue | e fare che i vapori da lui si generano, generandosi | solamente da quello che nuovamente si è bevuto, la | cui parte facilmente si può risolvere in sudore che sono | gl'escrementi dell'humido con il quale alle volte esale- | rà anche insieme parte de' vapori infetti dal veleno. | Perciò se il sudore procederà dalle sudette cause | come habbiamo detto, bramaranno il color bianco et | anco i colori che più partecip(an)o del humido nel tem- | peramento dal principio della loro generatione, gio- | vandogli la vista dell'acque e dei luoghi con le cose | humide e fredde. |

Il loro contrario sarà in particolare il color flavo o | giallo, come quello che è proprio color del fuoco | mentre egli sta appoggiato nella materia ardente | il quale influisce calor nello sguardo le cui spetie | p(er) similitudine risvegliando le spetie del colore in- | terno il paziente tanto maggiormente sudarà, essendo- | gli di nocumento tutte le cose calde e secche sì // [248 r] come anche possono essergli di peggioramento le fredde | et secche, le quali anch'elle, se bene estinguono il | calore, nondimeno dissecano il sangue.

CHE COLORE SI DEVE A QUEI TARANTATI CHE SEMPRE TREMANO

Fra quelli che dalla tarantola son pizzicati dal veleno gli | viene cagionato continuo tremore in alcuni de' quali | forse nasce che il veleno disecca il lor sangue, nel | quale dipende la vita dell'huomo. Perciò mancando | questo ne' membri, il peso del corpo non si può sostenere | in piedi e per debolezza tremano. Ma oltre di questo | può essere che il sangue si condensa

ricorrendo al cuo-|re, come quando si ha paura e lasciando le parte escre-|mentate dell'humido che stava mischiato col san-|gue nelle parte delle congiunture de' nervi e dell'os-|sa, le cui ligature sogliono sostenere fermi i membri, | divenendo lassi e lenti. I membri tremano secondo che | il lor peso pende da una banda et hor dall'altra, fuo-|ri del centro della gravità. Non si meravigli alcuni | di questi tremolanti perché il sangue nelle congiunture | fa l'effetto come densa colla che attacca e tenace-|mente ferma li membri, perciò può essere che anche | quivi il sangue non si parta dalle congiunture, ma | che il veleno cagionando soverchia humidità in q(ue)lle // [248v] parte il sangue diguazzato e mischiato di molta acq(u)a | si rende debole et fiacco nel tenere fermi i membri, | come giocando nella colla si meschia molt'acqua | perde la forza della sua tenacità e di questa sorte | di tremore per la detta causa molti huomini sani | ne patiscono senza che siano morsi dalla tarantola | e particolarmente i grassi, come che hanno molta humidità e poco sangue sono soggetti al tremore de' membri. | Ma i nostri tarantati che dal veleno gli vien causa-|to il tremore, bramaranno il color rosso, il quale p(er) | essere di simil colore col sangue, rallegrandosi il | paziente invitarà anche il sangue a predominare nei | membri et operare che gli membri si diano alla quiete | consolidandosi e fortificandosi le ligature del corpo, | nei nervi et ossa e lo confortarà anche la vista | di tutte le cose più solide che stan ferme et immobile | essendogli di giovamento le cose calde et secche, per-|ché con il calore si invita il sangue a dilatarsi e | rallegrandosi tuttavia va predominando alla parte | humida infetta che cagiona il tremore de' membri | e con le secche l'humido soverchio si estingue, per-|ciò levatesi l'occasioni infette contrarie, il paziente | potrà ricuperare la sanità. |

Li colori contrarij saranno il color pallido, il quale per // [249r] essere retto contrario al rosso, sarà anche contrario al | sangue che è del colore istesso, non potendo haver forza | di predominare né al tremore della paura né a quello | dell'humido soverchio, essendogli di nocumento la vista | di tutte le cose mobili, come l'affissare lo sguardo nelle rote | de' carri che girano nelli fiumi correnti nell'instabilità | dell'onde del mare e nelle nuvole che vanno fuggendo | per il cielo, parimente gli sarà di nocumento la vista del-|la campagna al tempo dei venti per i quali ogni cosa at-|ta a muoversi tremano, facendogli danno tutte le cose hu-|mide et fredde con le quali il sangue si condensa con le | fredde e con l'humide, si augumenta maggiormente l'humidità intorno alle congiunture e corde che sosten-|gono i membri causando maggior tremore e relassatio-|ne de' membri. |

#### QUAL CALORE SI DEVE A QUEI TARANTATI CHE FRENETICANO DI CONTINUO

Delli tarantati che saranno molestati da frenesia | con andar vagando con la memoria senza fermarsi in alcun | pensiero che sia accoppiato con l'altro, ma allo spro-|posito sogliono saltare di palo in pertica non solo con i | pensieri e con le parole, ma quel che è peggio sul più bello | del freneticare, alle volte sogliono da dovero pigliar | il palo o la pertica trattando malamente chi vi s'// [249v]imbatte. La causa di ciò avviene forse dal veleno il quale | in due maniere può cagionare il frenetico nel huomo. | Però primieramente si cagionerà se il veleno arriverà | ad offendere realmente la parte del cerebro dove sta la | memoria, secondariamente si potrà cagionare il frene-|tico da vapori infetti che si cagionano per vigor del ve-|leno, i quali andando al cerebro, offendono la memoria | non potendo ascendere i vapori che da calor soverchio | non

vengono innalzati e perciò gl'infermi di questa | infirmità sogliono regnare maggiormente al tempo delli | estate, così anche gli fibricitanti sogliono bene spesso | freneticare per gl'ardori della febre che offendono il ce-|rebro e la memoria. Per il che appare che il veleno nelli | tarantati e freneticati deve cagionare calore ardente per | il quale i vapori acendendo al capo lo stordiscono | facendogli fare molte pazzie, come vediamo più sen-|sibilmente nei bevitori di vino, ai quali per il calore | della natura del vino, andando quei vapori al capo | l'offendono in tal maniera che si veggono molti privi | di memoria, facendo con mille bizzarrie da imbrochi | allo sproposito ridere la brigata, ho detto offeso la | memoria e non guasto l'organo di lei, perché quando | questo succedesse sarebbero pazzi e non frenetici, per-|ciò questa sorte d'infermi brameranno li colori semplici // [250r] come il bianco, il nero, et il color flavo o giallo, con le cui | spetie dal senso impresse la memoria non harà occasio-|ne di andar vagando con l'investigare la lor mistione non | ne havendo essendo così dati dalla natura senza alcu-|na sua operatione, essendogli di giovamento la vista di | cose permanente, senza che punto si movino con i luo-|ghi freschi, bramando l'aiuto delle cose che gli possono | apportare giovamento, facendo a tal proposito tutte le | cose fredde e secche con le quali si estinguono il calor | infetto cagionato dal veleno e con la siccità si ritengono | i vapori che non si possono generare. |

Le cose contrarie saranno tutti i colori composti, come sug-|getti alla varietà e fra gl'altri i colori cangianti che | anch'egli a guisa di freneticanti non si possono mai, qua-|si mai, comprendere i lor colori, essendo soggetti all'alte-|ratione del lume, come sono soggetti all'alteratione | del colore e dei vapori li pazienti. Non servirebbe il | dire che il vino gli sia lor contrario, perché vediamo | che priva di memoria anche i più sani, tutte le cose calde | gli saranno di peggioramento con le quali si aumenterà | il calore e con le humide si augumenterà i vapori. Per-|ciò una perfetta astinenza gli potrà essere si molta con-|solatione gli colori contrarij, essendo composti. Si deve | intendere tutti eccetto che il bianco, nero e flavo o // [250v] giallo.

#### CHE COLORE SI DEVE A QUEI TARANTATI CHE SEMPRE SALTANO

Non è da dubitare che sì come il morso causa calore, così | anche il calore causa il moto. Perciò dal veleno | nei tarantati che sempre saltano, il calore si augu-|menta et alterato predominando nel paziente causa | moto continuo, essendo il calore di natura di no(n) potere | stare rinchiuso e di esalare, perciò essendo ritenuto per | essere sparso nei membri, cagiona il moto nel continuo | saltare del paziente volendo uscire, benché contro na-|tura se ne stia quivi nondimeno {non di meno} per natural | destino di andare all'altezza della propria sfera, tuttavia | si sforza di dividersi dal misto degl'altri elementi di | che è composto l'huomo, per il cui distemperamento, preva-|lendo agl'altri, cagiona il saltare nell'huomo taranto-|lato, perciò questi brameranno il color nero, come quello il | quale rassembra l'oscurità della notte invita alla | quiete nella quale tutti gl'animali cessando dal lor | moto riposano, gli sarà di giovamento le cose fredde | con le quali si temprerà forse il soverchio calore che | cagiona il moto e con le secche se raffrenerà l'orgo-|glio dell'abbondanza dell'humidità del sangue il | quale abbonda dove abbonda il calore, andando per // [251r] ordinario insieme l'uno con l'altro le nevi e ghiacci gli<sup>1213</sup> | gioveranno in

---

<sup>1213</sup> Nel ms. *gli* è preceduto da *in* che è stato depennato da due segni orizzontali.

vedergli ma in gustargli si sta in dubbio. | Le cose contrarie a questi che sempre saltano per il veleno del- | la tarantola fra li colori sarà il bianco come più mo- | tivo d'ogn'altro colore essendo molto vigoroso per la sua | spetie le quali nelli da lontani del paese si mantiene | più d'ogn'altro nella mutatione degli colori apparenti, es- | sendo egli simile al candore della luce. Parimente gli | sarà contrario il color flavo o giallo, come quello che è | proprio color del fuoco dell'elemento mentre egli sta appog- | giato nella materia ardente e tanto maggiormente gli | sarà di nocumento la vista dello scintillare del fuoco l' | acque tremolanti dove che per le globolenze dell'irregu- | lar sua superficie riflettono i raggi dimostrando l' | imagine della luce con moto continuo e violento hor in | un luogo et hor in un altro, essendo cose motive al vi- | sibile invitano al moto del saltare il paziente, il scin- | tillare e sfavillare con tremolo le stelle affissandosi | lo sguardo gli saranno di nocumento e così tutte le | cose mobili e perché ordinariamente questi infermi che | dal veleno della tarantola dono tormentati sogliono | farsi ballare con l'invito di diversi suoni, ballando di | continuo secondo la sonata che si richiede al veleno, | si sta in dubbio se questi che saltano senza sentire // [251v] il suono, se gli sarà di giovamento il suono o di nocumen- | to che forse questi tali infermi gli potrebbe essere di | nocumento, perché col suono a questi si cagiona tanto | maggiormente il saltare, invitandoli a maggior moto | per il quale il veleno di questa spetie si viene ad altera- | re tanto maggiormente. Perciò stimerei che il sentire | il suono o vedere strumenti per tale effetto gli sia | loro nocivo, havendo bisogno di quiete. Gli farà gran | danno tutte le cose calde et humide con le quali si cagio- | na la generatione del sangue et del calore per le qua- | li cose il moto si nutrisce. |

[251v] DEL COLOR COL SUONO P(ER) I TARANTATI  
TRATTATO XI<sup>o1214</sup>

DALLI COLORI CHE PORGERANNO DILETTO A QUEI CHE SARA(N)NO STATI MORSI DALLA  
TARANTOLA SI POTRÀ VENIRE IN COGNITIONE QUAL SONATA GLI AGGRADISCA

Con esperienza manifesta si è visto che per la maggior par- | te di quelli che sono morsi dalla tarantola che si come | bramano col senso del vedere affissar lo sguardo nei | suoi colori particolari, così anche il senso dell'udito de- | sidera sonate particolari di diversi strumenti musica- | li a suoni de quali il paziente incitato al moto del | ballo, tuttavia ballando di continuo col sudore, di- | cono che il veleno si estingua, perciò sarà necessario | di vedere primieramente in che convengono insieme | il colore et il suono p(er) il che è neccario presup- // [252r] porre si come il colore è motivo per la sua spetie la | qual mediante la luce move l'aere e venendo all'occhio | nel termine del visibile muove il senso a comprendere | la vaghezza del colore, il che accade anche nell'udito, | non essendo il suono altro che aere percosso, derivando | dal termine dell'istrumento di dove si fa la percussione, | si come deriva la spetie del colore dall'obbietto per la per- | cussione del lume, perciò se l'aere sarà percosso dall'in- | strumento atto a farsi suono per la condensatione che | di lei si fa nel corpo dell'istesso<sup>1215</sup> istrumento, quella | istessa percussione dall'istesso moto causata susseguente- | mente andará movendo l'aere d'intorno e dove che dall'orec- | chio si terminará, quivi si formerà il suono della voce | essendo che la voce

<sup>1214</sup> Nel ms. *Del color col suono p(er) i tarantati. Trattato XI<sup>o</sup>* è stato scritto a margine.

<sup>1215</sup> Nel ms. *istesso* è preceduto da *instr* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

diferisce dal colore in quanto che il | colore con la luce si dimostra in instanti sensibili all' | occhio, ma la voce o suono non havendo bisogno di luce | che perciò così si fa l'udito da lontano il giorno come | la notte convenendo col colore nel termine essendo | l'uno e l'altro soggetto al<sup>1216</sup> corpo diafano dell'aere | per la quale l'occhio vede il colore e l'orecchio ode | il suono, perciò è da notare che la voce è tuttavia | continua nel percuoter dell'aere, facendomi meglio | intendere v(erbi) g(ratia) il suono si farà lontano dieci mi- | glia et avanti che arrivi all'orecchio tardarà per spatio // [252v] di due hore, nondimeno questa voce si farà dove si termina, perché terminandosi prima un'hora avanti in | quello che sta lontano solamente cinque miglia, vi oc- | corre un'hora avanti che arrivo a quello che se ne | sta dieci miglia lontano, perciò si domanda come | si crea questa voce un'altra volta, il che accade per- | ché quivi si fa un altro termine, per il che accaderà | anche che facendosi infiniti termini per tutto il spa- | tio di dieci miglia, per due hore continue si sentirà | l'istessa voce, ma quello che è di maraviglia, se possi- | bil fusse che l'orecchio di un sol huomo fusse così ve- | loce che secondando la spetie dell'udito che è l'istesso | aere percosso e facesse infiniti termini, sentirebbe | anche replicare l'istessa voce infinitamente, il che è | impossibile perché terminandosi una volta all'orecchio | se no(n) si ritorna di nuovo con nuovo moto a percuote- | re l'aere, non è possibil potersi sentire all'udito | altro che una sol voce da un huomo solo. Ma qua | pare che nasca un'altra maraviglia nell'udito dal | suono, perché se possibil fusse che colui che ode co(n) | il moto di corso veloce andasse secondando ugual- | mente col moto dell'aere percosso dalla voce no(n) | facendosi alcun termine, questo tale no(n) potrebbe | fare né anche alcun senso distinto di alcuna // [253r] articolata voce, ma tuttavia di continuo p(er) il spatio delle | sedette dieci miglia sentirebbe un continuo rumo- | re e solamente nel sudetto spatio delle due hore assegna- | te o in qualsivoglia altro spatio fermandosi si termina- | rebbe il suono della voce distintamente all'orecchio, ben- | ché tutte queste cose nel colore accadareb- | bero<sup>1217</sup> che il riguardante farebbe con l'occhio continuo | termine, vedendo continuamente l'obbietto illuminato no(n) | potendosi far questo dal suono, il quale non sta appog- | giato nell'istrumento come il color nell'obbietto, ma su- | bito si fa separato l'aere percosso dall'istesso istrumento | succedendo l'altra, acciò non si dia vacuo e perciò fa- | cendosi il suono in tempo vediamo prima il lampeggiare | delle nuvole e poi si ode il tuono, il che accade an- | che dall'artegliera vedendoai p(rim)a il fuoco del sentire | udire il rumore della percussione dell'aere che ella | suol fare la qual cosa per non vi essere che sa dubitare | che la vista si faccia in instanti et l'udito con tempo | si mette fra le cose trite. |

DEI TARANTATI CHE SEMPRE RIDONO DAL COLOR CHE BRAMANO VEDERE QUAL SONATA  
BRAMERANNO

Per quello che sinhora habbiamo detto dei tarantati, si è visto | come che dagl'effetti causati dal veleno quali colori se gli | convengono per refrigerio della loro infermità ve-//[253v]lenosa. Perciò hora del colore che brameranno si potrà | venire in cognitione qual sonata anche bremeranno | per lor refrigerio. Però se quelli che sempre ridono | havendo nel suo discorso particolare dimostrato che si di- | lettano nel color pallido, gli converrà anche una sona- | ta di simil

<sup>1216</sup> Nel ms. *a/* è preceduto da *n* che è stata depennata con un segno orizzontale

<sup>1217</sup> Nel ms. *accadrebbero* è preceduto da *andrebbero* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

temperamento, perché sì come il temperamento | del pallido colore viene ad essere composto di color contra-rij tra di loro, nel cui misto discordando nelle loro | consonanze non si può vedere né l'uno né l'altro colore, | ma condondendosi insieme cagionano il color pallido o | come il verde col rosso e con altri che tra di loro discor-|dano. Per il cui visibile apportando malenconia dell'animo, però pare che la soverchia allegria del riso co(n)-|tinuo con questa contrarietà si venga a temprare e ri-|dursi alla strada di mezzo che è la sanità. Per-|ciò a questi che bramano il color pallido, pare che gli si | convenga il suono malenconico, come d'instrumenti che | tra loro discordano e veramente da solo instrumento | toccato aspramente con estreme consonanze che non | possono convenire insieme facendo il suono secondario et | anche le sonate con l'instrumento che non sia | accordato et altre corde più del dovere tirate molto | alte, oltre di questo sonare raucamente con con-|sonanze di proposizione dissimile che nel conveni-//[254r]re insieme non possono avere alcuna proportione nelle loro | consonanze, le quali accordandosi con il color pallido nei | sensi dell'occhio e dell'udito quello del suono potranno la-|sciar forse il continuo ridere all'huomo tarantato. Poi-|ché veggiamo per esperienza che il suono scordatamente fat-|to generando malinconia nel huomo leva anche la | soverchia voglia del ridere, come appare nell'esequie dei | mortorij nel suono delle campane scordate e confuse che | tra di loro non accordano nella morte di generoso capitano, | così anche da tamburi et ogn'altro instrumento tocco scor-|datamente rende male armonia, levando il riso. | Ma di qua bisogna avvertire che tutti gl'estremi son vitij, però | non vorrei che alcuno si pensasse di volere ridurre il | paziente a malenconia che sarebbe peggior infermità | del riso e della soverchia allegria, ma si deve intendere | che con questo retto contrario egli si debba temprandosi | ridurre alla strada di mezzo che è il non essere malen-|conico né anche troppo allegro, ma temperamento di | sanità perfetta, non essendo altro l'infermità che una | confusione di humori non havendo proportione alcuna | le qualità degl'elementi fra di loro, le quali predomi-|nando alcuno più del dovere cagionano l'infermità. | Le sonare contrarie al paziente potranno essere quelle | che regolarmente corrispondono alle consonanti pro-//[254r]portioni tra di loro, le quali come cose che possono avere | qualche similitudine nell'accordarsi con la passione rise-|bile non lo potrà levare il ridere al paziente per avere | consonanza che a quello si può agguagliare, ma con quel-|le consonanze che tra di loro discordano non si potendo né | anche accordare con il ridere, causeranno che egli si | estingua per la cosa a lui contraria, nondimeno per essere | il veleno di natura occulta, può anche essere di natura occulta la | sua sonata, nondimeno per quello che dal colore che diletta | al paziente si può argomentare che se egli bramerà sonata | d'instrumento accordato, dovrà farsi dalle voci contrarie | come dal soprano et il basso o vuoi dire in quelle sonate | dove predomina la prima et la nona corda toccandole più | spesso dell'altre o dell'ottava con la seconda, come dalla se-|sta con la prima, le quali per essere dissimili si accorderanno | anche col color pallido, havendo l'istessa consonanza il | pallido nel suo composto che hanno questi suoni nella | sua armonia. Però il pallido che non è altro che abban-|donamento di calore et del sangue, il quale abbandona(n)-|do in parte i membri la cui operatione si fa dal moto | del sangue et il riso similmente si fa per il moto | del suo ritorno agl'istessi membri generandosi dal | poco moto poco suono e dal molto assai suono, per | il che è necessario più distintamente considerare la // [255r]forza del colore e quella del suono. | Per maggior intelligenza della conformità che | hanno

insieme il colore et il suono, metteremo<sup>1218</sup> insieme i colori | particolari i quali per regola haranno forza di | mandare più vigorosamente la loro spetie all'occhio | et l'accoppiaremo con la voce di quella corda dell'instrumento da sonare, che si farà udire dalle più | lontane parte, venendo all'orecchio più vigorosamente | dell'altre e così procederemo con ordine accoppiando | ogni colore più languido e meno vigoroso con le | corde più languide e meno forzose nella forza | della voce. Perloché accoppiaremo il canto cioè la prima | con il bianco, essendo la prima corda quella che | più altamente da lontano suol fare udire la sua | voce più vigorosamente dell'altre, sì come anche il | bianco suole più d'ogn'altro colore farsi vedere | da lontano più d'ogn'altro colore e l'ultima | delle corde, come estremo, bordone chiamato, | messo per il basso, l'accoppiaremo anche con l'estre-|mo dei colori che sarà il nero, essendo che il nero | è quello come che per le poche consonanze si farà | vedere nel da lontano, essendo necessario che stia | in più propinqua distanza, acciò egli si habbia // [255v] a comprenderlo, come anche accaderà dalla voce del tas-|so, cioè l'ultima corda messa con il numero nono | la quale come più languida voce di tutte l'altre | essendo men vigorosa harà bisogno che ella sia in | più propinqua distanza dell'altre, acciò dall'orecchio | si possa fare il senso dell'udito, sì come accade dal | nero per farsi il senso del visibile, perciò sì come il bian-|co et il nero essendo gli estremi dei colori che abbrac-|ciano e contengono tutti gl'altri, così anche accade dal | canto et dal basso o vuoi dire della prima et della nona | li cui estremi abbracciano tutte le voci del suono | e sì come il giallo declina dal bianco e così gl'altri, | di mano in mano declinando, il giallo di farà vedere | più da lontano d'ogni colore dal bianco in poi, così | il rosso men del giallo, il tanè meno del rosso, il | pavonazzo meno del tanè, il pallido meno del pa-|vonazzo, il verde meno del pallido, il turchino me-|no del verde et il nero meno del turchino, an-|dando li colori declinando tuttavia mentre che si | discostano dal bianco si vanno arossimale al | nero, i quali quanto più parteciperanno di lui | tanto meno saranno vigorosi e quanto più parti-|ciperanno del bianco, tanto maggiormente con vi-|gore mandaranno le loro specie all'occhio // [256r] nel da lontano, accadendo tutte queste differenze nel-|la voce del suono, perché le corde che più si accostera(n)-|no al basso, cioè alla nona, tanto meno si udiranno | da lontano e quanto più si accostaranno alla prima | cioè al canto tanto maggiormente haranno forza | di farsi udire nel da lontano. Perciò havendo questa | convenienza insieme il colore et il suono, accoppiaremo | il bianco come primo fra li colori con la prima corda | dell'instrumento, supponendo che questo sia il leuto | come più comune e per l'antichità usato in ogni par-|te del paese, il giallo accoppiaremo con la seconda, | il rosso con la terza, il tanè con la 4°, il pavonazzo | con la quinta, il pallido con la sesta et il verde con la | settima, il turchino con l'ottava, il nero con la nona | con la qual regola non sarà difficile investigare | per vigore del colore qual sonata si convenga a | quelli che son stati pizzicati dalla tarantola. | Perciò oltre alle sudette ragioni che habbiamo detto | in quanto alle sonate che convengono a quei taran-|tati che sempre ridono essendo ben dette si potrà | teoricamente procedere in questa maniera, componen-|dosi la sonata con le proporzioni del color pallido il |

Bianco 1
Giallo 2
Rosso 3
Tanè 4
Pavonazzo 5
Pallido 6

<sup>1218</sup> Nel ms. *metteremo* è preceduto da *metteremo insieme il colore et il suono*, frase che è stata depennata.

quale è composto dal bianco, rosso e verde, nondime-|no il rosso et il verde si estinguono predominando // [256v] il bianco perciò la sonata che si potrà chiamar pal-|lida per l'accoppiamento delle proporzioni che del ca-|lore et del suono convengono insieme si farà in que-|sta maniera la sonata componendosi della sesta, setti-|ma e della prima, ma perché il verde è composto di gial-|lo e nero, o vuoi dire di giallo e turchino, potrà an-|che intrare in questo concerto l'ottava et la nona | perché l'ottava è messa per il turchino e | la nona è messa p(er) il nero, il quale entra | nel composto del verde, facendosi di giallo | e nero o veramente entra per il composto | del turchino, il quale è composto di bianco | e nero, perciò la prima entra per il bianco | la seconda per il giallo, il rosso per la ter-|za e la settima per il verde e l'ottava | e nona per il turchino e per il nero et | la sesta per il pallido, la quale nella | sonata deverà di continuo farsi sentire | come quella che predomina insieme con la prima, la qua-|le deverà predominare più dell'altre, perché nel com-|posto del pallido si estinguono tutti li colori che lo | compongono restando solamente con qualche viva-|cità la bianchezza, perciò questa con la settima | e sesta nella sonata deverà farsi sentire // [257r] più dell'altre corde potendosi chiamare questa tal so-|nata pallida per le convenienze che con le proporzioni | del colore convengono, la quale come si è detto si com-|pone della prima, seconda, terza, settima, ottava, nona | e della settima la quale ben spesso deverà toccandola | farsi sentire più d'ogn'altra corda, essendo che fatto | questo composto va a concludere in lei, come appropria-|to al color pallido più d'ogn'altra corda. |

DEI TARANTATI CHE DA CONTINUO PIANTO SON MOLESTATI BRAMANDO IL VERDE O IL NERO  
INVESTIGARE QUAL SONATA SEGLI CONVENGONO

Bianco 1
Giallo 2
Rosso 3
Tanè 4
Pavonazzo 5
Pallido 6

Nel capitolo particolare di quei che sempre piangono | si è dimostrato come che alcuni di questi bramano il | color verde et altri il nero per due cause che si è detto ca-|gionarsi il pianto, perciò ci restava di vedere in che | maniera da questi colori si possa venire in cognitione | come che dalle proporzioni dei colori si possa compren-|dere qual sonata se gli convega, per il che è da nota-|re che a quei della prima spetie che piangendo si | dilettano nel color verde se gli converrà il composto | di una sonata secondo la compositione del color ver-|de, il quale si compone di giallo e nero, o veramente | di giallo e turchino et il turchino per se stesso è compo-|sto di bianco e nero, però la sonata di questi si com-|[257v]porrà con il suono delle corde assignati a proprij colori | de' quali si compongono il verde et il turchino et il ne-|ro con il giallo, benché siano colori semplici se ne fa-|rà un composto di tutte queste insieme componendosi | la sonata che si deverà al tarantato che da continuo | pianto viene molestato in questa maniera, componen-|dosi della seconda e della nona ottava e settima, ma | sopra il tutto nelle sonate è necessario che se vi entra-|no le altre corde che queste predominano facendosi | fra queste sentire più spesso la settima come quella | che è propria al verde predominando a tutte le | sud(ett)e. |

Della sonata che si convengono alla seconda spetie | di quei tarantati che sempre piangono di già al | suo luogo gli fu appropriato il color nero per il qua-|le come di poco moto se gli dovrà anche una sonata | di quiete fatta molto bassamente, la cui armonia si | potrà incominciare con la sesta come quella che fa-|cendo l'offitio del basso, andando tuttavia declinando | per la settima, ottava

et per la nona, languendo | pare che invita al riposo et alla quiete degl'occhij | e fra il composto di questa sonata si deverà toccar | più spesso la nona di ogn'altra, come quella che | predomina nel basso et se si comporrà sonata dall'// [258r] altre corde sempre deverà prevalere la sesta, settima | e ottava e fra queste la nona, come si è detto. |

Inoltre essendo necessario che le sonate si faccino con mol-|ta dolcezza, perché sì come per l'asprezza del colore | si offendono gl'occhij, così anche per l'asprezza et | acutezza del suono offendendosi il senso dell'udito, an-|che gli occhij patiscono havendo corrispondenza l'un | con l'altro instrumento dei sensi e perciò a quelli che pa-|tiscono flussione delle lagrime, se gli sogliono forare | l'orecchie per la cui corrispondenza gl'occhi si refrige-|no e perciò per quell'istessa strada che ricevono re-|frigerio potranno anche per l'istessa ricevere nocumen-|to per l'asprezza del suono, dovendosi attendere in | questo caso alla melodia della soavità dell'udito, por-|gendolo con moto sonoro e dolcemente fatto all'orec-|chio. |

QUAL SONATA SI DEVERÀ A QUEI TARANTATI CHE DI CONTINUO VEGLIANO CONFORME AL  
COLOR NERO CHE LORO BRAMANO

Bianco 1

Giallo 2

Rosso 3

Tanè 4

Pavonazzo 5

Pallido 6

Per il capitolo particolare dei tarantati che sempre | vegliano, si è dimostrato come che il colore bramato da | loro sia il nero, per il quale si potrà investigare anche | quale habbia ad essere la sonata che a loro pia-|cerà, perché sì come il nero per le consonanze // [258v] del poco moto che egli ha distruggendosi per la luce | che perciò l'oscurità della notte all'apparire del | sole la mattina in oriente si dilegua, essendo che | il colore si fa motivo per la luce e perciò il nero che | si perfettiona per l'assenza del lume haverà anche | meno moto d'ogni colore, sì che facendosi la compara-|tione fra il moto del colore e quello del suono si ri-|troverà che la nona corda come più bassamente si | fa udire si deve appropriare al più perfetto nero de-|gl'altri, essendo anche la sesta messa fra questo | numero che sì come i colori tuttavia declinando, | partecipano più del nero così anche il suono della se-|sta tuttavia va declinando fin all'ultima. | Perciò la sonata di questi forse potrà comporsi | della sesta, settima et ottava con la nona, | ma più spesso si deve toccare la nona, co-|me quella che predomina all'orecchio nell'udito, andando secondando come il nero | nell'occhio. Le sonate contrarie saranno | quelle che si faranno dove predomineranno | alcune delle prime, delle seconde, terze | quarte e quinte, allontanandosi per la loro | acutezza dalla nona, cioè dal basso e | particolarmente la prima più d'ogn'altra gli sarà con-// [259r] trario e perciò se si comporrà sonata di tutte queste devrà | sempre predominare la sesta, settima et ottava, ma la | non più di tutte deverà star di continuo in campagna p(er) | farsi udire più spesso di ogn'altra corda, come quella che | per la similitudine del moto è più d'ogn'altra appropriata | al color nero facendosi vedere anche più vicinamente d'ogn'altro colore, distruggendosi per ogni poco di di distanza | come pare che si dilegua anche il suono del basso che in | propinqua distanza solamente si fa udire et in ogni poco | di distanza non si ode più. |

CHE COLORE BIANCO CHE BRAMANO QUEI TARANTATI CHE SEMPRE DORMONO SI POTRÀ  
INVESTIGARE QUAL SONATA BRAMERANNO CONFORME AL COLORE

Bianco 1

Giallo 2

Rosso 3

Tanè 4

Pavonazzo 5

Pallido 6

A quei tarantati che sempre dormono di già nel capitolo suo | particolare, si è dimostrato che essi bramando | il color bianco gli poteva essere di giovamento | per la loro infermità. Per il che ci resta | hora l'andare argomentando dal colore qual | sonata se gli convenga, secondo la conformi- | tà delle consonanze che hanno nel moto il | colore, et il suono, per il che di già s'è deter- | minato che la prima habbia l'istesso moto | nell'udito che ha il bianco nel vedere e | perciò haveranno anche le medesime consonanze. // [259v] Perciò la sonata si farà particolarmente su la prima, come | che di voce più acuta, imitando con

dolcezza gl'uccelli che | perciò si chiama canto e fra gl'altri si dovrebbe imitare | il canto del rosignolo, il quale sul mattino nell'inco- | minciare a rosseggiare il cielo per il spontare dei raggi | del sole lasciando il sonno e risvegliandosi quasi favel- | lando di vaghezza pare che vada nel variar del canto com- | ponendo consonanti canzone per l'armonia dell'udito imitan- | dolo gl'altri uccelli al meglio che possono, discacciando affatto | il sonno degl'occhi loro, per il che non sarà fuori di pro- | posito l'andar toccando nella compositione della sonata | le corde che hanno proportione con il giallo che è la seconda, | dimostrando havere anche proportione con gl'aurati rag- | gi del sole che invitano l'huomo a destarsi dal sonno et | al commercio, favellando come agl'uccelli cantando | e perché questo si fa dalla natura sul mattino quan- | do il ciel rosseggiando ci promette, come sicuro foriero | del giorno l'arrivo dell'Illuminatore dell'universo, p(er)- | ciò anche nella sonata che si conviene a quei taran- | tati che tuttavia dormono vi si deverà entrare anche | la terza, come quella che ha proportione col colore | rosso et inoltra vi si potrà anche frammettere qualche | toccata alla nona accompagnata dalla prima, come | che questa prima rassembrando il giorno p(er) la chia- // [260r] rezza della bianchezza, se ne vada con altra voce a desra- | re il paziente rassembrato nel color nero per il sonno et l'os- | curità della notte, nella nona toccata con violenza, imi- | tando il moto violento che bisogna fare quando che uno va | per risvegliare alcuno che da profondo sonno sia sopra pre- | so. Per il che imitando la natura nel colore, col moto del | suono si comporrà la sonata della prima, seconda, terza | e nona, essendo necessario che di continuo la prima si faccia | sentire o almeno più spesso che si può per la similitudine del- | la bianchezza e chiarezza del giorno che invita al destarsi | dal sonno. Parimente anche ben spesso si deverà far passag- | gio per la sua contraria che è la nona e moltiplicando | molto spesso che sì come il bianco et il nero sono contra- | rij e così anche il giorno alla notte, così anche pare | che sia contrario la prima che è di grandissimo moto di | proportione alla nona che è di tanto poco moto che è messo | anche per la quiete, però di continuo la prima la deve rin- | tuzzare per imitarla al suono, ma sempre deverà pre- | dominare il canto cioè la prima e quando che il dotto compo- | nitore della sonata potrà fare passaggio sopra l'istesso can- | to con la proportione della prima, seconda, terza et nona | sarà ottima sonata per quei tarantati che sempre dormo- | no. //

[260v] QUAL SONATA SI RICHIEDE A QUEI TARANTATI CHE SEMPRE VOMITANO, CONFORME AL  
COLOR NERO CHE SEMPRE BRAMANO

Con l'osservanza delle solite regole dei colori si potrà quasi | cavare argomento certo di qual sonata si piglieranno di-|letto e gusto quelli tarantati che sempre vomitano bra-|mando il color nero, sì come nel suo particolar capitolo si è ap-|pieno dimostrato. | Però hora ci resta di vedere

Bianco 1

Giallo 2

Rosso 3

Tanè 4

Pavonazzo 5

Pallido 6

in qual sonata questi si diletta-|ranno che sia di consonanze nel moto di proportionione con il | nero. Per il che di già habbiamo determinato | il basso nella nona corda, come quella che | facendo il moto di poca distanza, non poten-|dosi udire nel da lontano, perché l'aere percors-|so debolmente subito rarefacendosi il moto | incontinente anche si estingue, come si estin-|gue anche il color nero nel moto della sua | spetie, per il che nell'oscurità della notte | accaderà occultandosi molte cose, benché siano | poste vicino all'aspetto dell'occhio, sì che | per la similitudine fatta comparatione | del nero con la nona haranno l'istessa proportionione | nel moto dei sensi, il colore per il vedere et il suono | per l'udito. Ma perché pare che non sia possibile formare // [261r] ordinata compositione di sonata con una sol corda, benché anche | nella nona si possa far passaggi secondo la proportionione della | prima e dell'altre fin alla nona, nondimeno resterà più vaga la | sonata componendosi di quelle proporzioni dell'altre corde che | haranno il moto più basso, come sarebbe componendosi la sona-|ta della sesta, settima, ottava et nona, le quali accoratamente | andando di consonanti proporzioni del pari, causando stabilità | causaranno forse che il paziente si ferma dal vomito, come si | ferma a quelli che, havendo navigato il mare, è giunto nella | terra ferma e stabile, se gli ferma anche il vomito, essendogli sì | causato questo disturbo per il moto ineguale dei colori, così an-|che si ferma degl'istessi per il moto uguale et uniforme e | perciò la sonata composta della sesta, settima et ottava | e nona, se bene sono appropriate al pallido, al verde al tur-|chino, nondimeno perché ciascheduno di questi sono compo-|sti con il nero, sarà cosa probabile che havendo nel suo | composto questa proportionione è stabilita componendosi la so-|nata di questi con la nona messa per l'istessa proportionione | del nero, faranno un accordato suono grave e riposato di | proportionione uguale e fra queste corde deverassi tutta-|via toccare più spesso la nona come quella che predomina | nella sonata e se accaderà che l'eccellente compositore di | sonate vi volesse fare entrare le altre corde di continuo con-|viene che prevaglia quelle, incominciando dalla nona alla // [261v] sesta e tra queste, come si è detto, deverà prevalere la nona | e sopra tutto habbiasi riguardo che la sonata sia molto | riposata et uguale, perché il moto ineguale della sottile | investigazione delle cadenze e ricercate andando vacillan-|do con la mano anche il senso di quei che di continuo vo-|mitano, forse patirebbero detrimento et vacillando il vomito | maggiormente s'inciterebbe. |

QUAL SONATA SI RICHIEDERÀ A QUEI TARANTATI CHE SEMPRE CANTANDO SI PRENDONO  
DILETTO NEL COLOR PALLIDO

Bianco 1
Giallo 2
Rosso 3
Tanè 4
Pavonazzo 5
Pallido 6

Nelle infermità del continuo canto cagionato dal veleno | della tarantola in quelli che da lei son stati pizzicati | si è detto nel suo capitolo particolare che essi si dilettono | nello sguardo del color pallido, dal quale si potrà cavare | argomento quale habbia ad essere la loro so-|nata composta di proportione simile nel mo-|to a quelle del moto del colore. Per il che | è da notare che la sesta essendo messa al | pari del color pallido andando tuttavia de-|clinando per la settima, ottava e nona, com-|ponendosi di questa la sonata anderà cer-|tamente bene, ma meglio si farà la compo-|sitione della terza con la settima, e | perché il verde è composto di giallo e nero // [262r] o vuoi turchino e giallo, entrerà anche nel composto della | sonata la nona, la ottava e la seconda, ma perché il tur-|chino è composto di bianco e nero, sarà necessario che vi | entra anche qualche poco la prima, la cui ricercata | entrando ne' suoi contrarij come il bianco fra il nero | mischiato genera pallidezza con gl'altri colori, il che ac-|caderà anche nell'udito mosso dal suono di queste pro-|portioni, il cui malinconico suono potrà essere di giova-|mento al paziente di farli passare il canto. Ma aver-|tiscasi che deve predominare la sonata nella sesta setti-|ma e terza, come quelle nel cui composto si forma il | moto delle proporzioni del moto che harà il color palli-|do essendo composto fra l'altre di rosso e verde. |

DAL COLOR ROSSO INVESTIGARÀ QUAL SONATA BRAMERAN(N)O QUELLI CHE SON STATI MORSI  
DALLA TARANTOLA CHE SEMPRE HANNO PAURA

In quei tarantati che bramano il color rosso, essendo so-|pra presi dalla passione velenosa con continua paura, | vorranno la lor sonata con la proportione nel moto si-|mile alla proportione del moto del colore che da loro | sarà bramato<sup>1219</sup> che sarà la terza corda, accor-|dadandosi con la prima et con la seconda et se il composito-|re vi vorrà intromettere la settima per maggior va-|ghezza nell'armonia del suono, non sarà se non bene // [262r] havendo risguardo che nel suono predominano tuttavia | la prima et la terza, toccandole molto spesso, come q(ue)lle | che di proportione sono più simile a quelle de' colori che | questa sorte di tarantati si sogliono dilettere con lo sguar-|do, convenendosi che anche con le medesime o simili nel | suono si venga a dilettere l'udito con suono allegro et | lontano da ogni malinconia, però non vi metterà pro-|portione appropriate a quei colori che parteciparanno | del nero, eccettuando il verde e l'istesso rosso per il | cui temperamento il nero nel lor composto non è sen-|sibile, perciò anche nelle loro proporzioni, come la setti-|ma, benché sia parte del basso, nondimeno temprata | con l'armonia nel suono della prima, seconda e terza | non farà sensibile separatione discordante dall'altre | proportioni, anziché farà tanto maggiormente il con-|certo della sonata più allegra e ripiena di suavità | e melodia per giovamento del paziente al senso dell'udito, per il quale

---

<sup>1219</sup> Nel ms. *bramato* è preceduto da *bagnato* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

andando molto seguitamente si | assicurerà dalla paura perché le sonate con ricer-|cate diverse e non seguitagli potrebbero essere di no-|cumento. |

DAL COLOR CHE PIACE A QUESTI TARANTATI CHE SEMPRE SUDANO S'ARGOMENTARÀ QUAL  
SONATA LOR PIACERÀ //

**[263r]** Dal color nel quale si diletano quei tarantati che sem-|pre sudano,, di già si è detto nel suo particolar cap(it)olo esse-|re il bianco, il quale per essersi nelle regole del moto mes-|so nel suono per la prima corda per le proportioni di si-|mile consonanze nel muovere il senso all'udito

Bianco 1
Giallo 2
Rosso 3
Tanè 4
Pavonazzo 5
Pallido 6

| sì come il color muove quello del vedere, per-|ciò la sonata che brameranno questi taran-|tati che sempre sudano si deverà comporre | per la maggior parte sopra della prima e | se vi entrerà nella compositione della sonata | la sesta, settima, ottava et nona come quelle | che hanno manco moto di tutte, si verrà a tem-|prare la velocità della prima la quale | predominando si deve toccare più spesso | dell'altre ma molto riposatamente perché | quando la sonata fusse portata con molta velocità, il pa-|tiente potrebbe maggiormente dal moto violento cagio-|narsi maggior sudore, essendo che importa assai | nel ballo del paziente che la sonata sia fatta adagio | e con moto molto riposato et uguale. |

QUEI TARANTATI CHE SEMPRE TREMANO DAL COLOR ROSSO CHE BRAMANO, S'ARGOMENTARÀ  
QUAL SONATA GLI POTRÀ ESSER DI GIOVAMENTO

La sonata che brameran quei tarantati che si diletano // **[263v]** d'affissar il sguardo nel color rosso si componerà della ter-|za che è posta in luogo del color rosso et insieme con la | settima et l'ottava le quali l'una è messa in luogo del | color verde et l'altra in luogo del turchino i quali co-|lori sono quelli che convengono per vaghezza e per alle-|gria col rosso, e perché è necessario che con il moto del | suono si ripara al tremore del paziente, si deverà termi-|nare tutte le consonanze nella nona corda, come quel-|la che si ritrova nella quiete et in manco moto di tutte | l'altre, essendo di consonanti proportioni simile al nero il | quale nei colori ha manco moto degl'altri, perciò com-|ponendosi la sonata sopra della terza, settima et ottava | si deverà concludere sopra la nona toccando più spes-|so dell'altre, la terza come quella che predomina | per essere nel moto proportionale col moto del color | rosso, havendo particolar risguardo di stare in luo-|go quieto et lontano da ogni rumore col quale nell'udito si potrebbe confondere il suono causando che | il paziente nel ricevere del suono confuso con la vo-|ce di altro rumore non riceverebbe quel conforto | nella sua infirmità che si richiede secondo la forza | del suono della sudetta compositione. |

DAL COLOR BIANCO, GIALLO E NERO CHE BRAMANO QUEI TARANTATI CHE SEMPRE  
FRENETICANO SI VENIRÀ // [264r] IN COGNITIONE QUAL SONATA DESIDERARANNO

Nella naturale disposizione del veleno della tarantola | che suol fare freneticare i pazienti tarantati, sì come | habbiamo dimostrato nel suo particolar discorso che | bramando i color semplici si diletano d'affissar lo sguar-|do nelli colori bianco, giallo et nero. Perciò la loro | sonata si deverà comporre della p(rim)a, seconda e nona, co-|me quelle che sono proporzionali con li colori sudetti nel | moto. Perciò acciò che il paziente si muova con il senso | fisso dell'udito, sarà necessario che la sonata si faccia | molto posatamente e semplicemente senza difondersi in | molte ricercate con le quali si porrebbe all'orecchio del | paziente occasione che il senso non si quietasse, anzi da | tal varietà offeso gli cagionerebbe maggiormente l'andar | fantasticando col cervello in maggiore frenesia per la | varietà e così non si quieterebbe, ma quando che l'udi-|to sarà allettato da continuo et uniforme suono sa-|rà facil cosa affetionare il senso dell'udito con il cui | moto uguale se egli acquista forza di predominare nel | senso, si acquietaranno anche gl'altri nella quiete | particolarmente quello del vedere, non essendo altro il | frenetico se non la confusione et instabilità di questi | due principali, cioè del vedere hor una cosa et hora | un'altra e dall'udito d'udire hor questa o quell'altra // [264v] cosa, per le cui instabilità la volontà si spinge a parla-|re allo sproposito confondendosi le spetie di queste nel-|la fantasia senza potersi quietare in cosa alcuna. |

QUAL SONATA SI CONVERRÀ A QUEI TARANTATI CHE SEMPRE SALTANO, DILETTANDOSI NEL  
COLOR NERO

In quelli tarantati che sempre saltano diletandosi nel | color nero sì come si disse nel suo particolar discorso do-|ve si stava in dubbio se questa sorte d'infermi che sal-|tano senza il suono se gli si debba la lor sonata o | no la qual cosa per ancora la lasceremo così sospesa, non-|dimeno per hora supponendo che si richieda la sonata | loro particolare si deverà comporre in questa maniera | sopra la nona, come quella che fa il basso, haverà anche | il moto più quieto benché qualche volta si potrà di rado | toccare la prima come quella che è più simile alla na-|tura nel moto del veleno, perciò stimolato qualche volta | dal basso come che lo invitasse alla quiete, si potrà | qualche volta toccare la prima, ma in ogni modo si | deverà comporre la sonata sopra la sesta, settima, | ottava et nona, come quelle che haranno il moto | più fiacco et debole con il cui suono forsi si potrà tem-|perare la fierezza del moto violento della natura | del veleno cha ha nel saltare et l'altre cose devasi | sonare adagio et modo riposatamente, predominando // [265r] tuttavia la nona toccandola più spesso d'ogn'altra corda | per allettare il paziente alla quiete et a cessare dal moto | violento del saltare poiché con il sonare riposatamente | cercando egli col ballo il medesimo tempo col salto che | haverà il suono, gli potrà essere di molto giovamento per il | che se da dotto compositore della sonata vi vorrà fare | entrare l'altre corde doverà toccare più di rado la prima | et la seconda et più spesso la sesta, settima, ottava et | più spesso d'ogn'altra la nona come quella che deve predo-|minare in quanto negotio, ricercandosi la quiete et il ri-|poso del paziente. |

Per le cose che sin hora habbiamo detto dei tarantati non si | maravigli alcuno se precisamente et determinatamente | non habbiamo di certo concluso i nostri ragionamenti | essendo che queste cose come occulte fra le grandezze di | natura si ripongono, non potendosi di loro assegnare certa | ragione, ma solamente così dubbiosamente si può andare | scherzando con le più autentiche ragioni filosofiche del- | le naturali per vigore e forza del colore, sì come habbia- | mo fatto come oggetto del più nobil senso e perciò in- | vestigando intorno di questo habbiamo detto qualche | cosa almeno per invitare e stimolare e ridurre a perfettio- | ne questo principio della conformità del colore col suono | potendo essere fra di loro proportionali quei famosi // [265 v] che di queste cose haranno cognitione, ma perché habbiamo | detto solamente delle sonate in particolare dei colori più | principali, nondimeno vi sono altri colori, come il color | biondo, il quale è composto di giallo e rosso, perciò la | sua sonata si farà come di mezza voce sopra la se- | conda e la terza. |

Al color berettino si farà sopra la prima et la nona, come | quello che è composto di bianco e nero, ma perché in que- | sto composto non si vede né il bianco né il nero, così | anche deverà essere il composto della sonata che non sia | totalmente la prima né l'ultima quella che più spesso | si faccia sentire o udire, ma che la prima et la nona | siano tocche spesso, come di mezza voce per essere di | proportione più simile al color berettino, parimente al | color della viola, il quale si compone di pavonazzo et | di turchino, la lor sonata sarà fatta dalla prima e | dalla nona, le cui proportioni corrispondono al turchi- | no che è composto di bianco e nero et il pavonazzo di | turchino e rosso, perciò vi si converrà anche la ter- | za, concludendosi nella quinta che il color sarà | ranciato la sonata sarà composta della seconda et | della terza, essendo di proportione simile al color | rosso e giallo de' quali si compone il color rancia- | to, e così si procederà per l'infinità dei colori misti // [266 r] la cui cognitione deverebbe essere manifesta a pittori p(er) | paraticarli ogn'hora. |

## [266 r] TRATTATO IX

### DE' COLORI STRAVAGANTI

DE' COLORI APPARENTI CAGIONATI DA TRIANGOLI DE CRISTALLO, DETTE COLONNE TRILATERE  
E DA MATEMATICI CHIAMATI PRISMI

Quello che apporta maggior maraviglia la natura nella | generatione de' colori diversi, pare che oltre che co' la | varietà s'estenda verso l'infinito sia che ella osserva | tuttavia l'ordine delle medesime regole, così negli reali co- | me negl'apparenti, conforme a quello che sin hora si è detto | e che sin dal principio delle nostre regole supponessimo nel | principio de' nostri ragionamenti, per il che appare che con la | luce et l'ombra si cagionano molti colori apparenti et al- | tre volte il lume temprandosi fra il corpo opaco de' diafani- | tà minore come nei triangoli di vetro o di cristallo, | i quali se bene sono opachi, nulla di meno essendo composti | di opaco et diafano fanno questa mezana spetie e perciò | sì come per l'opacità che si interpone alla luce, così | anche per la diafanità si lascia da lei penetrare fin a | un certo segno dentro dell'istesso corpo la qual luce tempran- | dosi in questa densità del vetro cagiona varietà de' colo- | ri, particolarmente il rosso o vuoi dire puniceo et il flavo, // [266 v] biondo o vuoi dir giallo, con il verde et turchino, per- | ciò con l'osservatione delle solite regole si può compren- | dere in che modo nel ricevere

l'occhio le spetie del | lume temprandosi nella densità naturale dell'opaco del | vetro si cagionano i colori apparenti de' quali il primo | verso la parete della linea centrale, come che si tem-|pra fra la maggior densità, sarà di color rosso, come ve-|diamo la sera nell'occidente, mentre il sole si avvici-|na all'orizzonte, i cui raggi temprandosi fra la | densità dei vapori, indebolitisi il lume p(er) tal fiac-|chezza, così languido si cagiona il color rosso nel cielo | e per l'istessa causa accade anche nelle fiamme de' | fuochi dove saranno mischiato dalla densità del | fumo. Parimente il sole appare rosso per l'interpositione della nebbia le cui osservazioni dovrebbero | bastare per autenticare che il color rosso nel trian-|golo del vetro si cagiona, come abbiamo detto, | dove si temprà il lume per la maggior densità ag-|giungendovi anche la parte ombrosa dell'obbietto | per il quale si vede l'istesso obbietto, essendo che | ogni ombra apparendo nera si suol fare perspicuo | interminato, perché essendo privo di lume non si | può vedere il proprio colore della parte ombrose | particolarmente negli angoli de' corpi opachi // [267r] dove che dividendosi la parte ombrosa dalla luminosa, | le parti alluminate si dimostrano più vigorose per l'estremi-|tà del suo retto contrario che è l'ombra, la quale anche | ella in questa parte apparirà più nera, le cui spetie dell'|oscurità venendo all'occhio si meschia con il lume mischia-|to fra la maggior densità del vetro che sarà visto p(er) | la maggior grossezza di lui più vicino al centro, cagio-|nandosi questa tal fiacchezza del lume in questa | parte si genererà il color puniceo o rosso e contiguo a | questo colore vi sarà il biondo il quale è cagionato dalla | luce o dal lume che nel venire all'occhio passa per il ve-|tro temprandosi fra manco densità e perciò quello che | è rosso per il vigore del mischiamento di maggior lume | apparisce biondo et accostandosi tuttavia verso l'an-|golo esteriore del vetro aggiungendosi al colmo della | luce facendosi più splendido quello che era biondo | per il mancamento del lume si rende risplendente | di color flavo o giallo nell'accrescimento del lume | e questo color giallo harà contiguo il verde et il ver-|de harà contiguo il turchino. |

In questo luogo bisogna havere l'occhio a quello che | dicessimo nelli colori dell'arco celeste al quale as-|segnassimo solamente il color flavo, il quale è il color | proprio dell'elemento che da raggi della luce passa(n)-//[267v]do per la sua sfera e riconducendolo qua giù basso influi-|sce calore et insieme appoggiato nella opacità termi-|nata si dimostra in apparenza di color flavo, ma | quando che il lume non si termina nell'opacità, ma per | il perspicuo interminato o trasparente cagionerà un ec-|cellente bianchezza trasparente et invisibile, facendosi | visibile per le tenebre di qualsivoglia corpo che harà | dopo di sé di color nero terminato o interminato essen-|do interposto fra questa et l'occhio la sudetta bianchez-|za, la cui bianchezza facendosi terminata per l'oscurità | mischiandosi le spetie di lei e della detta oscurità nel | venire all'occhio cagionano un'apparenza di color tur-|chino, essendo che questo tal colore si compone negli | apparenti di bianco et nero per il perspicuo interminato | la cui esperienza si vede nel color turchino che si vede | intorno a corpo mediante i triangoli di vetro posto ava(n)-|ti l'occhio, perché il lume, come poco avanti dicessimo, | temprandosi verso l'angolo esteriore del vetro p(er) essere | in poca opacità no(n) fa color apparente sensibile per | se stesso, essendo che la trasparenza in questo luogo | vicino all'angolo prevale all'opacità, nondimeno | con tal bianchezza non visibile temprandosi nel | venire all'occhio con le tenebre dell'oscurità o | dell'ombre che circondano i corpi opachi vicini // [268r] al termine del lume et dell'ombra, vedendosi per la poca | quantità dell'opacità del vetro vicino all'angolo esteriore | dove non si può generare altro colore apparente se non dal-|la bianchezza et dal nero per il perspicuo interminato, no(n) | vedendosi né l'uno né

l'altro, si cagiona il composto di | color turchino, ma perché queste apparenza de' colori | sono contigue l'una all'altra, di necessità conviene che passan-|do da un color nell'altro, finché prevagliano, si cagiona | altri colori v(erbi) g(ratia) dal color rosso o puniceo, dovendosi far | passaggio al flavo o giallo necessariam(en)te v'intermedia il | biondo, il quale è composto di rosso e giallo, ma perché | la luce non può arrivare a più sublime colore dell'|essere risplendente nell'opacità di color flavo simile | a roventi carboni accesi quivi fermandosi incomincia | l'altro ordito del color bianco di tal natura | nell'interminato, perciò quivi generandosi la compositio-|ne del color turchino in quella maniera che habbia-|mo detto in apparenza col temperamento del lume | con l'ombra si viene a cagionare anche un'altra | apparenza di colore che s'interpone fra il tur-|chino et il flavo o giallo, non essendo possibile che | nel meschiarsi questi due colori insieme non si ven-|ga a generare il verde, il quale si compone di | giallo e turchino, perciò egli si vedrà ordinaria-//[268 v]mente in mezo tra il turchino et il giallo, sì come si vedrà | anche il biondo tra il rosso o puniceo et il giallo e | chi vorrà vedere più vivo effetto di queste cose risguar-|da a lumi accesi di notte tempo mediante queste trian-|goli di vetro che si vedrà di turchino che ordinariam(en)te | sta di sotto al lume cagionarsi dalle bande, et hora | da un lato et hor dall'altro, secondo la positura del | vetro davanti agl'occhij, ma sempre con le condizioni | che si son dette e di più si vedrà anche il turchino nel-|la fiamma della candela nella suprema parte vicino | all'angolo esteriore del vetro, rivoltandolo sottosop(r)a | la dimostrazione di questa cosa per via de' lineamenti | la dimostreremo nella nostra Prospettiva Lineale | circa alla figura. |

DE' COLORI APPARENTI INTORNO ALLE LUCERNE VISTI DI NOTTE TEMPO

Negl'apparenti, secondo che ordinariamente si dimo-|strano, alle volte si cagionano per un colore reale | con un altro apparente et alle volte dalla mischianza | del lume et dell'ombra inegualmente temprandosi | tra di loro, et altre volte in varie maniere secondo | la densità o rarità del perspicuo, essendo il mezo | per il quale si vede l'obbietto, altre volte secon-|do l'organo visivo che è l'occhio se egli sarà di // [269 r] perfetta perspicuità nel ricevere la spetie del lume | e del colore, perché secondo che più vigorosamente o | più debolmente queste cose si ricevono, come anche | per la distanza, si cagionano diversi colori apparenti | alcuni de' quali pare che siano quelli che di notte tem-|po appariscono in rotondo giro intorno alle lucer-|ne accese, perciò è stato detto da alcuni cagionarsi | dal lume che si temprà con il vapore che esce dalla | istessa fiamma, il che non so quanto sia vero, poiché | il vapore o il fumo che esala dalle fiamme immediata-|mente s'innalza e non si spande intorno alla fiamma, par-|ticularmente nella parte di sotto dell'istesse fiamme | pare che non vi possa fare dimora, nella cui parte ap-|parisce anche la portione del giro dei colori che com-|piscono tutto il circolo<sup>1220</sup>, per il che appare che non | si genera da questo, nondimeno per essere cosa degna | di consideratione ancor noi diremo che forse da | questo si possono generare questi colori circolarmente | intorno alle lucerne con le condizioni che si ricer-|cano in questa attione, non essendo possibile che il | vapore che esce dalla fiamma per se stesso si possa | spargere in giro, ma si potrà fare questo dall'aere | ingrossato da altro vapore la quale facendosi osta-|colo all'esalatione che esala dalla

---

<sup>1220</sup> Nel ms. *circolo* è preceduto da *giro* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

fiamma gl'// [269v]impedisce la salita e perciò con tal ritegno condensan-|dosi in se stessa si potrà spargere in giro come globo che | contenga la fiamma in se stesso, per la cui densità il | lume si temprà e con l'oscurità del perspicuo inter-|minato si cagionano l'apparenza di colori in guisa di | quelli dell'arco celeste, differendo solamente da quelli | nel circolo intiero, essendo che in quello solamente si | suol fare di mezzo circolo e perciò si chiama arco, | nondimeno noi attenderemo ad altro pensiero perché | forse si cagionano questi colori per l'humidità dell'aere | che ingrossata da vapori che comunemente fra di lei | si sogliono innalzare e perciò fatta sì spessa di neces-|sità conviene che ella si leva in parte dalla sua | perspecuità et il lume si ritegna nel spargersi in | giro intorno di se stesso. Per il che l'aere illumi-|nato appare bianco quando che ritiene la naturale | perspicuità della diafenità e trasparenza per la | cui rarità il lume non può cagionare il color fla-|vo, richiedendosi a questo l'appoggio del lume | più terminato in maggior densità, ma tal bian-|chezza per essere molto rara e perspicua non è | sensibile, ma nondimeno si farà sensibile nella | mistione della oscurità, le cui spetie per la tras-|parenza venendo all'occhio e mischiandosi con la // [270r]rarità detta bianchezza del perspicuo interminato | facendosi terminato, cagionano un circolo di color | turchino intorno alla fiamma della lucerna. Perciò | l'oscurità della notte è quella che non la bianchezza | dell'aere cagiona questa evidenza, dissipandosi per la | luce del giorno et fra tanto, oltre alla densità della | fiamma l'aere ingrossato si forma in guisa di globo in-|torno alla d(ett)a fiamma illuminato essendo la parte | più vicina al{l} lume più bianche per essere più potente-|mente illuminate, ma non è sensibile questa tal bian-|chezza per la vivacità del lume, il quale predomina | in tal guisa che la luce debile quasi pare che si ven-|ga ad estinguere et oltre di questa bianchezza si for-|ma l'altro globo maggiore che contiene il lume et | la bianchezza del globo minore, il quale per essere | più rarefatto e visto con maggior trasparenza si fa | perspicuo interminato per l'oscurità delle tenebre della | notte che lo circonda, le cui spetie facendosi terminato | nel venire all'occhio insieme con la rarità della bian-|chezza cagionano il color turchino il quale è visto | in forma circolare a guisa dell'arco celeste, ma d'intiero | circolo ,e questo accade perché le parte di mezzo del | lume essendo vigorose, prevagliano, perciò solamente | si vede la circolarità intorno, intorno benché sia // [270v] di globo perfetto non essendo difficile il venire in cogni-|tione di questa, perché risguardandosi in qualsivo-|glia aspetto intorno, a torno o per di sopra o per di sotto, | di continuo si vedrà un circolo di color turchino | apparente intorno alla lucerna il quale non apparirà | essere totalmente di questo colore, perché le spetie | del lume nel venire all'occhio, essendo alquanto gial-|lo, meschiandosi con quelle del circolo cagionano | che appaisca di color verdeggiante, non si potendo co-|sì facilmente distinguere qual di questi due colori | predominano, essendo che il verde si compone di giallo | e di turchino et oltre di questo colore nel maggior | globo, benché debilmente si suole generare anche al-|tro colore puniceo che tira un poco al rosso e questo | benché non sia molto sensibile, nondimeno alle | volte si suol fare sensibile perché nel termine |del color turchino, come che il lume si fa più debi-|le, si fa anche dalla densità dell'aere nell'am-|biente fra l'uno e l'altro termine un globo di colo-|re alquanto purpureo, il quale anche egli apparisce | in forma di circolo intiero per le ragioni sudette | per le quali anche appare che si veggono le | corone intorno d'alcune stelle et alla luna, | sì come anche potrebbe accadere intorno al sole // [271r] benché queste che si possono fare in forma di globo, co-|me nella lucerna, poiché non è possibile che già mai | né il sole, né la lune o altra stella si faccia centro | del vapore col quale si cagionano queste cose, benché | nella lucerna il lume si fa

centro del globo per il quale | si vede il circolo colorato intorno al lume come si è detto. | Ma per meglio farsi intendere in quelle corone che si | fanno intorno alle stelle, luna e sole, si vogliono | fare per le sectioni coniche circolarmente il cui cen-|tro è l'occhio del riguardante che come cima del cono | delle spetie ricevute si riducono alla sua cima che è | nell'istesso occhio et il termine della veduta come base | del cono retto si dimostra di circolo p(er) essere un cor-|po interposto fra l'occhio et il corpo luminoso, essen-|do maggiore la distanza che sarà dall'impressione | circolare al corpo luminoso che quella che sarà dall'occhio alla detta impressione, per il che ci resta di vede-|re in che maniera il circolo di colori intorno alla | lucerna appaisca tuttavia minore mentre si va ac-|costando all'occhio. |

Benché sia stato detto da molti che il circolo de' colo-|ri visto intorno alle lucerne si veda p(er) la debolez-|za dello sguardo, intendendo quelli che dall'occhio | vada all'obbietto alcuni spiriti visivi con i quali // [271 v] pretendono che la vista si faccia extramittendo la | qual cosa essendo stata ributtata dai più famosi fi-|losofi così antichi come moderni e la passeremo in | silentio intorno di questo e solamente attenderemo a | dire qualche cosa intorno alla debolezza dello sguardo, | dimostrando con ragioni in che modo il circolo de' colori | intorno alla lucerna appaisca minore avvicinandosi | all'occhio et al contrario dilungandosi dall'occhio | appare tuttavia di maggior circolo per il che è da | notare che l'occhio, facendo l'offitio non altrimenti | che di specchio, però secondo che sarà la pulitezza de' | specchi nel ricevere delle spetie, dimostreranno l'immagine di minore o maggiore perfettione, però se egli | sarà maculato nella sua superficie dimostrerà anche | l'immagine debolmente, perché le spetie dell'obbietto che | vanno al specchio, si meschiano con quelle della imperfett(io)ne | di esso specchio, il che accade anche all'occhio il qua-|le facendo l'offitio di specchio nel ricevere della spetie | se egli sarà nella superficie imperfetto inanzi alla | trasparenza della sottil tonica che sta posta avan-|ti alla pupilla, le spetie dell'obbietto impedito et | mischiandosi con quella imperfettione movendo il | senso confusamente cagionano l'impressione dell'immagine confusamente e questo è la debolezza pro-//[272 r]pria dello sguardo e non quella del senso, il quale si | muove a comprendere l'immagine dell'obbietto<sup>1221</sup> se-|condo la perfetta o imperfetta impressione delle immagini | dentro l'occhio, i cui impedimenti possono anche ac-|cadere dentro l'istesso occhio o nel nervo optico et tal-|hora per debolezza dell'istesso senso secondo che i varij ac-|cidenti delle diverse infermità lo sogliono molestare, per-|ché le spetie vanno comunemente d'ugual valore così all'occhio del giovane come all'occhio del vecchio et così | al sano come a quello che harà impedimento per l'in-|firmità degl'occhi, come veggiamo accadere della vo-|ce, la quale così gagliardamente arriva all'orecchio | del sordo, come a quello che harà perfettiss(im)o udito, non-|dimeno il sordo sente debolmente la voce, la causa | di ciò procede dall'instrumento dell'udito che è imper-|fetto nel ricevere, non essendo possibile che dall'occhio | vada alcun spirito auditorio a quel luogo dove hebbe | principio il romor della voce, per la qual cosa appa-|re anche che dall'occhio non vadino i spiriti visivi | ma che le spetie del colore venendo muovono il sen-|so, secondo che l'instrumento sarà più perspicacemente | perfetto. Oltre di queste cose talhora il mezo alte-|rato tra l'occhio et l'obbietto potrà cagionare che | la spetie indebolisca et non la vista, la qual facen-// [272 v]do l'offitio di specchio, così come le spetie vengono | debilmente o vigorosamente, così si imprimono nel muo-|vere il senso visibile, perciò hora veggiamo come che | il circolo de'

---

<sup>1221</sup> Nel ms. *dell'obbietto* è preceduto da *dentro* che è stato depennato con un tratto orizzontale.

colori che intorno alle lucene si vedono | hora minori accostandosi all'occhio et tal hor mag-  
|giore ponendosi lontano dall'occhio, il che non è difficil | cosa a sapere la causa dagli intendenti  
di Pros-|pettiva, perché di già è stato diffinito dagl'autori | de' sguardi che quando più s'accosta  
l'occhio alla sfera, | tanto meno ne vede, ma accostandosi ne vedrà mag-|gior parte e questo  
accade sì come dicessimo da principio | che questi colori della lucerna in forma circolare | si  
cagionano dal globo fatto dall'aere humido e | condensato la quale essendo illuminata, quella che  
| si vedrà intorno al globo, come di perspicuo intermi-|nato p(er) l'oscurità facendosi terminato  
cagiona il | color trahente fra il turchino et il verde, sì come si è | detto e quella parte di mezo,  
come che si vede illu-|minata per il diametro dove dal lume si dimostra | in maggior termine di  
densità appare che si accosta | al bianco, ma nella circonferenza ciò che si vede | è tanto poco  
che di necessità intorno al globo illu-|minato conviene che apparisca circolarmente tan-|to  
maggiormente accaderà, perché vedendo qual-//[273r]sivoglia globo in qualsivoglia aspetto di  
continuo si vedrà | in forma circolare, il cui circolo si fa base del cono delle | spetie visibili nel  
venire all'occhio, perciò se vogliamo stare | nei termini de' cono, è cosa chiara per quello che si è  
detto | se si accosterà l'occhio alla lucerna, il globo dell'aere | illuminato vedendosi in forma  
circolare che sarà base | del cono col quale si vede si vedrà i colori apparenti in | forma di minor  
circolo per essere minore il cono e | dilungandosi dall'occhio cagionandosi maggior cono di |  
necessità conviene che anche il circolo della sua base | si faccia maggiore, per il che non è  
maraviglia se il cir-|colo de' colori apparenti intorno alle lucerne, accostan-|dosi all'occhio, si  
vede minore e discostandosi sarà mag-|giore. |

DE' COLORI APPARENTI CAGIONATI DAL LUME PASSANDO DA VETRI SFERICI E DA VASI ROTONDI  
RIPIENI D'ACQUA

Fra quelle cose che amano gl'occhi o per dir meglio fra quel-|le che desidera il senso del vedere  
guidato dalla na-|turale curiosità sia non solamente il color reale nella | varietà de' corpi opachi,  
ma come più artificiosa manifat-|tura della natura, che perciò ella di rado et a bella posta | se gli  
dimostra nei colori apparenti non solo per l'aere | nelle nuvole e nell'altre impressioni  
meteorologiche // [273v] ma anche per l'acqua posta dentro a vasi sferici trasparen-|ti di vetro o  
di cristallo, nei quali temprandosi il lume | che da quelli rinverberano o che dagl'istessi passando  
| la luce dove va a ferire terminandosi con l'oscurità | cagiona alcuni colori apparenti, oltre alli  
altri cagionati | per rarefattione, per il che è da notare che la luce ne' corpi | sferici o vasi rotondi  
ripieni di acqua, il lume si rice-|ve a loro per le perpendicolari come se fussero raggi | divisi,  
nondimeno essendo continui senza alcuno spa-|tio tra di loro, trapassando in oltre de' vasi  
formano | una piramide luminosa nella cui cima havendosi tutto | il lume per la radunanza de'  
raggi in quel punto vi | s'indroduce il fuoco dell'elemento, il quale conden-|sandosi quivi,  
essendogli posto materia atta ad ardersi, | accendendosi si fa visibile per l'appoggio del termine |  
la cui natura è colorata in apparenza di color fla-|vo, per il quale temprandosi il lume nelle parte  
om-|brose, cioè nei termini del lume e dell'ombre, come | che si meschia fra molto nero in tal  
sito, si vedrà l'apparenza del color flavo che gialleggiano nel | biondo, accostandosi a maggiore  
oscurità, apparisce | rosseggiante, accadendo queste apparenze per l'istessa | causa che habbiamo  
detto come nei triangoli di | vetro, benché in quelli il color rosseggiante ap-//[274r]parisca p(er)

la densità del vetro accostandosi al centro cioè | vicino all'asse, la cui grossezza cagionando maggiore | impedimento al lume si cagiona il sud(ett)o colore, ma nelle | cose sferiche dove che il lume si trasmette p(er) le perpendico- | lari dove che il raggio perpendicolare comune all'uno et | l'altro corpo cioè del luminoso e dello sferico trapassan- | do in oltra come quello che predominando nell'irra- | diare è quello che mantenendosi nel suo essere essercita | più gagliardamente l'atto dell'illuminazione, radunandosi | intorno di questo anche gl'altri raggi, essendo la luce più | gagliarda vicino al centro del corpo sferico et nei trian- | goli si fa più debile in tal sito, per il che intorno ai spa- | tij luminosi che da sferici si produce nelle contigue | parte del lume con l'ombra temprandosi debilmente cagio- | na i colori apparenti trahenti al rosso, come si è detto, ma | accostandosi l'occhio a questi corpi, ne succederà i colori | all'istesso modo che si è detto nel capitolo dei triangoli | di vetro, perché allhora l'occhio riceverà l'immagine | de' corpi per le spetie del colore et del lume non ha- | vendo questo che fare con il lume che si produce nei | dirimpetti corpi quando che egli possa fra l'acqua po- | sta dentro alla caraffa o per l'istessa densità del vetro | o di christallo, però ne seguita nei colori diversi effetti, | ma dalle medesime cause con le istesse regole del tem- // [274v]peramento del lume con l'ombra. |

[274v] TRATTATO XII

DE' COLORI NELLE PENNE DEGL'UCCELLI<sup>1222</sup>

DEL COLORE VARIATO CHE SI GENERA NELLE PENNE DEGLI UCCELLI

La medesima natura in quella parte de' colori che si generano | da calore naturale, si porge non poca meraviglia parti- | polarmente nella vaghezza di quelli che con diversa et | con così varia foggia si veggono giornalmente nelli peli | degl'huomini et degli animali, alcuni de' quali son | varij come il pardo et la panthera, altri che hanno | del biondo con giallo mischiato come i leoni, altri tanè | come gli orsi, altri bianchi et altri neri come i cavalli, al- | cuni de' quali biondeggiando tirano al rosso, et l'istesso | veggiamo ne' cani e gatti, accadendo anche tutte que- | ste cose nell'huomo, secondo che l'humido col calor na- | turale si viene a terminare, perché accade molta | mutatione intorno di questo fatto, non solamente nel- | lo spuntar fuori della pelle terminandosi nell'istesso | tempo nel colore, ma forse questa differenza della varie- | tà de' colori pare che si faccia nelle penne degl'uccelli | doppo che sono uscite fuori dal corpo, passando per la | pelle, per il che è da notare che le penne hanno il | loro vegetare, come i rami degli alberi crescendo | dalla cima, benché i peli crescano al contrario spuntan- | do tuttavia infuori dalla radice, però si come nei // [275r] rami dell'albero crescendo l'umor del nutrimento ter- | restre nel distribuirsi passa per picciolissimi canali che | si chiamano l'anima della vegetativa et arrivando alla | cima spuntano infuori dilatandosi in varij rami secondo il | numero di detti canali, per il che habbiamo di certo che | anche le penne degl'uccelli hanno la vegetativa crescendo | per vigore del nutrimento che hanno dal corpo dell'uccello | nel cui canale della panne hanno dentro anche l'anima | per la quale si sparge il suo nutrimento, come ben si veggono | nelle penna da scrivere che temprandosi è necessario cavargli | quell'anima che hanno nel mezo, essendo secca, acciò non | impedisca il formare del carattere nel scrivere et oltra | di questo si manifesta assai più che

---

<sup>1222</sup> Nel ms. *Trattato XII. De' colori nelle penne degl'uccelli* è stato inserito a margine.

elle habbiano senti-|mento essendo elle carnose et sanguigne non solamente | nel principio della lor generatione, ma anche doppo che | elle sono cresciute fin al debito termine, e particolarmente | ciò dimostrano in quelle parte più vicina al corpo dove | il nutrimento abbonda, e perciò quelli che attendendo a-|gli animali della villa diletandosi nei pollami et | tagliando l'ale e le penne alle galline sono degni di | biasimo e di no(n) piccola riprensione, perché avendo | qualche sentimento si è visto p(er) questa causa infermir-|si le galline, et intisichirsi fin alla morte altri u-|celli, perché meglio sarebbe cavarle che tagliarle // [275v] perché svelte che sono gli è facil cosa a rimetterseli | ma così tronche e tagliate si viene a chiudere i meati | della loro vegetabile, ma perché qua si ha da conside-|rare la generatione della varietà de' colori nelle penne | essendo di questa causa la più probabile ragione dall'abbondanza dell'humidità e del grandiss(im)o calore che | hanno naturalmente il segno manifesto di questo ca-|lore è il continuo bere che fanno la cui humidità | suol essere di riparo all'ardore dell'interno calore, ri-|solvendo tutta quell'humidità nelle penne che natural-|mente per minor calore si dovrebbe risolvere nell'escre-|mento dell'orina e perciò gl'uccelli non orinando è | principal cagione della generatione delle penne et | insieme della varietà dei lor colori, la cui humi-|dità terminandosi dalli gradi ineguali cagiona anche | la diversità del colore, per il che appare che gl'uccelli | siano di maggior calore, di qualsivoglia animale | sopra terra, et in segno di questo si vede che con il | volo s'innalzano verso la sfera del fuoco, non es-|sendo possibile che cosa alcune possa salire se non | è da molto calore mossa prevalendo in questa sali-|ta l'humidità la qual naturalmente s'innalza aiu-|tando il colo degl'uccelli più del calore le cui ra-|gioni dell'innalzarsi l'humidità si dissero nel cap(it)olo // [276r] [\*\*\*]<sup>1223</sup> ragionando sulla bianchezza delle stelle per il che | habbiamo diffinito che l'humido naturalmente essere | bianco, perciò le penne vicine al corpo dell'uccello et | in quella che sta incastrata nel lor corpo è bianca man-|tenendosi nella sua natural bianchezza, et quando le | penne sono arrivate alla lor perfettione in queste mede-|sime parte ritengono l'istesso candore perché allhora | terminandosi dal calor violento in questo grado l'hu-|midità resta in quella maniera facendosi questo ter-|mine con violenza, perché se ciò si facesse con proces-|so di tempo, trapasserebbero ad altri gradi e temperamen-|ti di color diversi. |

Non vorrei che alcuno dubitasse intorno della principal | causa del moto e volo degl'uccelli, la quale di già | habbiamo assegnato al calore e particolarmente all'hu-|mido, come quello che non può stare rinchiuso continua-|mente s'innalza in vapore cagionando tutte le cose ve-|getabile essendo egli quello che da terra innal-|za l'albero della vegetativa, parimente le nube et | ogn'altra cosa che da q(uest)a attione dipende nell'innalzar-|si, per il che appare che la fenice non si potrebbe in-|nalzare fin nel seno del sole, il quale sta posto fra | la sfera del fuoco, non vi essendo alcun calore sopra di | questo dove arrivando col volo si ritrova e // [276v] questo ella potrebbe fare se dall'humido no(n) fusse | sollevata a tale altezza e conseguentemente da | quello difesa dal soverchio ardore, per il quale ella si | rinnova. Ma che diremo dello struzzo, il quale è | di così gran calore che digerisce il ferro, nondimeno se | egli dal temperamento di molta humidità non fusse | sollevato non si potrebbe mantenere in vita senza la | quale distruggerebbe se stesso con l'ardore soverchio, ma | perché habbiamo detto che l'humido è quello che in-|nalza il volo dell'uccello, certamente pare che il struz-|zo come più humido et il più caldo di tutti si de-|verebbe innalzare anche più d'ogn'altro uccello, cer-|tamente pare che il struzzo come il più

---

<sup>1223</sup> Manca il riferimento al Libro III, cap. *Della bianchezza delle stelle*, c. 73r.

humido et il | più caldo di tutti si deverebbe innalzare anche più | d'ogn'altro uccello nel volo fra l'aere, ma perché parve | alla natura che così grand'uccello disdicesse e che | non fusse di vago aspetto essendo viste fra l'altezza | dell'aere gli mise il contrapeso di farlo meza | fiera con le zampe come gl'animali quadrupedi e con | l'ungne fisse in guisa di quelle del cervo con le qua- | li suole lanciare pietre, per il che appare che se il | struzzo non avesse questo contrapeso, forsi non cede- | ebbe a nissuno nel volo e trapassarebbe l'aquila | e la fenice nell'altezza del volo, perché non è possi- // [277r]bile che così gran fuoco potesse dimorare in questa nostra | regione, convenendogli salire alla propria sfera, et | l'humido non trattenuto dalli misti trapassare in mag- | giore altezza e p(er) suo particolar ritegno dalla natura | è stato fatto mezza fiera non potendosi distinguere | di qual spetie d'animale egli si sia, perché egli ha | membri d'uccello e di bestia. | Per far ritorno al nostro ragionamento stando nei termini dei | colori la cui generatione nelle penne degl'uccelli così | si possono terminare dal colore intrinseco lor natura- | le, come dall'estrinseco prodotto dai raggi del sole pas- | sando per la sfera dell'elemento, per il che è da notare | che secondo i gradi dell'humido col calor naturale si | terminano insieme cagionano la diversità del colore, | come si è detto della bianchezza farsi quando l' | humido ritiene il suo natural colore, terminandosi | allhora quando che li termina il nutrimento cessan- | do per la vegetativa il cui termine si vuol fare qua- | si in instanti sensibile perciò se l'humido farà di- | mora col calore, terminandosi in questo grado, le pen- | ne si faranno di color rosso se l'humido s'invec- | chia avanti che si termina per il flusso dell'humidità | continua si farà di color nero, et l'istesso haverà | se l'humido sarà abbrugiato dal calor natu- // [277v]rale intrinsecamente o da quello del sole estrinseca- | mente, il color flavo o giallo si farà quando che il | calore arriverà a terminarsi nel maggior grado di | calore che egli naturalmente possa ascendere o sia | terminato da intrinseco color naturale dell'uccello | o dall'estrinseco prodotto dai raggi del sole, essen- | do che l'uno e l'altro intendiamo essere di quello dell' | elemento, poiché nel misto dell'uccello come creato | dai quattro elementi il più supremo che è il calore, | riducendosi nel colmo, cagiona il color flavo o giallo | e l'istesso avviene quando che da raggi di sole | viene somministrato arrivando al colmo di questo | grado cagionerà il sudetto color flavo o giallo, co- | me vediamo ne' frutti, erbe e fronde degl'alberi | che non havendo color proprio si fa dall'estrinseco | per il sole somministratore del calore dell'elemen- | to per il quale si può fare anche nelle penne degli | uccelli, perché abbandonate dal lor nutrimento | il calor estrinseco dissecando et inegualmente an- | che abbrugiando, per così dire, cagiona come nei | frutti et fronde la varietà delli colori, per il che | appare che se il color flavo o giallo dopo che | si sarà terminato, ritornerà di nuovo a fasi | la vegetatione dall'humido indebolendosi // [278r] il flavo la penna si farà bionda e crescendo tuttavia | l'humido per il quale s'indebolisce il calore si farà | di color rosso e più oltra mischiandosi con color nero ca- | gionato per abbondanza di maggior humidità invecchian- | dosi o abbrugiandosi cagionerà il color tanè, ma se | l'humido terminandosi ritiene il color naturale della | bianchezza, e doppo si meschia con nuova concottione | del nero, si cagionerà il color turchino, et se a questo si | meschierà alcun grado di color flavo o giallo, le penne | si faranno di color verde il quale essendo colore non | semplice si compone di giallo e turchino, il simile | accaderà quando si meschierà col puro nero, perché | anche il turchino non essendo color semplice essendo | composto di bianco e nero, per il cui nero col flavo | mischiato si fa il color verde e perché queste con- | cottioni si fanno insieme per ordinario il verde et | il turchino nelle penne si vede per il nero o con | contiguo alle penne nere. Parimente se le | penne haranno

ricevuto i gradi di color turchino | e che vi sopraggiunga nuovo nutrimento di color | rosso terminandosi in tal grado mischiandosi con il | termine di prima, le penne si faranno di color pur- | puro e pavonazzo, il cui colore si compone di | rosso e di turchino. Per il che appare che per ordina-//**[278 v]**rio questi colori siano contigui l'un l'altro | e perciò nelle penne degli uccelli si vedrà sempre | il turchino al lato del pavonazzo et il verde conti- | guo col turchino da un lato, benché stando in | mezzo tra il turchino et il giallo potrà anche essere | contiguo al giallo, potendo gl'uni e gl'altri essere | contigui anche al nero, come accade di tutti gl'altri | colori, i quali possono generarsi contigui al bianco | et al nero, benché il giallo, pare che non posso essere | mai, generandosi contiguo al turchino se non vi s' | intermedia il verde, perché pare che difficilmente | si possono terminare il turchino et il giallo vicini | l'un l'altro senza qualche mescolamento insieme, ben- | ché si facesse da parte minimo, per le quali concul- | candosi i termini e mischiandosi si viene a generare | il verde, il quale è composto di turchino e giallo, | potendo anche il verde essere intramezzato fra il | giallo et il nero, per il quale si genera anche il ver- | de essendo assai più vago e risplendente quello | che sarà contiguo al turchino che quello che sa- | rà contiguo al nero e tutti questi saranno colo- | ri reali, i quali come si è detto si possono generare | così dal calor naturale dell'animale, come | forse da quello che sarà somministrato da // **[279 r]** raggi del sole, terminandosi questa attione colorata sem- | pre extra il corpo, come accade nei frutti e fronde degli | alberi non terminandosi mai se non quando il nutrimen- | to cessando non esserciterà più oltra il vegetare, per il | che appare che in questa maniera si genera la varietà | de' colori nelle penne degl'uccelli. Perciò vediamo il | gallo come loro re che di diadema coronale porta | il vanto, ornato con tal divisa di diversi colori sul dorso | che pare più tosto drappo da dotta mano ricamato che | uccello fatto a bella posta dalla natura e sì come {sì | come} scherzando con lo sguardo rivoltaremo l'occhio | a membri particolari degl'uccelli, come al collo de' fa- | giani e delle colombe, il cui splendore aurato gareggia | con qualsivoglia broccato, quasi archimia della natura, | ma in oltra si vede anche comparire in campagna la | cutta da ghianda et il pappagallo dimostrandosi in tal | divisa e con tal varietà de' colori che par vogliono gareg- | giare con la verdura della campagna e con i fiori de' pra- | ti e con frutti degl'alberi nei colori, alcuni de' quali cam- | peggiano in campo azzurro con sì fatto splendore che | superando di vaghezza quello del cielo, pare che il | più bello oltramarino non si possa ritrovare sfavillan- | do con tal forza che con difficoltà l'occhio può resi- | stere alla spetie del colore che da quello deriva. // **[279 v]** Parimente non vorrei tralasciare a dietro il superbo pa- | vone, il quale è di così pomposa livrea ornato che no(n) | havendo pari, così gonfio et altiero vagheggia se stesso | con lo sguardo nel collo e del vago senso in cui risiede | la vaghezza delle viole dei giacinti purpurei pavonaz- | zi e verdi con altri infiniti colori. Ma l'altiero non | contentandosi, parendogli che la natura sia stata scar- | sa con lui in dotarlo con tal vaghezza e così varia de' | colori, tutto gonfio spiegando le vele del suo strascino | in rotondo giro, postosi dirimpetto alla percussione | dei raggi de' sole, pare che gareggiando con l'istessa | natura superare voglia la vaghezza dei colori dell' | arco celeste e con la forma del circolo pare che mate- | maticamente voglia mostrare maggior perfettione nel- | la portione circolare e così esclamando con viva voce | pare che dica: "ho vinto, ho vinto e superato ogn'altro | vago aspetto di colore e forma circolare, come la più | perfetta figura d'ogn'altra". |

COLORI CHE NELLE PENNE DEGL'UCCELLI ALCUNA VOLTA SI OCCULTANO E ALCUNA VOLTA SI  
PALESANO SECONDO LA POSITURA DELLO SGUARDO E DEL LUME

Tuttavia pare che la novità de' colori diversi si apporta ogn' | hora maggior maraviglia nelle penne perché se egli è // **[280r]** vero quello che dicono che in Ethiopia et in India siano uccelli | con tal varietà de' colori et incredibili et fra gl'altri in | Arabia dicono essere la fenice, essendo sola in tutto il mon- | do, essendo grande quanto è l'aquila et intorno al collo è di | color d'oro, il resto è purpurino e la coda la quale è verde | è distinta con penne di color di rose, la faccia et il capo ha | ornato di cresta, perché non pareva alla natura d'haver | fatto a bastanza nel numeroso branco di uccelli diversi or- | nandoli con così vaghi e variati colori, rassembando in | quelli tutti li fiori e particolarmente rilucendo al paro delli | più fini metalli, come è l'argento e l'oro che anche nel pa- | vone oltra alla varietà del color de' gigli vi pose anche | l'ornamento di tanti occhi nelle penne, per i quali vedendo | che anche gli mancava qualche vaghezza si lagna con | lamentose voci, essendo privo del color delle rose, la quale | essendo regina fra i fiori e confondendo di vaghezza con la | peonia furno dalla natura messe tutt'a dua per or- | namento della fenice regina degl'uccelli, e come che | questi colori erano reali della rosa fu fatto vaga di- | visa nella coda e della peonia gliene formò mirabil cres- | pa di<sup>1224</sup> diadema in capo e del color de' gigli come | che ne' fiori è il re loro ne fu formato il manto del | dorso purpurino alla detta fenice e col re de' metalli | in color d'oro gli formò tutto il bello ricinto intorno al // **[280v]** collo come collana reale stando di continuo come regina de- | gl'uccelli in maestà con la coda verde mischiata di | color di rose, come fusse tappeto o nobil ricamo tutto di | lei p(er) veneratione della natura, ma p(er) essere questo uc- | cello incognito in queste parte d'Italia, attenderemo alle mare- | viglie delle varietà de' colori dagli uccelli che giornal- | mente tocchiamo con le mani, tralasciando i forastieri.

|  
Nè solamente è mirabile i colori nelle penne degl'uccelli p(er) la | varietà e p(er) essere colori reali, i quali di continuo essendo es- | posti al lume talhora si palesano e talhora si occultano | et con la varietà pare che si trasmutano di un color nell' | altro, p(er) la cui cognitione è necessario stare nei primi ter- | mini che il colore si fa visibile p(er) il lume, altrimenti | senza di questo alcun colore non è visibile, nondimeno il | lume gagliardo lo dimostra più vivacemente et il lume | fiacco lo dimostrerà più languido, per il che appare che un | colore medesimo possa dimostrarsi differentem(en)te tal- | hora più chiaro et talhora più oscuro. Perciò alle volte | mischiato con l'oscurità può trasformarsi in altro colore | apparente, perché dalle penne degl'uccelli si riflette | o risalta all'occhio la luce et il colore inegualmente | e perché le penne hanno le sue parte minori distinte | l'una dall'altra e fra queste vi sono anche le parte | più minime divise fra di loro, come i peli, si vede cagio- // **[281r]** nare una certa trasparenza quasi insensibile fra l'oscurità dekl' | una e l'altra parte, per la quale temprandosi il lume ca- | giona alquanto di color rosseggiante, come quando la sera il | sol tramotando con suoi raggi temprandosi fra li vapori inde- | bolitosi, cagiona che il cielo apparisca colorato, affettio- | nandosi al color rosso, il che accaderà anche nelle penne de- | gli uccelli, il quale non può mai dimostrarsi tale, perché | in questo apparisce mischiato col colore reale che sta inesta- | to con le penne e perciò se la penna sarà turchina nel ve- | nire

---

<sup>1224</sup> Nel ms. *di* è preceduto da *in capo* che è stato depennato con due segni orizzontali.

all'occhio questa spetie di colore con quella dell'oscurità, | mischiandosi insieme cagiona il color  
apparente di pavonaz-|zo, il quale si compone d'un reale e di uno apparente in | questo caso,  
cioè di turchino che è quello di che è real-|mente il color della penna e di rosso che è l'apparente  
| cagionato per la debolezza del lume fra l'oscurità delli | minimi spatij fra l'une e l'altre parte dei  
loro peli, dove | non può illuminare sensibilmente la luce, e perciò questo | colore pavonazzo  
ordinariamente si suol vedere nelle penne | turchine, fra le quali il lume languido temprato negli  
spa-|tij intermezzi minimi si cagiona il rosso, ma dalla istes-|sa causa anche accaderà che questo  
tal colore pavonazzo | apparisca fra le penne de' colori oscuri, come le bigie o ber-|rettine o  
nere, nelle quali il lume languido può cagionare | come si è detto apparenza di colore rosso e  
perciò mutan-//[281v]dosi aspetto dove che la luce potrà ribalzare all'occhio | con maggiore  
forza, riportando la spetie del vero colore | che nelle penne predomina dissipandosi l'apparenza  
del | color rosso apparente, si vedrà il color reale della penna | come è realmente et se le penne  
saranno lustre alle | volte, specchiandosi il lume appariranno indorate, per-|ché tale colore si  
dimostra per la luce condensata nell' | appoggio dell'opaco, perciò il collo delle colombe ap-|pare  
indorato e se si mutarà aspetto, vedendosi questa | condensatione del lume non continuata, ma  
fra minimi | spatij dei peli delle penne intramezzate in guisa di drap-|po tessuto, questo aspetto  
dimosterrà che le penne appari-|no di color verde, in guisa di quello dell'arco celeste, per-|ché le  
goccioline minute di color flavo mischiato con l' | oscurità in cui campeggiano cagiona il color  
verde, | come si cagiona dalle minute et indivisibili, se dir si | può, quelle parte minime delle  
penne che come specchio | lustrando in color d'oro, campeggiando nell'oscurità dei | minimi<sup>1225</sup>  
intervalli, cagiona l'apparenza delle | penne verdi e perché questi colori son composti col nero, |  
per questo si veggono ordinariamente fra le penne nere | o bigie o berettine per le quali si  
veggono il colo del | fior del lino et altre inargentate, accompagnandosi | anche fra questi il  
pavonazzo colombino, potendosi // [282r] in questa maniera cagionare questi colori apparenti  
nelle | penne degl'uccelli, i quali saranno composti di un reale | e d'un apparente come il  
pavonazzo, il quale è comune al tur-|chino reale et al nero reale, i quali mischiandosi con il ros-  
|so apparente possono dimostrare il color pavonazzo de' quali | è composto, perciò nel  
meschiarsi col turchino reale cagionerà | il pavonazzo, come si è detto, e mischiandosi col puro  
nero | apparirà rosso, come acceso carbone, benché questo non | si possa fare nelle penne che  
siano del tutto nere, perché | la luce si estingue afatto nelle cose oscure, ma si potrà | cagionare il  
rosso in quelle penne che no(n) siano del tutto | nere, come nelle bigie o berettine o ceneritie,  
essendo una | istessa cosa tutte nelle quali mischiandosi fra li | minimi spatij il lume languido per  
tale oscurità cagiona-|rà l'apparenza purpurina che alquanto rosseggiando | venendo all'occhio  
con la spetie del color reale delle pen-|ne mischiandosi cagiona il color rosso o pavonazzo co-  
| lombino, il quale è un certo colore, sorta di pavonazzo | col rosso mischiato in quelle penne che  
non sono del tutto | nere, come ordinariamente si suol vedere nei colli de' co-|lombi dove egli  
ha pigliato il nome et questo basta dei | colori composti di un reale e di un apparente che nelle |  
penne degl'uccelli mutando aspetto talhora si occultano | et altri si palesano secondo anche il  
temperamento del // [282v] lume, conduttiero della spetie colorata, come si è detto. |  
Di quelli che sin qua habbiamo ragionato in quanto alli colori | che si veggono nelle penne  
degl'uccelli variando p(er) il mutar | del sito nel quale sta posto l'occhio, è cosa certa che | alcuni

---

<sup>1225</sup> Nel ms. *minimi* è preceduto da *mimi* che è stato depennato con due segni orizzontali.

di questi sono apparenti come poco prima habbiamo | dimostrato, nondimeno tutti questi colori possono essere | colori reali che realmente siano nelle penne come | in ogn'altro corpo colorato opaco, per il che è cosa<sup>1226</sup> degna | di consideratione che le parti minori delle penne sono | accommodate dalla natura lì, una contigua all'altra | quasi in forma triangolare dimostrando tre aspetti | di color reale, essendo nella parte di sopra di un colore | e dalle bande di un altro, per il che habbiamo osservato | in alcune penne che talhora appariscono di color cele-|ste et talhora, mutandosi aspetto, questo colore si | occultava dimostrandosi di color nero, ma perché questi | erano colori reali et non apparenti pareva diffi-|cil cosa come che si potessero occultare mentre sta-|vano esposti alla luce, il che non è da maravigliarsi | perché come che le penne erano nella parte eminente | di color nero e dall'una banda di color turchino | ed dall'altra di quasi sottilissimo filo tinto di pavo-|nazzo posto fra il termine del turchino et del nero | quando queste penne si riguardavano nell'aspetto // [283r] della eminente superficie dove erano di colore nero ap-|parivano di quello istesso colore perché realmente era | tale, ma mutandosi aspetto vedendosi p(er) fianco dal lato | dove che era il turchino visto fra gli piccioli intervalli | predominando alla spetie di quella che era nera nel-|la più eminente parte le penne apparivano di perfettissimo | turchino, il quale per essere nel suo composto il color nero, | benché venga con la mistione della spetie nera all'occhio | nondimeno non si può dileguare et ascondersi anzi da | questa tramezzata oscurità apparirà tanto più perfetto et | in oltra si ritroverà anche il sito che si vedrà questa ban-|da o questo lato del turchino con il picciolissimo o mini-|missima parte pavonazza contigua e tramezzante tra | il nero et il turchino, per il cui aspetto ricevendo l' |occhio queste spetie, le penne si veggono pavonazze, co-|me realmente si ritrovano essere nella mutatione de' colori | che realmente si ritrovano essere di tal colore la cui os-|servatione serve per esempio nella mutatione de' colori | che realmente si ritrovano essere in ogni sorte di colori i | quali perché si mutano et si occultano per la mutatione | dell'aspetto col quale si risguardano perché si occulta | le parte dove che i colori stanno innestate nel termine del | opaco, vedendosi l'esperienza di queste cose in alcuni | quadri che comunemente da' bottigari si sogliono | vendere in Roma i quali essendo fatti a gradi nel // [283v] fondo hanno dipinto una imagine di color verde, ne-|i lati da una parte vi è l'altra immagine dipinta di | rosso et dall'altra vi è l'altra immagine dipinta | di color giallo, perciò havendo questo quadro tre as-|petti, quando si vede ad angolo retto si vede so-|lamente il color verde, occultandosi il colore dei lati, | ma quando che si risguardano dagl'aspetti obliqui | stando dalla parte del color rosso, appare solamente | il rosso occultandosi gl'altri, similmente stando nell' |altro aspetto obliquamente vedendo il color giallo si | occulterà il verde et il rosso benché gl'uni et gl'altri | siano realmente in quell'istesso quadro. Per la cui ra-|gione accaderà anche occultarsi e palesarsi i colori | nelle penne degl'uccelli, le cui parte essendo distin-|te, benché in cose minime, nondimeno come in guisa | dei suddetti gradini divisi si vedrà con l'esperienza | e con vera observatione in atto pratico la verità | di quanto che habbiamo detto, le quali cose per esser | molto difficili e quasi occulte dalla natura, mi | rimetto a più sano giuditio, essendo infiniti gl'atti | della luce, perché secondo l'aspetto dell'obbietto | dal quale risaltando la luce e riportando la | spetie all'occhio suol dimostrare il colore diversa-|mente accadendo grandissima differenza in un solo // [284r] colore tanto maggiormente accaderà nei colori diversi nelle | penne degl'uccelli, perché il lume li dimostra talhora più languidi e talhora

---

<sup>1226</sup> Nel ms. *cosa* è preceduto da *di* che è stato depennato con due segni orizzontali.

più accesi, secondo che il lume si | ribalza all'occhio con ugualità o inegualità di angolo | col quale percuote l'obbietto et essendo di superficie lu-|stra l'obbietto colorato, come pare che siano alcune penne | degl'uccelli, talhora si occulterà affatto il suo naturale | e proprio colore, perché facendo l'offitio di specchio vorran-|no dimostrare l'immagine del luminoso loro obbietto la | quale dipende da quei lustri che si veggono in alcune pen-|ne che parano essere inargentate et altre volte appariran-|no essere del color dell'oro, perché le minute parte et qua-|si indivisibile come specchij non potendo rappresentare | l'immagine rappresentano il color flavo o giallo aurato | secondo la natura della luce appoggiata et condensa-|ta nell'opaco, per la quale s'influisce il color dell'elemento, come nelle fiamme, e queste penne in così fatta | maniera apparendo del color dell'oro, mutandosi aspetto, | cagioneranno apparenza di diversi colori, perché | mis-|chiando o per dir meglio essendo viste tramezzata-|mente fra l'oscurità, appariranno di color verde et | altre volte con altro colore, come suol accadere nell'aspetto visibile dell'arco celeste, accadendo queste | mutationi de' colori nelle penne degl'uccelli in // [284v] apparenza, nondimeno sogliono anche in alcuni uccelli re-|almente mutarsi, sì come accade mutarsi i peli nell'huomo in processo di tempo, perché dal principio alcuni | sono bianchi et flavi, trapassando al biondo, facendosi | rossi, et altri si fanno neri, trapassando nella vecchia-|ia si trasmutano in bianco secondo che il lor nutrimento | si termina dal calor naturale, il che accade anche farsi | mutatione nelle penne di alcuni uccelli che dal nutrimen-|to non sono abbandonate mentre vivono, mantenen-|dosi senza punto disecarsi e rinchiudersi i meati del-|la loro vegetativa, perché secondo che il nutrimento ab-|bonda o si ritira, tuttavia accaderà mutatione di colori | reali nelle penne degl'uccelli, come che dicono accade-|re delle grue le quali quando sono vecchie diventano | nere, parimente la merla si fa rossigna et li tordi | la state hanno il colore intorno al collo più vario et | il verno è di un medesimo modo, il lusignuolo, crescendo | il caldo anch'egli si muta di colore, le Ficedule o | Beccafico mutano colore, così si muta l'Eritaco il | verno el Fenicuro la state, mutasi anche la Brubola | ornata di belliss(im)a cresta per la lunghezza del capo | si muta anche il cholorione, il quale è tutto giallo | fuorché il verno, comparendo con la sua divisa intor-|no a meza state. Parimente dicono che le penne // [285r] dell'aquila s'imbiancano nel nutrire i suoi pulcini | per la fame queste et altri, de' quali tralasciamo per bre-|vità, mutano i colori reali delle loro penne in | quelle maniere che sin qua habbiamo esposto, benché | anche oltra delle sud(ett)e cause si possono anche fare | mutatione di colori p(er) la natura delle varie qualità | di acque diverse che sogliono bere gl'uccelli con la | cui mistione de' varij saporì che dalla terra pigliano | causando il nutrimento diverso cagiona anche diversi colori nelle penne. |

[285r] DE' COLORI NEGL'ANIMALI

TRATTATO DEC(IM)O 3°

COLORI DIVERSI NEGL'ANIMALI PER IL BEVERE DELL'ACQUE DIVERSE

È di tal valore e di sì potente nutrimento l'acqua all'animale che la può levare dal color suo naturale | e tramutarlo in altri differenti colori. Per il che secondo | che dicono, habbiamo due fonti, l'uno chiamato Cerone | l'altro Mela, de' quali si cagiona non picciola maravi-|glia negl'animali che bevono delle loro acque | essendo che quelle pecore che bevono in quella

chiama-|ta Cerone diventano nere, ma se bevono dell'altro | chiamato Mela diventano bianche, e dell'uno et dell' | altro si fanno varie, ma vi sono anche altre mara-//[285v]viglie, perché dicono che nel Paese de Thuri, il fiume | Crate fa venir bianco i buoi et l'altre bestie che | ne bevono e il fiume Sibari gli fa neri, e di più dicano | che gl'huomini che bevano dell'acqua del Sibari | sono più neri e più duri et hanno i capelli ricciuti et | quelli che bevano acqua del Crate sono bianchi più mor-|bidi et hanno i capelli distesi, dicono ancora più cose | perché in Macedonia, quando vogliono che naschino lor | cose bianche li menano ad Aliacmone e quelle che | vogliono nere o brune gli menano ad Assioo. Et gli | stessi raccontano che nel Paese de' Messarij tutte | le cose nascono nere e le biade ancora, e che il fiume | Aleo in Erithre genera i peli ne' corpi. Perciò pare | che primieram(en)te si convenga vedere la cagione della | mutatione nel color dell'huomo come più nobile d'ogni ani-|male per la quale si renderà facilità in cognoscere quella | degl'altri animali, essendo che si è detto in molti luoghi | che il buon colore, così nelle fronde, ne' fiori e ne' frutti | si cagiona dove l'humido fa resistenza al calore, parti-|polarmente in quelle parte che stanno esposte al calore del | sole si fanno rosse, il che accade anche nell'huomo | il quale si farà molto rosso per l'abbondanza dell'hu-|mido naturale nel resistere al calor naturale. Per-|ciò se dal calore estrinseco stando a canto al fuoco sa-//[286r]rà invitato<sup>1227</sup> l'humido naturale a far resisten-|za al calore, l'huomo si farà nella faccia molto rubicon-|do et l'istesso accaderà quando che egli beberà vino | il qual essendo di natura calido, oltre che facilmente | si converte in sangue, alterando il color naturale e nel di-|latarsi riducendosi alla superficie gareggiando in questa | parte l'humido col calore, l'huomo si fa di bel colore | in guisa nella guancie come pomi rossi e come la vaghezza | delle più odorose cose, benché al contrario si suol vedere | in quelli che bevono acqua ne' quali ordinariamente per la | maggior parte sogliono essere di cattivo colore, e tal-|hora con tal pallidezza che parano tinti del colore | della morte, il che non è da maravigliarsi perché veg-|giamo l'acqua havere dominio sopra il fuoco e perciò | gettandosegli sopra si estingue. Per il che appare che | haverà anche dominio nel calor naturale dell'huomo | la cui freddezza reprime e cagiona che il calore in-|terno si condensa col quale ordinariamente suole accom-|pagnarsi il sangue per essere ambedue inestati insieme | e così, lasciando le parti estrinseche in abbandono | quasi prive di calore in preda al freddo, cagiona che l' | acqua che si beve, non essendo così atta a conver-|tirsi in sangue come il vino e non potendosi mescola-|re, si riduce all'estrinseco e quivi dimorando e putre-//[286v] facendosi cagiona nella superficie della pelle color palli-|do e smorto del color di cenere, ma quando è accom-|pagnata dal calore, uscendo in escrementi, cagiona | che si terminino in diversi colori, in tutti gl'animali | così volatili come nei quadrupedi e anche nell'ani-|male ragionevole che è l'huomo. Perciò bisogna | presupporre che la natura dell'acqua suol pigliare | colori per le terre dove passano e talhora anche | l'odore et il sangue come in alcune che passando p(er) le | miniere del zolfo pigliono l'odore et il sapore di | lui et altre altrimenti secondo i proprij luoghi sotterra-|nei dove passano. Per la qual cosa appare che | per la varietà mista da più sorte di terra si leva | dalla sua naturale purità di perfettione, perché l' | acqua perfetta naturalmente non deve avere al-|cuno odore, colore o sapore, ma come habbiamo detto | acquistando nel misto varietà di odori, colori e | sapori et altre essendo più pesanti l'una dall'altra | per la mistione della terra, alcune sono più fred-|de et altre più calde per la cui varietà si fa anche | nell'atto del digerire diversamente,

---

<sup>1227</sup> Nel ms. *invitato* è preceduto da *necessario* che è stato depennato con un segno orizzontale.

perché alcune | si smaltiscono facilmente altre difficilmente et | altre si convertono gran parte in nutrimento del cor-|po et in altre si risolvono in varij escrementi, come // [287r] in urina, in sudore, in latte, in peli et nei volatili nelle | penne per le cui differenze si raccoglie che mentre dimo-|ra nel corpo dell'animale secondo che ella si temprà dal | calore naturale nel risolversi in escrementi o in nutrimen-|to del corpo, cagiona anche varietà de' colori, secondo i | gradi del calore con i quali l'humidità si viene a ter-|minare. |

Habbiamo detto che gl'huomini che bevano dell'acqua del | Sibari sono più neri e più con i capei ricciuti. Il che acca-|de forse che questa sorte d'acqua, mentre dimora nel cor-|po, si riarde dal calore naturale et abbrugiandosi, | per così dire, si fa nera, come accade farsi i carboni | gettandovi acqua sopra e così il fumo denso anch'egli | è nero per il che accade che l'humido digerendosi dal | calore, abbrugiandosi induce nella superficie il | color nero, perché esalando alla superficie in escremen-|to del sudore, tinge la pelle in quella guisa che tinge | il fumo che esala dalla fornace il mattone e perché | da questa humidità si genera gl'escrementi dei peli es-|sendo da questa parte riarso con l'humidità, si fanno | neri e ricciuti come già dicessimo in un Problema | particolare a questo proposito farsi negl'Ethiopi, | benché in questi ne sia la maggior causa il calor | estrinseco prodotto da raggi del sole, ma in questi // [287v] che bevano l'acqua del Sibari accade farsi dal terminarsi | l'humido dal calore naturale e per l'istessa causa che l' | huomo si fa nero bevendo di quest'acqua per l'istessa an-|che accaderà farsi i bovi et altre bestie che bevendo | di quest'acqua si faranno neri di pelo riarso ricciuto e | di cotica dura, perché il calor naturale abbrugiando | e disseccando l'humido conviene che quello che resta | così riarso resta anche duro e secco che è la parte dell' | escremento terreo, il quale stava mischiato con la parte dell' | acqua, la qual dopo haver fatto la tintura nera, esalan-|do, si va tuttavia separando dal corpo e quando resta tale | humidità nel corpo suole generare il sangue anche nero | vedendosi manifestamente questo negli febricitanti | i quali per gl'ardori della febbre sogliono anche havere | il sangue riarso e molto nero. |

Gli medesimi dicono che nel Paese istesso de' Thuri che | quelli che bevono l'acqua del fiume Crate sono bian-|chi più morbidi et hanno i capelli distesi, il che acca-|de forse che questa sorte di acqua viene a terminarsi | con violenza negl'escrementi del calore naturale | e così l'humido essendo naturalmente bianco non ha | tempo di trapassare ad altri gradi di colori, e perciò ma(n)-|tenendosi nella sua natural bianchezza, tale si | dimostra, il che accade anche nelli cani e cavalli // [288r] perché in questa il nutrimento presto si risolve, acca-|dendo tutto questo in quegli'huomini che bevano di que-|sta acqua del fiume Crate, benché forse ciò potrebb-|be accadere per la freddezza naturale di quest' | acqua, la quale è causa che il color naturale non si dilata, ma condensandosi tutto il calore nell'interno, causa | che il buono et ottimo nutrimento si digerisca senza alcuna | difficoltà. E perciò nel tempo di verno, mentre il calore | sta unito, si essercita molto valentemente la digestione, | più di quello che si fa l'estate quando il calore sta di-|sunito, e perciò non abbrugiandosi con l'humido li | escrementi si mantengono bianchi, come si vede negli | habitatori dei climi settentrionali, i quali per il gran-|dissimo freddo il calore stando unito interiormente non | può ardere le parte escrementitie che si estendono nell' | esteriore e perciò l'humido mantenendosi nella sua natural bianchezza, questi tali habitatori hanno la | carne et i capelli bianchi e morbidi, essendo che la | morbidezza si attribuisce all'humido il quale suol | disseccarsi dal calore, ma mentre il calore starà | rinchiuso con le parte esterne non disseccandosi si | manterranno morbide come pare che accada ne-|gli huomini che bevano dell'acqua del sudetto

| fiume et p(er) la sudetta causa i bovi et ogn'altra // **[288v]** bestia bevendo di tal acqua, si fanno de' peli bianchi e | distesi e morbidi, ma perché qua pare che nasca dubbio | negl'huomini vecchij i quali hanno i capelli bianchi, alcuni | de' quali sono ruvidi e privi d'ogni morbidezza, si ris-|ponde che questi non bevono di quell'acqua, e perciò la | causa è altrimenti, benché con la medes(im)a regola, perché | ai loro escrementi mancando il nutrimento dell'humido | et il calor naturale non si possono cagionare i loro peli mor-|bidi, perché la siccità induce durezza mancando | l'humido del lor nutrimento, e così essendo poco si | termina nella bianchezza non potendo il poco ca-|lor naturale abbrugiario, benché accada anche | farsi i capelli neri non solamente quando l'humido | sarà abbrugiato, ma anche essendo copioso quando s'|invecchia, senza che il calore lo abbrugi, perché | naturalmente pare che l'humido invecchiandosi si | faccia nero, come si vede nei luoghi humidi di dove corre | acqua per la pioggia o nelle sponde dei pozzi le quali col | tempo si fanno di color nero. Per il che | appare che l'acqua e l'humido essendo l'istesso può | causare mutatione nel beveraggio dell'animale. | Perciò non è maraviglia se le pecore che | bevono del fonte chiamato Cerone diventano // **[289r]** nere e bevendo del fonte Mela diventano bianche p(er) | le sudette ragioni e quando bevono dell'uno e dell'|altro si fanno varie con macchie bianche e nere, per-|ché in quella parte che si risolve l'escremento generato | mediante l'acqua del fonte Cerone si fanno nere et | in quella parte del corpo che si risolve quella che si beve | del fonte mela si fanno bianche, perché combattendo q(ue)sti | escrementi nel corpo generati dall'humido per il beverag-|gio dell'acqua di natura diversa, quello che predomina | uscendo nelli peli dimostrerà il suo particolar colore p(er) | le sudette ragioni accade anche che la pantera | et il tigre si faccia di varie macchie, perché tutto l'|escremento loro si risolve nei peli del corpo, non estenden-|dosi per un tantino in sudore e perciò concorrendo tutto | nelli peli in alcune parte del corpo si risolvono più presto | et in altre più adagio per la cui tardanza l'humido ha | più tempo di farsi nero, e perché si sfoga tutto in que-|sta parte dei peli non vi essendo alcun sudore in que-|sto animale è causa che elle gettando fraganza | odorosa oltre la vaghezza della varietà della mac-|chie allettando gl'altri animali alla lor vista le | divorano, perché le altre bestie per ordinario soglio-|no puzzare dall'escremento sudatorio il quale tal-|hor raffreddandosi e talhora riscaldandosi può // **[289v]** corrompersi facilmente e così vogliono puzzare, non | essendo possibile che una cosa puzza se non si riscalda | e si raffredda. In quanto poi alla mutatione dei colori | per il beveraggio degl'animali, potendosi anche ca-|gionare dalle spetie impresse per le cose che vedono come | quelle donne pregne se ben mi ricordo penso haverlo detto | in altro luogo. |

COLORE NEL LATTE DEGL'ANIMALI, ESSENDO CHE ALCUNI L'HANNO BIANCO ET ALCUNI  
L'HANNO NERO

Ancora bisogna cercare non solamente la cagione della | bianchezza del latte, essendo cosa comune quasi a | gl'occhi d'ogn'uno, ma anche bisogna cercare quella | del color nero nell'istesso latte, perché dicono del | fiume Astace che è nel Paese di Ponto in Africa, | le campagne dove le cavalle pasciute notrite di | latte nero danno il vitto alle persone, la qualcosa | si potrà attribuire alla cagione della natura | dell'acqua, per il che raccontano che ancora vi sono | alcuni luoghi dove tutte le cose nascono nere et | le biade ancora come nel Paese de' Messarij.

Però | mentre veggiamo che per l'inondatione dell'acque | in quei paesi si generano l'erbe e le biade nere | et in altri pasendosi le cavalle sogliono generare | il lor latte nero, si potrà cavare argomento forsi // [290r] che l'acqua è quella che cagiona il latte nero alle | cavalle nel Paese di Ponto, la quale p(er) l'in-|nondatione del fiume Astace allagando le campagne | causa fertilità di erbe le quali crescono per l'ab-|bondanza dell'acqua, essendo questa il cibo dell'erbe, | piante et alberi, perché essendo incitata dal calore | prodotto da raggi del sole, l'acqua s'innalza natural-|mente e tirando dalla terra quella quint'essenza della | vegetativa, in(n)alzandola ambedue innestate insieme | cioè la parte dell'acqua con quella della terra si | convertono in erba, ma quando si raduna insieme con-|densandosi uscendo per un medesimo canale sopra ter-|ra il cui canale è l'anima della vegetativa nelle pian-|te, allhora si cagiona il sterpo essendogli interrotto | la salita nel nutrimento spargendosi sopra terra | in obliqui giri ritornando in se stesso, ma quando l'anima della vegetativa di mezzo va tuttavia pre-|dominando, allhora {allhora} attendendo a maggior | salita per l'abbondanza del nutrimento unito si | genera l'albero, ma quando che da la terra spun-|ta divisamente come che il nutrimento è diviso in | più parte così sparso suol generare erba parlando | di quelle che no(n) sono soggette alla descendenza | dei loro semi, così nelle erbe come nelle piante, // [290v] per la cui generatione l'acqua inestata nell'humidità | dell'herbe può in gran parte ritenere la natura dell' | istesso fiume, perché di già si suppone che ella sia | dell'istessa essendo rimasta alla campagna fra | la terra per inno(n)datione dell'istesso fiume, per-|ciò generandosi da questa l'herbe delle campagne | e servendo per pascolo delle cavalle di quel paese, pos-|sono cagionare il latte nero, la cui tintura forsi si | potrà cagionare dall'humido che stando inestato fra | l'herba nel convertirsi in latte, si lascia dal calor | naturale abbrugiare facendosi la sua concottione | senza alcuna esalatione, e perciò abbrugiandosi nell' | istesso latte la parte humida ritenuta si fa di color | nero, come pare che si facciano nero i carboni di | fuoco accesi nei quali buttandovi acqua sopra | si fanno di color nero, perché allhora si abbrugia | l'humido dal fuoco, come si abbrugia quello dal | calor naturale il quale no(n) è altro che fuoco per essere | l'animale composto dei quattro elementi. Benché in | altro modo pare che si possa forsi cagionare il latte | nero mentre che la natura dell'acqua resiste con la | sua crudezza alla concottione, perché dimorando | lungo tempo nel vaso delle tette et invecchian-|dosi si fa naturalmente nero, e perciò arrivando // [291r] al termine maturo dell'essersi l'humido convertito in | latte si ritrova essere di color nero, ma si suol fa-|re bianco quando che l'humido viene dal calor na-|turale ad essere concotto con violenza quasi in | instanti terminandosi nel suo essere prima che il calor | naturale habbia tempo d'abbrugiarlo o d'innalzare | vapore che lo potesse rendere oscuro et levarlo dalla | sua bianchezza, perciò ritenendo l'humido in se | stesso, il suo natural colore resta di color candidissi-|mo al pari della neve, per il che appare che il latte | si faccia bianco per non trasmutarsi l'humido dalla | sua naturalezza per il calor naturale dell'animale | e perciò quando si mette al fuoco, sollevandosi i vapori | parte in fumo e parte in siero et altri in ricotta | e butiro o formaggio si fa divisione delle parte più | humide e liquide, dalle più sode e secche che dal | calor del fuoco si farebbero nere se restarebbero tutte | insieme e perciò l'humido che esala dal latte | messo al fuoco abbrugiandosi tinge dove tocca co-|me l'altro fumo qualsivoglia essendo quello e | questo l'istessa humidità inestata in varij misti, per | le cui ragioni non è maraviglia se le cavalle be-|vendo o mangiando alli pascoli nell'inondatione del | fiume Astace convertendosi il cibo in loro nutrimento // [291v] cagionano che il lor latte si faccia di color nero co-|me si è detto. |

COLORI PRODOTTI DALLA FORZA DEL LUME DEL SOLE PASSANDO PER I VETRI COLORATI DELLE  
FINESTRE

Quello che si haverà da trattare nel presente ragionemen-|to sarà di vedere in qual maniera il lume del | sole passando per i vetri colorati delle finestre o altro | qualsisia suole arrecare con se stesso il colore di | quei vetri nelli dirimpetti corpi dove il lume va a fe-|rire per linea retta, il che forse avviene per la na-|tura del lume il quale illuminando et dimostrando | gl'obbietti colorati suole cagionare che le spetie del | colore sfavillando intorno si spargono per l'aere | infinitamente p(er) linea retta intorno agli obbietti di | dove derivano, e questo suole accadere comunemente | dai corpi opachi essendo necessario il stare attento | a quello che habbiamo detto nel trattato dei colori | riflessi generati per le spetie che il lume ricon-|duce dall'opaco per linea retta riflessa nelle | parte ombrose et oscure di altri corpi nelle cui | parte no(n) vi potendo il lume retto restando in om-|bra, il proprio color si occulta et solamente si | vede il color della spetie riconduccavi dal lu-|me per il che appare che via sia necessario l'oscu-//[292r]rità dell'ombra, acciò si veda il color della spetie per | le cui ragioni vedendosi che se ciò accade dal cor-|po opaco il quale solamente dal lume a pena vien | tocco nella superficie che in instante risaltando ne-|gl'altri obbietti ombrosi dimostra incontante la spe-|tie del colore, tanto maggiormente potrà accadere da | vetri colorati i quali lasciandosi penetrare del lume di-|rettamente si riconduce la spetie negl'obbietti dirimpetti | la qual si suol fare visibile nel termine di essi corpi | e questo pare che accada con ragione, havendo partico-|lar riguardo che il vetro in parte per essere colorato di | necessità converrà che anch'egli in sé habbia qual-|che opacità, poiché pare che alcun visibile non si | dia senza colore e questo colore essendo nel termine | del perspicuo di necessità conviene che sia opaco, per-|ciò essendo tale il vetro come opaco opponendosi alla | luce l'obbietto dirimpetto al vetro resterà anche in | ombra e perciò il lume il quale conduce in quella par-|te il colore passando per il vetro e predominando | la spetie con l'istesso lume dimostra anche il | colore dell'istesso vetro per vigore della spetie ivi | ricondotta come habbiamo detto nelle parte om-|brose degli obbietti per riflessione, ma in que-|sto dei vetri per penetrarli il lume suole dimo-//[292v]strare tal colore p(er) linea retta.

FINIS

[293r] INDICE

DI TUTTI I CAPITOLI CONTENUTI NEL PRESENTE LIBRO

**TRATTATO I**

Proemio.

Generatione De' Colori nell'elemento della Terra<sup>1228</sup>.

Della bianchezza cap(itolo) 1.

Del color nero e sua generatione c(apitolo) 2°.

Del color rosso e sua generatione cap(itolo) 3.

Come il color rosso possi ritornare in bianco.

Del color giallo e sua generatione cap(itolo) 4.

Del color turchino e sua generatione cap(itolo) 5.

Del color verde e sua generatione cap(itolo) 6.

Della infinità de' colori cap(itolo) 7.

Del color pavonazzo cap(itolo) 8.

Del color morello cap(itolo) 9.

Del color lionato (capitolo) 10.

Del color tanè cap(itolo) 11. //

[293v] TRATTATO 2°

Della generatione De' Colori nell'elemento dell' | Acqua.

Della Bianchezza.

Del color nero.

Del color rosso c(apitolo) 2°.

Del color rosso c(apitolo) 3°.

Del color giallo e sua generatione c(apitolo) 4.

Del color turchino e sua generatione c(apitolo) 5.

Del color verde nell'Acqua c(apitolo) 6.

**TRATTATO 3°**

Della generatione De' Colori nell'elemento dell'Aere.

Generatione della Bianchezza c(apitolo) 1.

Del candore della nube.

Della bianchezza delle stelle.

Della bianchezza della Via Lattea.

Del color nero nell'Aere c(apitolo) 2.

Del color rosso nell'Aere e sue generatione c(apitolo) 3.

---

<sup>1228</sup> Nel ms. Tera è stato corretto con l'aggiunta di *r* in sopralingua.

Del color giallo nell'Aere e sue generat(ione) c(apitolo) 4.  
Del color turchino e sua generatione c(apitolo) 5.  
Del color verde e sua generatione cap(itolo) 6 .

#### TRATTATO 4°

Della generatione De' Colori nell'elemento | del Fuoco.  
Del color bianco nell'elemento del fuoco c(apitolo) 1. //  
[294r] Del color nero e sua generatione c(apitolo) 2.  
Del color rosso e sua generatione c(apitolo) 3.  
Del color giallo e sua generatione c(apitolo) 4.  
Del color turchino e sua generatione c(apitolo) 5.  
Del color verde e sua generatione c(apitolo) 6.  
Dell'infinità De' Colori c(apitolo) 7°.  
Del fuoco nell'inferno c(apitolo) 8.  
Differenza dal fuoco infernale del n(ost)ro di qua su c(apitolo) 9 .  
Del fuoco del purgatorio c(apitolo) 10.  
Che le fiamme di fuoco si fanno piramidate c(apitolo) 11.  
Colori del fuoco per ordine secondo che dalla na- | tura son prodotti c(apitolo) 12.  
De' Colori del fumo c(apitolo) 13.

#### TRATTATO 5

De' colori nei riflessi.  
Generatione de' colori apparenti nel corpo opaco | cagionati dalle spetie de' colori che derivano da | altri corpi riportate dalla luce c(apitolo) 1.  
In che maniera si possono vedere le spetie del colore c(apitolo) 2.  
Perché causa dalla sudetta pratica le spetie del | colore entrando per il picciol forame della finestra | imprimono l'immagine degl'obbietti al reverso nella | parete della camera c(apitolo) 3.  
Della bianchezza mischiata con le spetie di altro // [294v] colore cap(itolo) 4.  
Della bianchezza mischiata dalle spetie dell'ob- | bietto rosso c(apitolo) 5°.  
Della bianchezza mischiata dalle spetie dell'ob- | bietto giallo c(apitolo) 6.  
Della bianchezza mischiata dalle spetie dell'ob- | bietto turchino c(apitolo) 7.  
Della bianchezza mischiata dalle spetie dell'ob- | bietto verde c(apitolo) 8.  
Della bianchezza mischiata dalle spetie dell'ob- | bietto pavonazzo c(apitolo) 9.  
Dell'infinità De' Colori mischiati per le spetie nell' | obbietto bianco c(apitolo) 10.  
Del color nero mischiato dalle spetie dell'ob- | bietto bianco c(apitolo) 11.  
Del color dell'obbietto nero mischiato con le spe- | tie del colore dell'obbietto rosso c(apitolo) 12.  
Del nero mischiato con le spetie dell'obbietto | giallo c(apitolo) 13.  
Delle spetie dell'obbietto nero, mischiate dalle | spetie dell'obbietto turchino c(apitolo) 14.  
Del nero mischiato dalle spetie dell'obbietto | verde c(apitolo) 15.  
Del nero mischiato con le spetie dell'obbietto // [295r] pavonazzo c(apitolo) 16.  
Dell'infinità De' Colori nel nero p(er) le spetie d'altri | obbietti colorati c(apitolo) 17.

Del color rosso mischiato dalle spetie del color | nero c(apitolo) 18.  
Del rosso mischiato dalle spetie dell'obbietto | giallo c(apitolo) 19.  
Del rosso mischiato dalle spetie del color tur-| chino c(apitolo) 20.  
Del rosso mischiato dalle spetie del color verde | c(apitolo) 21.  
Del rosso mischiato dalle spetie del color pavonazzo | c(apitolo) 22.  
Dell'infinità De' Colori nel rosso per riflessione | delle spetie d'altri colori c(apitolo) 23.  
Del giallo mischiato dalle spetie dell'obbietto | bianco e nero c(apitolo) 24.  
Del giallo mischiato dalle spetie dell'obbietto | rosso e nero c(apitolo) 25.  
Del giallo mischiato dalle spetie dell'obbietto | turchino e rosso c(apitolo) 26.  
Del giallo mischiato dalle spetie del verde | col pavonazzo c(apitolo) 27.  
Dell'infinità De' Colori nel giallo per le spetie // [295v] di colori d'altri obbietti c(apitolo) 28.

### TRATTATO SESTO

De' Colori per la presenza l'un dell'altro.  
De' Colori e lor generation per la comparatione | fatta dalla presenza l'un all'altro nel da vicino .  
Della bianchezza posta al lato del nero.  
Del color biondo posto alla presenza del giallo.  
Del giallo con il bianco posti al paragone l'un | dell'altro.  
Del biondo alla presenza del rosso.  
Dell'obbietto biondo posto al paragone dell'ob-|bietto di color pavonazzo.  
Dell'obbietto del rosso posto al paragone dell'ob-|bietto di color pavonazzo.  
Dell'obbietto turchino posto al pari dell'obbietto | pavonazzo.

### TRATTATO 7°

De' colori per le spetie impresse.  
Delli colori cagionati per l'impressione delle spetie | nell'occhio. Apparenti colori di prima vista | i quali durano poco.  
Della bianchezza delle spetie impresse alla | presenza o paragone dell'obbietto nero.  
Delle spetie impresse del nero alla presenza // [296r] dell'obbietto bianco.  
Delle spetie impresse dalla bianchezza alla presenza | dell'obbietto giallo.  
Delle spetie della bianchezza impresse alla pre-| senza dell'obbietto rosso.  
Delle spetie impresse dalla bianchezza alla pre-| senza dell'obbietto nero.  
Delle spetie impresse nel nero alla presenza dell'obbietto rosso.  
Delle spetie impresse del nero alla presenza dell' | obbietto giallo.  
Delle spetie impresse del rosso alla presenza dell' | obbietto giallo.  
Delle spetie impresse del rosso alla presenza dell'ob-|bietto turchino.  
Delle spetie impresse del giallo alla presenza dell' | obbietto turchino.  
Dell'infinità De' Colori per le spetie impresse al-|la presenza degl'obbietti colorati.

### TRATTATO OTTAVO

De' Colori per le superficie aspre.  
Della generatione De' Colori stravaganti.  
Della luce e del colore.  
Della superficie aspra dell'obbietto bianco. //  
[296v] Dell'apparenza De' Colori nella superficie aspra dell' | obbietto nero.  
Colori apparenti dalla superficie aspra dell'obbiet- | to rosso.  
De' Colori apparenti per la superficie aspra dell'obbietto | giallo.  
De' Colori apparenti cagionati nella superficie aspra del | obbietto turchino.  
De' Colori apparenti cagionati nella superficie aspra | dell'obbietto verde.  
De' Colori apparenti cagionati nella superficie aspra | dell'obbietto pavonazzo.

### TRATTATO NONO

De' Colori stravaganti  
Del color pallido.  
Del color livido.  
De' Colori generati nella creatura dentro al corpo | della madre per le spetie impresse.  
Generatione De' Colori nell'Erba Polio, le cui | foglie la mattina sono bianche, a mezzo gior- | no  
rosse e la sera verdi *Plin(io) lib(ro) 21 c(apitolo) 7*.  
Generatione De' Colori nell'Erba Chamaleone, la | qual muta il colore secondo il luogo,  
mostrando | dove verde, dove nero, dove d'altro colore *Plin(io) l(ibro) 22 c(apitolo) 18 .//*  
[297r] Generatione dei colori nel camaleonte animale<sup>1229</sup> | che muta il colore, pigliandolo dalla  
cosa che | gli è più vicina fuorché del rosso e del bianco.  
Della mutatione dei colori nella lingua.

### TRATTATO X<sup>o</sup>

De' Colori per i tarantati.  
Del ballo di quelli che son pizzicati dalla ta- | rantola per la presenza degl'obbietti colorati | oltre il  
suono.  
De' varij effetti che opera il veleno per i tarantati.  
Delle cause de' varij obbietti che apportano diletto | al tarantato.  
Come si risenta il veleno nel tarantato per la pre- | senza d'alcun colore.  
Dei colori che il tarantato potrà ricevere ri- | medio contro il veleno della tarantola, et di | quelli  
che gli potranno alterare il veleno.  
Del color giallo che è di refrigerio al paziente | e del contrario.  
Del color bianco che è di refrigerio al ta- | rantato, e dei contrarij.  
Del color verde in refrigerio del taran- | tato, e de' contrarij.  
De' Colori così alla rinfusa che possono ap-// [297v] portar diletto al tarantato .  
Che dagl'effetti dei movimenti del corpo del | tarantato dei colori che più gli aggradiscono | e  
quali gli siano contrarij.

---

<sup>1229</sup> Nel ms. il termine *animale* viene ripetuto pertanto è stata depennata la seconda ripetizione.

Che colore si deve a quei tarantati che di conti- | nuo piangono.  
Che colore si devono a quei tarantati che di con- | tinuo vegliano.  
Che colore si deve a quei tarantati che sempre | dormono.  
Qual colore si deve a quei tarantati che sempre vo- | mitano.  
Qual colore si deve a quei tarantati che sempre | cantano.  
Qual colore si deve a tarantati che | sempre hanno paura.  
Colore che si deve a quei tarantati che sempre su- | dano.  
Che colore si deve a quei tarantati che sempre | tremano.  
Qual colore si deve a quei tarantati che frenetica- | no di continuo.  
Che colore si deve a quei tarantati che sempre // [298r] saltano.

### TRATTATO UNDECIMO

Del colore col suono per i tarantati.  
Delli colori che porgeranno diletto a quei chei che | saranno stati morsi dalla tarantolasi potrà | venire in cognitione qual sonata gl'aggradisca.  
Dei tarantati che sempre ridono dal colore | che bramano vedere qual sonata brameranno.  
Dei tarantati che da continuo pianto son mole- | stati, bramando il verde o il nero investigare | qual sonata convergono.  
Qual sonata si deverà a quei tarantati che di | continuo vegliano conforme al color nero che | lor bramano.  
Che dal color bianco che bramano quei tarantati | che sempre dormono si potrà investigare qual so- | nata bramerano conforme al colore.  
Qual sonata si richiede a quei tarantati che sem- | pre vomitano conforme al color nero che sempre | bramano.  
Qual sonata si richiederà a quei tarantati | che sempre cantando si prendono diletto | nel color pallido.  
Del color rosso investigare qual sonata brame- // [298v] ranno quelli che son stati morsi dalla ta- | rantola che sempre hanno paura.  
Del color bianco che piace a quei tarantati | che sempre sudano argomentare qual sona- | ta lor piacerà.  
Quei tarantati che sempre tremano dal color | rosso che bramano argomentare qual sonata | gli potrà essere di giovamento.  
Dal colore bianco, giallo e nero che bramano | quei tarantati che sempre freneticano venire | in cognitione qual sonata desideraranno.  
Qual sonata si converrà a quei tarantati che | sempre saltano dilettrandosi nel color nero.

### AL TRATTATO IX

De' Colori stravaganti.  
De' Colori apparenti cagionati da triangoli | di christallo dette colonne trilatera e da | mathematici chiamati prismi.  
De' Colori apparenti intorno alle lucerne visti | di notte tempo.

Dei Colori apparenti cagionati dal lume pas- | sando da vetri sferici e da vasi rotondi ripieni |  
d'acqua.

**TRATTATO 12° //**

**[299r]** Del colore variato che si genera nelle penne de- | gl'uccelli.

Colori che nelle penne degl'uccelli alcuna vol- | ta si occultano et alcuna volta si palesano secondo  
| la positura dello sguardo et del lume.

**TRATTATO DECIMO TERZO**

De' Colori negl'animali.

Colori diversi negl'animali per il bere dell' | acque diverse.

Colori nel latte degl'animali essendo che alcuni | l'hanno bianco et alcuni l'hanno nero.

Colori prodotti dalla forza del lume del sole | passando per i vetri colorati delle finestre.

IL COLORE DELLA LONTANANZA.  
MATTEO ZACCOLINI, PITTORE E TEORICO DI PROSPETTIVA

## 8. *Appendice documentaria*

1

### **Atto Battesimo Matteo Zaccolini.**

ADCe, *Cattedrale*, Battezzati V, (1571-1576), cc. n.n.

(già pubblicato in J. BELL, *Color and Theory in Seicento Art* cit., vol. II, p. 603, Appendix A 1).

Adì 9 aprile 1574

Mateo figliolo di Santino di Ceculini fu batizzato da mi D. Antonio Venturesi fu compadre Michele di Pirri la comadre Anastasia balia.

2

### **Testamento di Santino Ceculini (Zaccolini), padre di Matteo, 26 gennaio 1583.**

ASCe, *Archivio Notarile*, b. 2916 (1577-1583), *Atti di Tommaso Ugolini*, cc. n.n.

Bionda quondam Girolamo Gianuzzi, vedova di Santino Matteo Zaccolini, panvendolo di Cesena morto nei mesi scorsi lasciando orfani i figli Matteo, Caterina e Giulia, in base al di lui testamento chiede la tutela per i figli. Segue l'inventario con casa in contrada S. Agostino, la de la via gli Aldini e monsignor Gio. Batta Massa, un podere in Villa Acquarola, una vigna in Villa Ancona.

3

### **Nucleo familiare di Matteo Zaccolini, Stato delle Anime 1585-1587-1597.**

I. ADCe, *S. Severo*, Documenti I, (1445-1907), *Stato d'Anime 1585*, c. 103r.

(già pubblicato in J. BELL, *Color and Theory in Seicento Art* cit., vol. II, p. 603, Appendix A 2).

Anno 1585

Da Comunione

339 Bionda di Zaccolini

340 Julia sua figliola

Non da Comunione

Matteo suo figliolo 116

II. ADCe, *S. Severo*, Documenti I, (1445-1907), *Stato d'Anime 1587*, cc. n.n.

Anno 1587

Bionda di Santino Zoccolino d'anni 32

Julia sua figliola d'anni 14

Matteo Zaccolini suo figlio d'anni 10

III. ADCe, *S. Severo*, Documenti I, (1445-1907), *Stato d'Anime 1597*, cc. n.n.

Anno 1597

Dona Bionda anni 45

Ms. Mateo Zaccolini suo figliolo anni 23

4

**Atto di matrimonio Caterina Zaccolini, sorella maggiore di Matteo.**

ADCe, *S. Severo*, *Matrimoni* (1585-1612), cc. n.n.

20 ottobre 1585

Marc'Antonio Homicini da Monteaguzzo di Cesena, sposa Catta quondam Santino da l'Olio.

5

**Atto di matrimonio di Giulia Zaccolini, sorella di Matteo.**

I. ADCe, *S. Severo*, *Matrimoni* (1585-1612), cc. n.n.

30 dicembre 1590

Francesco Lamberti vasaro, sposa Giulia quondam Sintino Zacolin alias da l'Olio.

II. ADCe, *S. Severo, Matrimoni* (1585-1612), c. 25v.

1590 adì 30 dicembre

Mastro Francesco Lamberti Vasare ha contratto matrimonio per verba di presenti con donna Giulia figliola già di Santin Zaccolin alias da l'Olio nella chiesa di S. Severo alla presenza di me Hettor Fantagucci canonico et rettor di detta chiesa presenti per testimoni Lucca di Landi et Gio. già di Pier Din da Cesena la prima denuncia fu fatta adì 16 dicembre in domenica la 2<sup>a</sup> la 3<sup>a</sup> adì 23 del detto in domenica. Idem Rectors Santi Severi.

6

**Pagamenti versati a Matteo Zaccolini per le opere realizzate tra il 1598 e il 1599.**

I. ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n.

[1598]

Devesi far bolla al magistrato Monsignor Adriano dep(ositario) che paghi a se stesso le seguenti quantità di denari che ha mostrato havere pagati in più partite alli infrascritti per onore del passaggio di N.S. Papa Clemente VIII qui nella Città come appare per pollizze sottos(crit)te da deputati sop(ra)c(ita)ti:

[...]

A Matteo Zaccolini per pollizze 4 s.

II. ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n.

1598 adì 6 di aprile

[...]

Adì 7 detto dei a Mateo Ceccolini, pittore, per esser' andato al Cesen.ro [sic] a far un disegno delli portoni p(er) darne al Signo(r) Fran(ces)co Masini che facesse li compartimen(ti), pavoli tre.

III. ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n.

Adì 2 di agosto 1598

I(llum)re S. Mario Pasolini ep(osto)rio delli denari dep(uta)ti p(er) la venuta di N.S. papa da a ms. Matteo Zaccolini per haver fatta una figura nel camino della camera de Cav(alier) Scudi uno e mezzo da sol ottantaquattro che è stimata da ms. Giulio Silvani stimatore p(er) la parte dell'Ill(ustre) Comunità dico L. 6. 6

[verso]

Recevette io Mateo Zacolini dinari della retro scrittta poliza  
Mateo Zaccolini

IV. ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n.

Ill(ustre) S. Mario Pasolini dep(ositari)o delli denari dep(uta)ti alla venuta di N.S. pagarete alli infrascritti pittori per servitio del palazzo scudi vinti da sol ottantaquattro che tanto si saranno fatti buoni ne vostri conti, dico s. 87

Ms. P(ietr)o Maria Taipo

Ms. Matteo Zaccolini

Ms. Giulio Cesare Magnani

Ms. Ant(oni)o Maria Allegretti

[verso]

Adì 7 di novembre 1598

Noi tutti sottoscritti habiamo ricevuto dal P(resen)te retro scritto Sig(no)r Mario Pasolini le retroscritte lire ottantaquattro il dì e milesimo sudetto, dico L. 84

Io Pietro M(ari)a Taipo scrissi e ricevei come di sop(r)a

Io Gulio Cesare di Magnani confermo ut sup(r)a

Io Mateo Zacolini confermo ut supra

Io Antonio Maria Alegrino confermo ut supra

V. ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n.

Adì 16 di novembre 1598

M(agnifi)co et Ill(ust)re S. Mario Pasolini depos(itari)o sopra la venuta di N. S. pagará V.S. a ms. Matteo Zaccolino scudi dieci d'oro a buon conto delle Pitture ch'egli fa per la sop(r)adetta venuta.

Dico L. 42

Franc(es)co Masino Ell(et)to

[verso]

Ricevute Io Mateo Zaccolini L. 42

Io Mateo Zaccolini

VI. ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n.

Adi p(rim)o di dicembre 1598

M(agnifi)co et Ill(ust)re S. Mario Pasolino depos(itari)o sopra la venuta di )

N.S. pagará a V. S. scudi dieci d'oro a ms. Matteo Zaccolino a buon conto delle pitture c'ha fatto e che tuttavia fa p(er) onorar la venuta sop(ra) detta.

Dico L. 42

Francesco Masino ell(et)to

[verso]

Io Mateo Zacolini ho ricevuto dinari della retro scritta poliza

VII. ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n.

Adi 7 dicembre 1599

Lista delli lavorij fatti da ms. Matteo Zaccolini visto et giudicati da ms. Giulio Silvani eletto dalli Ill(ust)ri S. Consilieri p(er) la parte delle Ill(ustr)e Com(uni)tà

Imprimia p(er) aver fatto l'ornam(en)to delle armi alla porta del fiume, scudi quattro

Imprimie p(er) haver fatto l'orna(men)to dell'istoria del palazzo dell'Ill(ustri)i S. Consilieri, scudi quattro

Imprimie p(er) haver fatto il portone della piazza verso la Chiesa Nova, scudi venti

Giulio Silvani, eletto soma scudi 28

VIII. ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n.

Lista di una figura fatta da ms. Mat(te)ozacolino vista da me Giulio Silvani ell(e)tto dal II(us)tri S(igno)rii Con(silie)rii p(er) la parte del N(ost)ra Com(uni)tà.

P(er) haver fatto una figura nel camino del camera de' Conservatori con l'orname(n)to scudi uno e mezzo

Giulio Silvani eletto

IX. ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n.

Adì 8 di dicembre 1598

M(agnific)o et ill(ust)re S. Mario Pasolino depos(itari)o sop(r)a la venuta di N.S. pagarà V. S. scudi dui d'oro a ms. Matteo Zaccolino p(er) intiero pagamento del'Arco dipinto capo la Piazza p(er) andar alla Chiesa nova, e p(er) l'ornamento alla facciata de' Cons(ervato)ri et a l'ornamento intorno alla porta del Fiume dove sono l'armi di stucco così giudicato da ms. Giulio Silvani

L. 8-8

Francesco Masini ell(et)to

[verso]

Io Mateo Zacolini o ricevuto li dinari della retroscritta poliza

X. ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n.

Adì 17 di dicembre 1598

M(agnifi)co et Ill(ust)re S(e)r Mario Pasolino depos(itari)o s(opr)a la Venuta di N.S. pagarà V.S. lire tre e soldi dieci a M(esse)ro Paolo Canavaro p(er) tre store tolte p(er) far le turate al Zaccolino alla statua del Papa et alla porta del fiume portate dal Garzone di m(esse)ro And(re)a muratore, e rubate qua(n)do furono portate dal vento nella fossa di notte.”

7

**Rendiconto delle opere realizzate in occasione della venuta di papa Clemente VIII a Cesena nel 1598.**

ASCe, ASC, b. 582, *Spese Straordinarie (1598-1599)*, cc. n.n.

Il Portone di pietra [...] alla bellina del fiume co(n) le due piramidi et le [...] detto luogo dipinto da ms. Attilio e sop(r)a detti e stimata da me 20 s.

Il Portone doppio fatto presso alla Chiesa del Duomo e dipinte dal detto ms. Attilio e stimato 40s. L'Ornamento intorno a l'Arma di stucco dipinto dal Zaccolino, e dal Fantino è stimato di 4.

L'Arco fatto doppio a l'entrata della piazza uscendo dalla Chiesa Nuova, dipinto dal Zaccolino e dal Fantino sopradetti e dal Pannocchia è stimato di 16.

Ornamento intorno alla Porta del Scalone, dipinto dal Pittore mandato dal Marchese da Bagno è stimato 1.

Il Portone di pietra doppio in capo allo scalone, dipinto dal Taipo e dallo Allegrino è stimato di 18. Giulio Silvani ell(e)tto p(er) la parte dell'ill(ustr) Com(uni)tà.

E più l'Ornamento fatto da Zaccolini intono all'Istorie del Palazzo de' Conservatori

Giulio Silvani ell(etto)

8

**Divisione dei beni ereditati da Santino Zaccolini, 12 settembre 1605.**

ASCe, AN, b. 3658, *Atti di Alessandro Fioravanti*, cc. n.n

12 settembre 1605

Caterina Zaccolini, moglie di m(ast)ro Giovanni Bonfini, vasaio e Giulia, moglie di m(ast)ro Francesco Lamberti, vasaio, si dividono i beni (casa a S. Severo, podere alpino) appartenuti al fratello Matteo "Qui nunc reperitur in Religione PP. Teatinorum in Civitate Roma.

**Contratti stipulati tra il Cardinale Girolamo Rusticucci e Baldassarre Croce per la decorazione della navata della chiesa di Santa Susanna, 26 giugno 1598 - 30 settembre 1600.**

I. ASR, *Notai del Tribunale dell'A.C.*, vol. 6245, *notaio D. Ricci*, c. 62r-66r (26 giugno 1598).

(segnalato da H. HIBBARD, *Carlo Maderno* cit., p. 127; parzialmente trascritto da M. C. ABROMSON, *Painting in Rome* cit., pp. 355-356, citato da J. BELL, *The life and works* cit., pp. 234-235; E. PRIEDL, *La pittura architettonica* cit., pp. 109-123).

[62r] Per dipingere la Chiesa di San(ta) Susanna a Termi dell'Il(lustriss)imo er R(everendiss)imo Card(ina)le Rusticuccicoll'Istoria di Susanna del Testamento vecchio compartita in sei quadri con i loro ornamenti, i quali ornamenti s'haveranno anco da estendere sopra gl'archi delle due cappelle laterali, et in giro p(er) le 3 facciate a tutto il corpo della Chiesa fuori della Cappella Maggiore. Sono convenuti gl'infrascritti Gio. Angelo Frumentip(er) S.S. Ill(sutriss)imo et ms. Baldass(a)re Croce da Bologna pittore p(er) se stesso, come segue.

Primieramente s'obliga il d(ett)o ms. Baldass(a)re Croce di dipingere la sudetta Istoria, et ornamenti come di sopra in conformità delli 3 pezzi di disegni fatti da lui cioè in grande per i due terzi dell'opera, Un piccolo p(eer) una sola Istoria delle sei, et un altro in forma modine dalla Cornice in giro di quadri della sudetta Istoria, a proportione del qual modine s'haveranno da regolare i membri di tutti gli'adornamenti espressi nelli due primo, e secondo disegni sudetti, che sono appresso del Frumenti contrassegnati di sottoscrizione di propria mano dal detto ms. Baldassarre, et di fare la d(ett)a opera di pittura con ogni sorte di studio, industria, e diligentia consì nel fresco // [62v] come ancora nel rittocarla a secco con colori buoni e fini sopramodo c'ancora co(n) azuro ultramarino ove convenisse metterne, p(er) maggior decentia dell'opera a tutte sue spese p(er) quanto importasse L'istessa pittura da farsi da huomo da bene, et d'honorato pittore facendo gl'ornamenti di stucchi finti talmente imitati, c'habbino da comparire, come se fussero stucchi riali, lasciandoli tutti d'oro a mordente, et alcuni membri messi tutti a oro lineati, et ombreggiati sopra, et in modo arricchito che p(er) il meno sia stimato l'oro di tutta l'opera, et manifattura dell'istesso oro in metterlo p(er) la quantità di 300 s(cu)di dipingendo le sei Istorie tutte di propria sua mano colorite co(n) gran maestria vaghezza, et concordanza insieme non solo in se medesima l'Istoria, ma anco in compagnia degl'ornamenti loro, nell'opera degli ornamenti se pur si volesse il d(ett)o ms. Baldassarre dell'altrui aiuto p(er) poterli far bene e speditamente nel tempo assignatoli s'habbi da valere d'huomini dell'arte sua non inferiori a lui in quel genere di pittura altrimenti a giuditio di periti da nominarsi dal sud(et)to Frumenti o d'altro Ministro di S.S. Illu(striss)ima in questa et anco in altri differenza che potessero occorrere sia tenuto il d(ett)o ms. Baldassar(r)e rifarne li // [63r] lavori, o vero farli rifare il d(ett)o Ministro a spese danni et interessi di detto ms. Baldassar(r)e e così in qualunq'altra cosa che no(n) riuscisse a gusto interamente del detto R(everendo) Ministro Volendo esser tenuto, et obbligato il d(ett)o Baldassar(r)e di a fare a p(er)fett(io)ne tutta la d(ett)a opera in spatio d'un anno da incominciarsi adì p(rim)o di luglio prossimo futuro, et in ogni 4 mesi una facciata delle sudette 3 finita, e stabilita a compimento lasciando p(er) ultima la facciata della porta rispetto all'ornamento di scarpello, che si ci appoggia dalla parte di fuori, e farà egli l'opera sua di pittura di dentro doppo gli otto mesi che haverà posto in dipingere l'altre due laterali, se sarà all'hora finita la facciata di scarpello, se no(n) vuole essere tenuto et obbligato a dipingerlo p(er) quando si trovasse stabilito il lavoro di scarpello di porre mano subito alla sua pittura della detta terza facciata, et finirla come di sopra, et come segue in spatio di quattro mesi a compimento dell'anno di lavoro rispetto solo al tempo, che p(er) il detto lavoro di scarpello convenisse interporre alla detta pittura, et no(n) a i giorni festividell'anno, e ciò p(er) mezzo di milleduecento di mon(eta) a ragione di s. 400 simili p(er) facciata da darseliene 100 ogni mese incominciandovi a luglio //[63v] pross(im)o

dell'ultimo Continarò in poi, che se gli havrà solamente da sborsare stabilita, e scoperta che sarà ciasc(un)a facciata a compimento della detta som(m)a di 400 s(cu)di e sopra l'inscritt(io)ne et arme di S.S. Ill(ustrissi)ma che anderanno di scoltura sopra la porta della parte di dentro, oltre le due Istorie della pittura si Susan(n)a laterali della detta porta vi va un quadro dell'Istoria di Daniele nel lago de' Leoni di pittura a olio sopra la cola di Calcia di quella maggior grandezza p(er) tutti i versi, che richiede il sito della detta porta, et altri ornamenti d'inscritt(io)ne et arme sudette tra la pittura di Susan(n)a o vero d'altra Istoria a elett(io)ne del Ministro di S.S. Ill(ustrissi)ma con quell'industria e diligentia maggiore, et ottimi colori, che si anvegono a opera a olio ma non in paragone di altra opera fresco fatta a p(er)fett(io)ne come s'è detto dell'Istoria di Susanna senza però nessun alterazione del prezzo delli 400 s(cu)di p(er) facciata p(er) esser q(ues)ta terza minore dell'altre così anvenuti di fare ancora questa tanto p(er) l'opera a fresco, quanto anco a olio p(er) l'istessi 400 s(cu)di.

Secondariamente s'obliga a nome del prelato G. C(ard)inale il sudetto Frumenti alli scudi sopranominati, alle ponti, alle colle che in ciò bisognassero, et anco alla pietra di lavagna o altra // [63v] Materia p(er) quadro a olio, quando al sud(ett)o Ministro non paresse di volerlo sopra la cola di calcia, arme sopra. Et p(er) osservatione delle sudette cose s'è firmata la pr(ese)nte polizza di mano delli sudetti Frumenti, e Croce da inserirsi nell'instrumento da farsi sopra di ciò preso stabilimento di q(u)anto s'è detto. Hoggi 26 di giugno 1598 in Roma.

E dovendo prima di porre mano a dipingere la detta Istoria di Susanna concordare li cartoni d'essa Istoria p(er)ché rieschino a gusto del sudetto Ministro.

A nome di mons(igno)re Ill(ustrissi)mo mia me obligo come di sop(r)a.

G. Ang(elo) Frumenti di mia mano.

Io Baldassar Croce da Bologna Pittore prometto e affermo e obbligo quanto si contiene di sopra a q(uest)o di 26 di Giugno. Io Baldassar Croce di mia p(ro)p(ri)a mano.

II. ASR, *Notai del Tribunale dell'A.C.*, b. 4069, *notaio Marefuscus Petrus Antonius*, cc. 995r-99v (30 settembre 1600).

(segnalato da H. HIBBARD, *Carlo Maderno* cit., p. 127; parzialmente trascritto da M. C. ABROMSON, *Painting in Rome* cit., p. 356. Trascritto integralmente da S. BELLAVIA, *Il cardinale Girolamo Rusticucci* cit., p. 36).

[995r] Nell'opera dell'istoria di Santa Susanna del Testamento Vecchio in pittura compartita nelle tre facciate del corpo della chiesa dell'Ill(ustrissi)mo G. Card(ina)le Rusticucci a Termi(ni) di S(ant)a Susanna Verg(ine) e Mart(ire), che si obbligò di farla ms. Baldassarre Croce Pittore Bolognese sino di giugno 1598 come p(er) gl'altri all'houra del Ricci, e adesso del Marefuscus notaij dell'Aud(to)re della Cam(er)a della qual opera si trova già egli d'haver dipinto in gran parte, cioè le due facciate laterali no(n) solo conformi all'obbligo suddetto suo, ma anco eceduto in meglio ne i membri che doverano essere meno d'oro lineato, et ombregiato avendoli arricchiti d'oro assai più di quello che era obbligato avendoli per più honorevolezza dell'opera p(er) più riputazione di lui medesimo e principalmente per tanto meglio servire S.S. Ill(ustrissi)ma. Per il che et massime per termini di amorevole recognitione e gratitudine del sud(ett)o G. Cardinale verso il detto ms. Baldassarre esser che non sia tenuto né obbligato a più del convenuto nel detto obligo ma solamente p(er) la sua liberalità compiacendosi S.S. Ill(ustrissi)mo della parte già dipinta come s'è detto di sopra con certa spettativa, ch'in conformità habbia anco egli a fare l'altra parte, sì come se n'obbliga di nuovo cioè la terza facciata della porta colla medesima diligentia, e ricchezza di colori fini, et d'oro dell'altre due finite, s'è dichiarato S.S. Ill(ustrissi)mo di volerli dare spontaneamente di più del prezzo di s. 1200 moneta per tutta la detta opera convenuto, altri 200 scudi simili da darseli come // [c. 995v] segue cioè 50 al presente che ha principiare il quarto

quadro in ordine della d(etta) Historia della suddetta torta facciata verso Montecavallo a dipingere e per indorare, altri 50 quando principarà l'altro quadro che è il tertio in ordine d'essa Historia come sopra della medesima terza facciata verso Portapia, e gli altri 100 a compimento della suddetta somma di doicento finita che sarà compitamente la d(ett)a 3.a facciata in proporzione e paragone dell'altre doi facciate già dipinte e indorate, e per osservatione del presente scritto lo sottoscriveranno il Frumenti per S.S. Ill(ustrissi)ma e il Pittore Croce per se stesso [...].

## 10

### **Contratti stipulati tra i padri teatini e i pittori Giuseppe Agellio e Matteo Zaccolini per la decorazione del coro della chiesa di San Silvestro a Montecavallo, 19 marzo 1602 - 30 luglio 1602 .**

II. ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant'Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 37 "Chiesa, Arredi Sacri, Libri" (anni 1559-1864), cc. 78-79 (19 marzo 1602).

(segnalato da M. C. ABROMSON, *Clement VIII's patronage* cit., p. 533, nota n. 21; citato da J. BELL, *The life and works* cit., p. 237 nota 28; parzialmente trascritto da E. GIFFI, *Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolini* cit., pp. 107-108).

[78r] A 19 marzo 1602 In S. Silvestro di Montecavallo

Io Gioseppe Agellio Napolitano confesso per la presente di aver ricevuto dalli R.R. P(ad)ri di S. Silvestro scudi sessanta di moneta li quali sono in parte di scudi trecento ottanta che mi hanno promesso per la pittura del coro quale mi obbligo di fare secondo il disegno datomi da loro che contiene un Dio P(ad)re in un ovato in mezo con altri partimenti e puttini con quattro evangelisti a quattro peducci e un S. Silvestro al nicchio del frontespizio di detto coro secondo le invenzioni fatte tra noi: e di più promettono detti p(ad)ri che essendo le pitture a loro sodisfatione di giongerli altri venti scudi il che sta a loro buon giudizio il giudicar all'incontro. Io soprad(ett)o Gioseoffo mi obbligo in caso di morte quod absit di fasi sostituire. Tutta quella somma di denari ch'havesse riservato prima che la pittura sia posta nel muro et incaso che fosse fatta parte dela pittura e non finita tutta l'opera s'habbia da far stimare da periti e secondo che giudicheranno quelli che doverà havere resti reintegrato e p.me prometto si come qui sotto si sottoscriverà ms. Bartolomeo Agellio mio zio obbligandosi di propria mano di rifare quanto si dovesse p(er) quest'opera. Adetti poi in soprad(ett)o caso di morte e volemo una parte e l'altra che questo scritto vaglia tanto qua(n)to si fosse pubblico strumento e in fede che promettere ci siamo sottoposti di propria mano in questo stesso giorno e anno.

//[78v] Io D. Michele vicepreposito di S. Silvestro prometto qua(n)to di sop(r)a in mano propria  
Io Giuseppe Agelli sopradetto afermo quanto sopra  
Io Bartolomeo Agelli prometto quanto di sopra mano propria.

Io Giuseppe di Aiellij ho ricevuto altri scudi quindici che sono a bon conto da sopradetto questo di 30 di luglio 1602

Io Giuseppe di Aiellij ho ricevuto scudi vinticinque a bon conto de l'opera che ho da fare ...di 9 di agosto 1602

Io Giuseppe di Aiello ho ricevuto scudi di moneta a bon conto del sudetto lavoro questo di primo di novembre 1602

Io Giuseppe di Aiello ho ricevuto scudi dieci a bon conto questo di 24 dicembre 1602

Io Giuseppe ho ricevuto dieci scudi e più 77 [c.79r] a 5 di aprile ho ricevuto dal padre don placito scudi 29 di moneta<sup>9</sup> quali sono p(er) resto et intero pagamento di tutto quello che importa Come apare dietro a questo foglio

[seguono registrazioni di pagamento]

I. ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant'Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 37 "Chiesa, Arredi Sacri, Libri" (anni 1559-1864), cc. 180-181 (30 luglio 1602).

(segnalato da M. C. ABRAMSON, *Clement VIII's patronage* cit., p. 533, nota 21; trascritto da J. BELL, *Color and Theory in Seicento Art* cit., vol. II, pp. 604-605, Appendix A 6; citato da E. GIFFI, *Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolini* cit., p. 108 nota 25).

Pittori

30 luglio 1602

Obbligarà a parti tra ms. Gioseffo d'Agellio e ms. Matteo Zaccolini che poi fu n(ost)ro fratello laico di far le pitture de' stucchi finti del Coro.

// [c. 180] Adi 30 di luglio 1602

Sia noto e manifesto a chi legerà la presente come ms. Matteo Zoccolino da Cesena piglia da ms. Giuseppe Aiello da Sorrento pitore a fare li ornamenti di stucho finti al opera che deto ms. Giosepe fa a S(an)to Silvestro di Monte Cavallo conforme al disegno fatto da deto ms. Mateo mostrato al sig(no)re Cristoforo Roncalli dalle Pomarance et al D. Padre Biagio laicho di S(an)to Silvestro per prezzo di scudi cento quaranta di moneta conforme alli capitoli infrascritti.

Primo che ms. Mateo sia obligato di cominciare a lavorare quando ms. Giosepe ordinarà con amore et con tutta quella diligentia che si ricerca.

2 Che quando si comincerà detto lavoro da ms. Mateo sia obligato di seguitare sino alla fine di deta opera.

3 Che ms. Giosepe sia obligato di darli scudi cento quaranta come di sopra in questo modo conforma il lavoro che deto ms. Mateo farà.

4 Che sia in potestà di ms. Giosepe di fare cominciare o da una parte o da l'altra come li para di suo comodo.

5 Che sia in potestà di ms. Giosepe di fare aggiungere o levare quello che a lui parrà nonostante il disegno fatto da ms. Matteo mostrato al sig(no)re Cristoforo et al padre // [c. 181 ] biagio.

6 Che se deto ms. Mateo non finisse l'opera havendo finito ms. Giosepe le sue storie et altre figure che ms. Giosepe possi fare finire a chi parerà li deti stuchi finiti a spesi di deto ms. Matteo senza eccezione alcuna. Però per la presenza si obbligano il sopra deto ms. Giosepe e ms. Matteo Zacolini da Cesena di osservare li sopra deti capitoli e parti in amplia forma Camera dando potestà ad un notaro di potere stendere in amplia forma li strumenti Publigo con il giuramento et con tutte le sue clause et per segno dela verità si sottoscrivano li sopra deti ms. Giosepe e ms. Matteo conti sti. mani qui soto di sudetto et anno.

Io Gioseppo di Aiello mi obbligo a fare quanto di sopra

Io Matteo Zaccolini mi obbligo q(uan)to di sopra

Io Don Gio. Pietro di Ch(ieri)ci Reg(ola)ri son testimonio

Io D. Nicola di Ch(ieri)ci Reg(ola)ri di S. Silv(estr)o fui pr(e)s(ent)e quanto di sop(ra)

Io D. Greg(orio) di Ch(ieri)ci Reg(ola)ri di S. Silv(estr)o fui pr(e)s(ent)e quanto di sop(ra)

Io Alesandro de piscati Roman fui presente quanto di sopra.

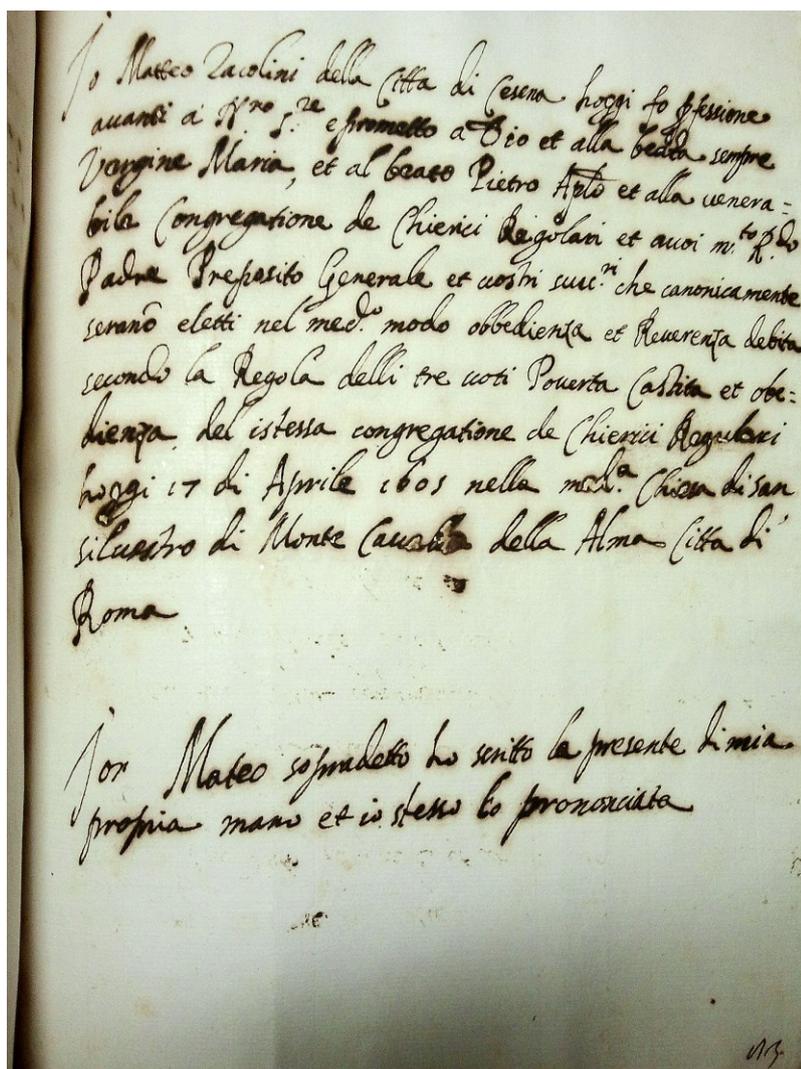
11

**Atto di professione religiosa di Matteo Zaccolini, lettera autografa, 17 aprile 1605.**

AGT, ms. 133, *Professioni dei P(ad)ri e Fratelli fatte in questa casa di S. Silvestro dal 1560 sino al 1614*, c. 142r.

Io Matteo Zaccolini della Città di Cesena hoggi fo p(ro)fessione avanti a N(ost)ro S(igno)re e prometto a Dio et alla Beata sempre Vergine Maria, et al Beato Pietro Ap(osto)lo et alla venerabile Congregatione de' Chierici Regolari at a voi m(anda)to R(everen)do Padre Preposito Generale et vostri succe(sso)ri che canonicamente seran(n)o eletti nel med(esim)o modo obbedienza et Reverenza debita secondo la Regola delli tre voti Povertà Castità et Obedienza del istessa congregatione de' Chierici Regolari hoggi 17 di Aprile 1605 nella med(esim)a Chiesa di San Silvestro di Monte Cavallo della Alma città di Roma.

Io Mateo sopradetto ho scritto la presente di mia propria mano et io stesso l'(h)o pronunciata.



Io Matteo Zaccolini della Città di Cesena hoggi fo professione  
avanti a N(ost)ro S(igno)re e prometto a Dio et alla Beata sempre  
Vergine Maria, et al Beato Pietro Ap(osto)lo et alla venerabile  
Congregatione de' Chierici Regolari et a voi m(anda)to R(everen)do  
Padre Preposito Generale et vostri succe(sso)ri che canonicamente  
serano eletti nel med(esim)o modo obbedienza et Reverenza debita  
secondo la Regola delli tre voti Povertà Castità et obe-  
dienza del istessa congregatione de' Chierici Regolari  
hoggi 17 di Aprile 1605 nella med(esim)a Chiesa di San  
Silvestro di Monte Cavallo della Alma Città di  
Roma

Io Mateo sopradetto ho scritto la presente di mia  
propria mano et io stesso l'(h)o pronunciata

Figura 89: Atto di professione religiosa di Matteo Zaccolini, lettera autografa, 17 aprile 1605.

12

**Descrizione della chiesa di San Silvestro a Monte Cavallo**

ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini, Sant'Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 37  
"Chiesa, Arredi Sacri, Libri"(1559-1864), c. 325r-325v.

La Chiesa di S. Silvestro a Monte Cavallo era Parrocchia, ma Paolo Quarto l'unì ai S. S. Apostoli l'anno 1555. Detta Chiesa era dei Domenicani e fu data ai PP. Teatini. Fu dorato il Soffitto di detta Chiesa al tempo di Gregorio Decimo-terzo.

Le p(ri)me Pitture nella Cappella p(ri)ma a mano Sinistra, entrando in Chiesa, sono di Gio. Batta Novara.

Le due Storie nell'altra di S. Maria Maddalena con li Bellissimi Paesi sono di Polidoro da Caravaggio.

La facciata di fuori è del Cav(alie)r D'Arpino.

La Natività del Signore nella terza e le Pitture della volta sono di Raffaellino da Reg(g)io.

L'assunta di M. V. nella Cappella Bandini è di Scipione Gaetani, che fece ancora i dodici Apostoli per la Chiesa.

I quattro tondi nella Cap(p)ella sono del Domenichino.

Le due Statue di Santa M. Maddalena, e il S. Giovanni sono del Algardi.

La P(ri)ma volta del alt(are) Mag(g)iore, è di Gio. Al(berto) dal Borgo.

La Facciata dalla parte del Coro fu dipinta dal P. Maestro Zoccolini Teatino.

Dal altra parte della Crociata il S. Gaetano, è di Antonio Barbalunga da Messina.

L'ornamento, e l'Imagine della B. V. nella Cap(p)ella seguente è di Giacinto Geminiani.

Le altre pitture sono di Cesare Nibia.

Il Quadro della seguente Cap(p)ella è di Giacomo Palma Veneziano.

Il resto a fresco è di Avanzino Nucci.

Il Quadro di S. Silvestro con le Pitture rimanenti a fresco sono del med(esim)o Avanzino Nucci.

13

**Matteo Zaccolini viene registrato tra i fratelli laici ospiti della Casa dei Santi Apostoli di Napoli (1609-1610 ca.)**

BNN, *Fondo San Martino*, ms. 517, *Annalium liber nunc primum a R(everendo) P(adre) D(on) Hieronymo Pignatello Domus Sanctorum Apostolorum Civitatis Neapoli Praeposito Confectae*, (sec. XVII), c. 100v.

Mattheaeus Laicus Domus S(anc)ti Silvestri professus in hanc domum se contulit iussu ad R(everen)di P(at)ri Ap(osto)lis ad nobiscum cohabitandum usq(ue) tum aliqua picture opera perficiat.

#### 14

**Il 18 agosto 1617 il preposito locale della Casa dei Santi Apostoli richiede di concedere il trasferimento del fratello laico Zaccolini per eseguire le pitture nella nuova sacrestia.**

BNN, *Fondo San Martino*, ms. 475, *Conclusioni Capitolari della Casa dei SS. Apostoli fatti a tempo della Prepositura del R(everen)do P(ad)re Don Paolo Filomarino nell'anno 1610*, c. 43r-43v.

Adì 18 d'Agosto 1617

Che si supplichi il P(adre) G(enera)le che ci favorischi di mandarci il fra(te)llo Matteo laico di S(an) Silv(estr)o p(er) far q(ua)lche abbellim(en)to alla nuova Sacristia

D. Marcello Prep(osi)to      D. Cornelio C. R.

#### 15

**Il 27 aprile 1623 viene registrata la data della partenza di Matteo Zaccolini dalla Casa dei Santi Apostoli.**

BNN, *Fondo San Martino*, ms. 520, FRANCESCO BOLVITO, *Diarium Domus Neapolitanae SS. Apostolor(um) ab anno 1615 usque ad anno 1650. Primum a P(adre) D(on) Franc(esco) B(olvi)to*, (sec. XVII), c. 111.

Recessus Patrum

1623

Mattha(e)us Zucolinus Ca(e)senas, Romanam S(an)t'Andrea 27 Aprilis

#### 16

**Memoria funebre dedicata a Matteo Zaccolini.**

AGT, ms. 115, GIACOMO SERSALE, *Notamenti cavati dalle memorie giornali Padri e Fratelli defonti de' Chierici Regolari raccolte da Padre D. Giacomo Sersale, che sono nell'Archivio di SS. Apostoli di Napoli*, in *Notizie Raccolte dal diario di S. Paolo che comincia l'anno 1686*, c. 412.

F(ratello) L(aico) Matteo Zuccolino. Nel 1630 morì fr(atello) Matteo Zuccolini Laici da Cesena, eccell(ent)e architetto e Pittore special(men)te di Lontananza e Prospettiva have(n)do egli fatto

quelle de' li P(adri) Rettori de' SS. Apostolo, e del salone de' S. Silvestro et inoltre, d'ingegno così grande e vivace in sentirlo sola(men)te leger e spiegare con facilità sua vi teneva ogni cosa a(la) me(n)te, tanto che pose forma un com(m)e(n)to, compose un libro di colori molto lodato e stimato dagl'huomini inte(n)dendi, quale si conserva manoscritto nella libreria del cav(alier) Francesco Barberino fra l'opere delli scrittori insigni. *Silos p(art)e III, libro III.*

IL COLORE DELLA LONTANANZA.  
MATTEO ZACCOLINI, PITTORE E TEORICO DI PROSPETTIVA

## 9. *Repertorio delle fonti d'archivio*

### **Archivio di Stato, Sezione di Cesena (ASCe)**

ASCe, *Archivio Notarile*, b. 3076 (1597-1598), *Atti di Carlo Brunelli*, cc. n.n.

ASCe, *Archivio Notarile*, b. 3658, *Atti di Alessandro Fioravanti*, cc. n.n.

ASCe, *Archivio Notarile*, b. 2916 (1577-1583), *Atti di Tommaso Ugolini*, cc. n.n.

ASCe, *Archivio Notarile*, b. 4460, *Gio. Antonio Pirini*, cc. n.n. (14 gennaio 1688) “Inventario di tutti i mobili stabili, et altre cose appartenenti per l'Eredità del'Illustrissimo Signor Scipione Chiaramonti”.

ASCe, *Archivio Storico Comunale, Spese Straordinarie (1570-1598)*, b. 581, cc. n.n.

ASCe, *Archivio Storico Comunale, Spese Straordinarie (1598-1599)*, b. 582, cc. n.n.

ASCe, *Archivio Storico Comunale, Intraprese e Scritture per la nuova costruzione della Fontana in Piazza dal 1580 al 1585*, 1465/G.

### **Archivio Diocesano di Cesena (ADCe)**

ADCe, *Cattedrale, Battezzati*, V, (1571-1576).

ADCe, *S. Severo*, Documenti I, (1445-1907), *Stato d'Anime* 1585-1587-1597.

ADCe, *S. Severo, Matrimoni* (1585-1612).

### **Archivio Storico del Vicariato, Roma (ASVR)**

ASVR, *Sant'Andrea delle Fratte, Stati delle Anime*, vol. 33 (1598-1599).

ASVR, *Sant'Andrea delle Fratte, Stati delle Anime*, vol. 34 (1600-1601).

### **Archivio di Stato, Roma (ASR)**

ASR, *Notai del Tribunale dell'A.C.*, vol. 6245, *notaio D. Ricci*, cc. 62r-66r.

ASR, *Notai del Tribunale dell'A.C.*, b. 4069, *notaio Marefiscus Petrus Antonius*, cc. 995r-99v.

ASR, *30 Notai Capitolini, not. Angelo Giustiniani*, uff. 11 (già 30), vol. 156 (1637).

ASR, *30 Notai Capitolini, not. Palumbus Perellus*, ufficio 25, vol. 419 (12 settembre 1689 cc. 124r-126v e cc. 151r-152v; 11 ottobre 1689 cc. 219r-258r).

ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant'Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 37  
“Chiesa, Arredi Sacri, Libri” (anni 1559-1864).

ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant'Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 102  
“Chiesa, Arredi Sacri, Libri” (anni 1559-1864).

ASR, *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant'Andrea della Valle*, b. 2143, “Notizie  
di tutte le Cappelle della Chiesa di San Silvestro e dell'obblighi di Messe perpetue e loro  
fondi 1739”.

ASR, *Camere III, Chiese e Monasteri, S. Silvestro al Quirinale*, b. 1917: “Copia della  
Concess(ion)edella Cappella della Madonna, fatta alli Sig(no)ri San(n)esi 3 ottobre 1602”,  
cc. n.n.

## 10. Repertorio delle fonti manoscritte

### Archivio Generale Teatino, Roma, Sant'Andrea della Valle (AGT)

AGT, ms. 133, *Professioni dei P(ad)ri e Fratelli fatte in questa casa di S. Silvestro dal 1560 sino al 1614.*

AGT, ms. 115, GIACOMO SERSALE, *Notamenti cavati dalle memorie giornali Padri e Fratelli defonti de' Chierici Regolari raccolte da Padre D. Giacomo Sersale, che sono nell'Archivio di SS. Apostoli di Napoli, in Notizie Raccolte dal diario di S. Paolo che comincia l'anno 1686.*

AGT, ms. V, *Acta Capitolorum Generalium (1524-1568).*

AGT, vol. 110, *Erezione della Casa di Sant'Andrea.*

AGT, Cassettino 45, *Sant'Antonino di Sorrento*, fasc. 6 e fasc. 10, carte sciolte.

AGT, ms. 149, GIOVANNI BATTISTA CASTALDO, *Continuatione alle memorie di cinquanta celebri padri de' Chierici Regolari Teatini, già raccolte dal P. D. Gio. Battista Castaldo, Chierico Regolare, In Roma l'anno MDCCI.*

AGT, ms. 148, FRANCESCO DEL MONACO, *Elogia Theatinorum. Helencus Professorum Congregationis Cler(icorum) Regul(arium) cum aliquibus elogijs et Anotationibus. Autore D. Francesco M(ari)a del Monaco, Cler(icus) Regul(ularis) Ab anno 1524, usque ad an(n)um 1619.*

### Biblioteca Comunale Malatestiana, Cesena (BCM)

BCM, ms. 164.85, *Zibaldone storico cesenate* (sec. XVII-XVIII).

BCM, ms. 164.32 G, *Annali della Città di Cesena* (sec. XVII-XIX).

BCM, ms. 164.33, CARLO ANTONIO ANDREINI, *Cesena Sacra, dove trattasi dell'origine di tutte le sue chiese di città, che delle diocesi. Opera ricavata da manoscritti dell'Ill.mo e Rev.mo monsignore vescovo di Cesena Francesco de conti Aguselli così anche da altri monumenti antichi. Il tutto raccolto da Carl'Anto. Andreini cesenate*, tomo VIII (1807).

BCM, ms. 164.32.3, CARLO ANTONIO ANDREINI, *Notizie Sacre e Profane*, tomo III, In Cesena l'anno MDCCCXII.

BCM, ms. 164.34, *Orazione del Sig.r Tomaso Maffei, Dottore dell'una, e l'altra Legge, fatta ne' funerali del Sig.r D. Scipione Chiaramonti, celebrati nell'accademia delli Sig.ri Offuscati di Cesena, li 31 Genaro 1653, in CARLO ANTONIO ANDREINI, Notizie delle Famiglie illustri di Cesena raccolte da D. Carl'Antonio Andreini cesenate in vari manoscritti, e libri storici, tomo II (1809), pp. 406-423.*

BCM, ms. 164.73, GIOVANNI BATTISTA BRASCHI, *Diatribae Caesenates recensivae qligot [sic] eventuum iurium et praeminentiarum ad historiam et honorificentiam civitatis Caesenaee pertinentium per ordinem temporum distributae. Auctore Ioanne Baptista Braschio. Transcriptae anno MDCCLX.*

- BCM, ms. 164.42.C, ANTONIO CANTONI, *Memorie dell'Illustre Città di Cesena nella Provincia di Romagna, Nelle quali brevemente è compreso tutto ciò, che può notargli di più considerabile nella sua Storia, e del suo Stato antico, e presente con la notizia degli'Illustri Cesenati Antichi, e viventi; compilate per servire alla Descrizione di tutte le città d'Italia*, 1779.
- BCM, ms. 164.66.2, G. CECCARONI, *Vita del Conte Vincenzo Masini Matematico et Architetto descritta da Aurelio Masini* (copia di G. Ceccaroni), in ID., *Raccolta di memorie cesenati delle famiglie principali e biografie degli uomini più illustri fatta da Giovanni Ceccaroni* (sec. XVIII-XIX), pp. 261-267.
- BCM, ms. 164.66.2, AURELIO MASINI, *Vita del Conte Vincenzo Masini*, in *Breve racconto dell'origine, et buomini in lettere, et armi della famiglia Masini nella città di Cesena, fatta da me Aurelio Masini l'anno 1638* (autografo), in Ceccaroni Giovanni, *Raccolta di memorie cesenati delle famiglie principali e biografie degli uomini più illustri fatta da Giovanni Ceccaroni* (sec. XVIII-XIX), pp. 297-300.
- BCM, ms. 164.70.9, GIOACCHINO SASSI, *Dipinti, sculture, fabbriche ed altro che si ritrovano nella città, nelle chiese della medesima e nella sua diocesi comprese tutte le iscrizioni mortuarie che si ritrovano in questo comunale cimitero. Il tutto raccolto e descritto dal sacerdote Gioacchino Sassi canonico dell'insigne cattedrale di sua patria, con cenno di tutti i pittori ed architetti cesenati del secolo XVI al XVIII* (1865-1869).
- BMC, ms. 164.70.1, GIOACCHINO SASSI, *Selva di memorie, e di fatti riguardanti la città di Cesena. Raccolti e scritti dal sacerdote Don Gioacchino Sassi canonico onorario dell'Insigne Collegiata di S. Cristoforo Martire in Longiano* (1845).
- BCM, ms. 164.16.1, MAURO VERDONI, *Memorie dei Cesena. Parte prima Libri otto delle cose memorabili della città di Cesena. Dalla sua prima origine Sino à nostri tempi Raccolte da Varij Autori da me D.M.V. (Cioè Don Mauro Verdoni) e trascritte fedelissimamente dal proprio Originale Da me Ettore Bucci da Cesena* (sec. XVIII).

### **Biblioteca Privata D'Ottaviano Chiaramonti, Cesena**

SCIPIONE CHIARAMONTI, *La Nova Pratica di Prospettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena, Nella quale dalle cose novamente, e sodam(en)te dimostrate dal S. Guido Baldo dal Monte nei suoi Libri di p(er)spettiva si deducono le regole de' rettame(n)te operare, e con gli istessi fondamenti si scuoprono gli errori e l'imperfettioni de' passati p(er)spettivi, Cesena, l'An(n)o 1610. Adì 21 settembre*, ms. della Biblioteca d'Ottaviano Chiaramonti, Cesena.

### **Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", Napoli (BNN)**

- BNN, Fondo San Martino, ms. 517, *Annalium liber nunc primum a R(everendo) P(adre) D(on) Hieronymo Pignatello Domus Sanctorum Apostolorum Civitatis Neapoli Praeposito Confectae*, (sec. XVII).
- BNN, Fondo San Martino, ms. 524, *Libro per le spese delle gioie di SS. Apostoli*, (sec. XVI).
- BNN, Fondo San Martino, ms. 475, *Conclusioni Capitolari della Casa dei SS. Apostoli fatti a tempo della Prepositura del R(everendo) P(adre) Don Paolo Filomarino nell'anno 1610*.
- BNN, Fondo San Martino, ms. 521, *Notitia della Casa di S. Apostoli per D(on) Fr(ances)co B(olvi)to*, (sec. XVII).

BNN, *Fondo San Martino*, ms. 527, DON LUIGI GUARINI, *Zibaldone di notizie per fare la descrizione della Chiesa de' SS. Apostoli*, incluso nella *Descrizione della Chiesa de' SS. Apostoli, e spese fatte per la medesima. Tutto raccolto e descritta dal P(adre) D(on) Luigi Guarini figlio della Casa de' SS. Apostoli*, (sec. XIX).

BNN, *Fondo San Martino*, ms. 520, Bolvito Francesco, *Diarium Domus Neapolitanae SS. Apostolorum ab anno 1615 usque ad anno 1650. Primum a P(adre) D(on) Franc(esco) B(olvi)to*, (sec. XVII).

BNN, *Fondo San Martino*, ms. 489, vol. III, *Capitoli dell'ordine teatino, Centuria Capitolorum Congregationis Clericorum Regularium*, (sec. XVII).

BNN, *Fondo San Martino*, ms. 675, *Catalogus Clericorum Regularium totius religionis annorum centuria prima*, (sec. XVII).

### **Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze (BLF)**

BLF, ms. Ashburnham 1212<sup>1</sup>, M. ZACCOLINI, *De Colori diviso in tredici trattati composti da Matteo Zaccolini da Cesena*, (sec. XVII).

BLF, ms. Ashburnham 1212<sup>2</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva del Colore*, (sec. XVII).

BLF, ms. Ashburnham 1212<sup>3</sup>, M. ZACCOLINI, *Prospettiva Lineale*, (sec. XVII).

BLF, ms. Ashburnham 1212<sup>4</sup>, M. ZACCOLINI, *Della Descrizione dell'Ombre Prodotte da Corpi Opachi Rettilinei*, (sec. XVII).

IL COLORE DELLA LONTANANZA.  
MATTEO ZACCOLINI, PITTORE E TEORICO DI PROSPETTIVA

## 11. *Bibliografia*

- A Catalogue of Paintings, The most extensive, and truly valuable ever disposed of in this City; the Property of the late Thomas Potter, Esq. Of Cavendish-Row, Dublin. Which will be Sold by Auction, at the Great Room, New Gardens, Rutland-Square, On Monday, the 2nd of November, 1818, by R. E. Mercier, Dublin, Printed by John Jones, for R. E. Mercier, 1818.*
- A Catalogue of the extensive and valuable collection of pictures, the genuine property of Mr James Bremner, which will be sold by auction, by Messrs. T. Winstanley & Son, of Liverpool, at the Large Room, in the Exchange, Manchester, on Wednesday the 20th, and Thursday the 21st June, 1827, Printed by W. Wales and Co., Liverpool, 1827.*
- A Catalogue of the Manuscripts at Asburnham Place, London, printed by Charles Francis Hodson, 1853.*
- ABROMSON MORTON C., *Clement VIII's patronage of the brothers Alberti*, in «The Art Bulletin», 60, 1978, pp. 531-547.
- ABROMSON MORTON C., *Painting in Rome during the Papacy of Clement VIII (1592-1605). A documented Study*, New York-London, Garland, 1981.
- ABROMSON MORTON C., *Painting in Rome during the papacy of Clement VIII (1592 - 1605). A documented chronology*, in «Commentari», I-IV, 1978, pp. 190-200.
- ABROMSON MORTON C., *Clement VIII's patronage of the brothers Alberti*, in «The Art Bulletin», 60, 1978, pp. 531-547.
- ACANFORA ELISA, *Cigoli, Galileo e le prime riflessioni sulla cupola barocca*, in «Paragone», serie III, 51, 2001, pp. 29-52.
- ACCOLTI PIETRO, *Lo inganno de gl'occhi, prospettiva pratica di Pietro Accolti gentilhuomo fiorentino. E della toscana Accademia del Disegno. Trattato in acconcio della Pittura*, Firenze, appresso Pietro Ceconcelli, 1625.
- AFFANNI ANNA MARIA, COGOTTI MARIA, VODRET ROSSELLA, *Santa Susanna e San Bernardo alle Terme*, Roma, F.lli Palombi, 1993.
- ALBERTI LEON BATTISTA, *De Pictura, praestantissima et nunquam satis laudata arte, libri tres, 1435*, T. Venatorius, Basileae, 1540.
- ALBERTI LEON BATTISTA, *La Pittura di Leon Battista Alberti tradotta per M. Lodouico Domenichi, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1547.*
- ALLATI LEONIS, *Animadversiones in antiquitatum etruscarum fragmenta ab Inghiramio edita*, Paris Apud Sebastianum Cramoisy Typogrephum, MDCXL.
- ANDERSEN KIRSTI, *The geometry of an art. The history of the mathematical theory of perspective from Alberti to Monge*, New York, Springer, 2007.

- ANDREU FRANCESCO C. R., *I teatini dal 1524 al 1974. Sintesi storica*, in «Regnum Dei», XXX, 1974, pp. 8-54.
- ANDREU FRANCESCO C. R., *I teatini e la rivoluzione nel regno di Napoli (1647-1648)*, in «Regnum Dei», XXX, 1974, pp. 221-396.
- ANGELINI ANNIBALE, *Trattato teorico e pratico di Prospettiva del Cav. Annibale Angelini*, Roma, della Tipografia di Enrico Sinimberghi III, 1862.
- APOLLONJ GHETTI BRUNO MARIA, *Santa Susanna*, Roma, Marietti edizioni, 1965.
- ARDISSINO ERMINIA, *Il Barocco e il sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2011.
- ARESI PAOLO, *Imprese sacre con triplicati discorsi illustrate et arricchite. A' Predicatori a' gli studiosi della Scrittura Sacra, et a' tutti quelli che si diletano d'impresse, di belle lettere e di dottrina non volgare non men utili, che dilettevoli, del p. d. Paolo Aresi chierico regolare*, Libro Terzo, In Milano per li impressori Archiepiscopali, 1625.
- ARESI PAOLO C. R., *Imprese sacre con triplicati discorsi illustrate et arricchite. A' Predicatori a' gli studiosi della Scrittura Sacra, et a' tutti quelli che si diletano d'impresse, di belle lettere e di dottrina non volgare non men utili, che dilettevoli, del p. d. Paolo Aresi chierico regolare*, Libro Terzo, In Milano per li impressori Archiepiscopali, 1621.
- ARESI PAOLO C. R., *In Aristotelis libro de generatione et corruptione notationes ac disputationes*, Milano, Bordini, 1617.
- ARESI PAOLO C. R., *L'arte del predicar bene*, in Milano per Gio. Battista Bidelli, 1617.
- ARISTOTELE, *Generazione e corruzione*, Introduzione, traduzione e note di CRISTOFOLINI PAOLO, Torino, Boringhieri, 1963.
- ARISTOTELE, *Fisica*, saggio introduttivo, traduzione, note a apparati di Luigi Ruggiu, Mimesis Edizioni, Milano, 2007, p. XXXIII-XXXVIII.
- ARISTOTELE, *Meteorologica*, introduzione, traduzione e note di PEPE LUCIO, Napoli, Guida editori, 1982.
- ARISTOTELE, *I piccoli trattati naturali*, traduzione, introduzione e note a cura di LAURENTI ROBERTO, Editori Laterza, Bari.
- [ARISTOTELE], *I colori e i suoni*, Introduzione, traduzione, note e apparati di MARIA FERNANDA FERRINI, Milano, Bompiani, 2008.
- [ARISTOTELE], *Problemi*, edizione critica, traduzione e commento di MARIA FERNANDA FERRINI, Milano, Bompiani, 2002.
- ARMENINI GIOVAN BATTISTA, *De' veri precetti della pittura*, (Ravenna 1586), ed. a cura di GORRERI MARINA, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1988.
- ASPRENO GALANTE GENNARO, *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1985.

ATTISANI ANTONIO, *Breve storia del teatro*, Milano, BMC editore, 1989.

AURIGEMMA MARIA GIULIA, *Carlo Saraceni, un Veneziano a Roma*, in CAPITELLI GIOVANNA, VOLPI CATERINA (a cura di), *Caravaggio e il Caravaggismo dal corso di storia dell'arte moderna I tenuto da Silvia Danesi Squarçina*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'Arte, 1995, pp. 117-138.

AURIGEMMA MARIA GIULIA (a cura di), *Carlo Saraceni 1579 - 1620. Un veneziano tra Roma e l'Europa*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 29 novembre 2013 - 2 marzo 2014), Roma, De Luca, 2013.

BAGLIONE GIOVANNI, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, (Roma 1642), ed. a cura di GRADARA PESCI COSTANZA, Sala Bolognese, Arnaldo Forni editore, 1986.

BAGNI PRISCO *Guercino a Cento. Le decorazioni di casa Pannini*, Bologna, Nuova Alfa, 1984.

BAKHUÿS DIEDERIK (a cura di), *I grandi disegni italiani delle collezioni pubbliche di Rouen*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003.

BALDRIGA IRENE, *L'occhio della Lince. I primi lincei tra arte, scienza e collezionismo (1603-1630)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2002.

BARAŠ MOŠE, *Luce e colore nella teoria artistica del Rinascimento*, Genova, Marietti, 1992.

BARBARO DANIELE, *La pratica della Prospettiva, di Monsignor Daniel Barbaro. Eletto Patriarca d'Aquileia, opera molto profittevole a Pittori, Scultori et Architetti, Con due tauole, vna de' capitoli principali, l'altra delle cose più notabili contenute nella presente opera*, In Venetia, appresso Camillo & Rutilio Borgominieri fratelli, al segno di S. Giorgio, 1569.

BARDIERI EDOARDO, ZARDIN DANILO (a cura di), *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, Milano, V&P Università, 2002.

BAROCCHI PAOLA (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 tomi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1971-1973,

BAROZZI JACOPO detto il Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Jacomo Barozzi da Vignola con i commentarij del R. P. M. Egnazio Danti*, (1583), Roma, Nella Stamperia dei Mascardi, MDCXLIV.

BARRILLI ANTON GIULIO, *Viaggi di Gian Vincenzo Imperiale*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXIX, 1898, fasc. I.

BARTONI LAURA, *Giovanni Francesco Grimaldi e la pittura di paesaggio nei palazzetti romani alla metà del Seicento*, in CAPELLETTI FRANCESCA (a cura di), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento*, Roma, Gangemi editore, 2003.

BASILE BONSANTE MARIELLA, *La chiesa di San Gaetano a Bitonto: dinamiche, contenuti e modelli della committenza dei teatini in età posttridentina*, in «Regnum dei», L, 1994, pp. 105-132.

- BAUMGART FRITZ, *Biagio Betti und Albrecht Dürer. Zur Raumvorstellung in der Malerei des römisch-bolognesischen Manierismus in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte» III, 1934, pp. 231-249.
- BAXANDALL MICHAEL, *Shadows and Enlightenment*, New Haven and London, Yale University Press, trad. it. di DANTINI MICHELE, *Ombre e lumi*, Torino, G. Einaudi, 2003.
- BEAN JACOB (ed.), *15th and 16th Century Italian drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1982.
- BECK LILY Y., *Pedanius Dioscorides of Anazarbus. De materia medica*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 2005.
- BELL JANIS, *Aristotle as Source for Leonardo's Theory of Colour Perspective after 1500*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 56, 1993, pp. 100-118.
- BELL JANIS, *Bellori's analysis of color in Domenichino's Last Communion of St. Jerome*, in JANIS BELL, WILLETTE THOMAS (eds.), *Art history in the age of Bellori: Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 257-277.
- BELL JANIS, *Cassiano dal Pozzo's copy of the Zaccolini manuscripts*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 51, 1988, pp. 103-125.
- BELL JANIS, *Color and Theory in Seicento Art: Zaccolini's "Prospettiva del Colore" and the Heritage of Leonardo*, 2 voll., Ph.D Dissertation, Brown University, Published on demand by University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, U.S.A. - London, England 1983.
- BELL JANIS, *Color Perspective, c. 1492*, in «Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo studies & bibliography of Vinciana», The Armand Hammer center for Leonardo studies at UCLA Achademia Leonardi Vinci, vol. V, 1992, pp. 64-78.
- BELL JANIS, *Domenichino e Zaccolini sulla disposizione dei colori*, in «Bollettino d'Arte», 82, 1997 (1998), 101/102, pp. 49-66.
- BELL JANIS, *The life and works of Matteo Zaccolini (1574-1630)*, in «Regnum Dei», XLI, 1985, pp. 227-258.
- BELL JANIS, *Zaccolini and Leonardo's Manuscript A*, in FIORIO MARIA TERESA, MARANI PIETRO C. (a cura di), *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, 25-26 settembre 1990), Milano, Electa, pp. 183-193.
- BELL JANIS, *Zaccolini and the Trattato della Pittura of Leonardo da Vinci*, in CLAIRE FARAGO (ed.), *Rereading Leonardo. The Treatise on painting across Europe, 1550-1900*, Burlington, Ashgate, 2009, pp. 127-146.
- BELL JANIS, *Zaccolini's Theory of Color Perspective*, in «The Art Bulletin», 75, 1993, pp. 91-112.
- BELL JANIS, *Zaccolini's Unpublished Perspective Treatise: why should we care?*, in MASSEY LYLE (ed.), *The treatise on perspective. Published and unpublished*, New Haven and London, Yale University Press, 2003, in «Studies in the History of Art», 59, 2003, pp. 79-103.

- BELLAVIA SILVIA, *Il cardinale Girolamo Rusticucci e le sue committenze marchigiane*, in «Storia dell'Arte», 106, 2003, pp. 25-43.
- BELLORI GIOVANNI PIETRO, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, (Roma 1672), ed. a cura di BOREA EVELINA, Torino, Einaudi, 1976.
- BELLORI GIOVANNI PIETRO, *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture, ne' palazzj, nelle case e ne' giardini di Roma*, (Roma 1664), ed. a cura di ZOCCA EMMA, Roma, Arti Grafiche, 1976.
- BENACCI VITTORIO, *Descrizione degli Apparati fatti in Bologna per la venuta di N. S. Papa Clemente VIII con gli disegni degli Archi, Statue, & Pitture*, In Bologna Da Vittorio Benacci Stampator Camerale, 1598.
- BENTIVOGLIO ENZO, *Documenti per l'arte e la storia socioeconomia nei secoli XV-XIX di Viterbo e Provincia. Tarquinio Ligustri "Architetto"*, in «Biblioteca e Società», V, 1983, p. 36.
- BENZONI GINO, *ad vocem "Chiaromonte Scipione"*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1980, vol. XXIV, pp. 541-549.
- BERNARDINI MARIA GRAZIA, *La cappella Bandini a San Silvestro al Quirinale*, in STRINATI CLAUDIO, TANTILLO ALMAMARIA (a cura di), *Domenichino (1581-1641)*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), Milano, Electa, 1996, pp. 318-329.
- BERNARDINI MARIA GRAZIA, *La politica artistica di Gregorio XIII*, in CIERI VIA CLAUDIA, ROWLAND INGRID D., RUFFINI MARCO (a cura di), *Unità e Frammenti di modernità. Arte e Scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572 - 1585)*, Pisa, Fabrizio Serra editore, 2012, pp. 57-70.
- BERNARDINI MARIA GRAZIA, *San Silvestro al Quirinale, la decorazione pittorica del coro*, in NEGRO ANGELA (a cura di), *Restauri d'arte e Giubileo*, Napoli, Electa, pp. 100-105.
- BERTRAND PASCAL-FRANÇOIS, *Les tapisseries des Barberini et la décoration d'intérieur dans la Rome baroque*, Belgium, Brepols, 2005.
- BIANCHI D. IGNAZIO LODOVICO, *Le immagini di alcuni uomini e alcune donne per pietà illustri della congregazione de' chierici regularidal padre D. Ignazio Lodovico Bianchi prete della stessa congregazione fatte incidere nella latina, e volgare lingua espresse di sacri documenti illustrate*, In Venetia, 1768.
- BIGGI MARIA IDA, *Torelli a Venezia*, in MILESI FRANCESCO (a cura di), *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Catalogo della mostra (Fano, 8 luglio-30 settembre 2000), Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 41-56.
- BINO CARLA, *Macchine e teatro. Il cantiere di Bernardo Buontalenti agli Uffizi*, in «Nuncius. Annali di storia della Scienza», XVIII, 2003, pp. 249-268.
- BIRKE VERONIKA, KERTÉSZ JANINE, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina. Band I, Inventar 1-1200*, 4 voll., Wien-Köln-Weimar, Bohlau, 1992.
- BLUNT ANTONY, *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, London, Zwemmer, 1975, ed. italiana a cura di LENZO FULVIO, *Architettura barocca e rocò a Napoli*, Milano, Electa, 2006.

- BOCCADAMO GIULIANA, *Teatini, istituzioni socio- assistenziali e monasteri femminili napoletani tra Cinque e Seicento* in D'ALESSANDRO DOMENICO ANTONIO (a cura di), *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del Vicereame Spagnolo. Arte religione societ *, Napoli, M. D'Auria Editore, 2011, vol. I, pp. 131-189.
- BOLOGNA MAZZOTTI GIOIA, *Teatro, musica, letteratura d'occasione*, in CELLINI MARINA (a cura di), *Storie Barocche. Da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento*, Catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 28 febbraio-27 giugno 2004), Cesena, ABACUS edizioni, 2004, pp. 242-248.
- BOLZONI MARCO SIMONE, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Maestro del disegno. Catalogo ragionato dell'opera grafica*, Roma, U. Bozzi, 2013.
- BONAZZI FRANCESCO, *Dei veri autori di alcuni dipinti della chiesa di S. Maria della Sapienza in Napoli*, in «Archivio Storico delle Province Napoletane», 1888, Fascicolo I, pp. 119-129.
- BONELLI MASSIMO GIUSEPPE, *Classicismo ed eclettismo nella cultura d'immagine di Baldassarre Croce*, in BONELLI MASSIMO GIUSEPPE, BONELLI LAURA P. (a cura di), *La Sala Regia: Viterbo*, Atti della Giornata di studio, *Un recupero cinquecentesco: la Sala Regia del Palazzo dei Priori di Viterbo* (Viterbo 2000), Viterbo, Sette citt , 2001, pp. 49-67.
- BORA GIULIO, *Il problema della restituzione prospettica: dal metodo geometrico agli strumenti di misurazione empirica*, in «Arte Lombarda», 110-111,1994, pp. 35-43.
- BORGIA LUIGI, CARLI ENZO et al. (a cura di), *Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII-XVIII)*, Firenze, Le Monnier, 1984.
- BOSCHETTI MARIO (a cura di), *I benefattori dell'ospedale e delle istituzioni assistenziali di Cesena*, Cesena, Scuola tip. Addolorata, 1961.
- BOSCHLOO ANTON W. A., *Il fregio dipinto a Bologna da Nicol  dell'Abate ai Carracci (1550-1580)*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984.
- BOSCHLOO ANTON W. A., *Il fregio dipinto fino ai Carracci*, in EMILIANI ANDREA (a cura di), *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI. al XVII secolo*, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 113-128.
- BRUGNOLI MARIA VITTORIA, CARANDENTE GIOVANNI et al., *Mostra dei restauri 1969. XIII Settimana Musei*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, aprile-maggio 1970), Roma Istituto Grafico Tiberino, 1970.
- BRUGNOLI MARIA VITTORIA, *Un palazzo romano del tardo 500 e l'opera di Giovanni e Cherubino Alberti a Roma*, in «Bollettino d'Arte», XLV, 1960, pp. 223-246.
- BRUSATIN MANLIO, *Storia dei colori*, Torino, G. Einaudi, 1983.
- BUCCHERI ALESSANDRA, *L'architettura delle nuvole tra teatro e pittura: Ludovico Cigoli e Giovanni da San Giovanni*, in «Proporzioni», serie IV, 2003 (2004), pp. 115-135.
- BUTEO JOHANNES(JEAN BORREL), *De quadratura circuli libri duo, vbi multorum quadraturae confutantur, & ab omnium impugnatione defenditur Archimedes. Eiusdem, Annotationum opuscula in errores Campani, Zamberti, Orontij, Peletarij, Io. Penae interpretum Euclidis*, Lugduni apud Gulielmum Rouillium sub scuto veneto, 1559.

- CALLEGARI ETTORE, *La devoluzione di Ferrara alla Santa Sede (1598) da documenti inediti dagli Archivi di Stato di Modena e Venezia*, in «Rivista Storica Italiana», XVII, 1895, fascicolo I, pp. 1-57.
- CAMEROTA FILIPPO (a cura di), *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della Prospettiva*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi 16 ottobre 2001-20 gennaio 2002), Firenze, Giunti, 2001.
- CAMEROTA FILIPPO, *Il teatro delle idee: prospettive e scienze matematiche nel Seicento*, in BÖSEL RICHARD, SALVIUCCI INSOLERA LYDIA (a cura di), *Mirabili Disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709). Pittore e Architetto Gesuita*, Catalogo della mostra (Roma, 5 marzo-2 maggio 2010), Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, 2010.
- CAMEROTA FILIPPO, *La "terza regola"*, in CAMEROTA FILIPPO (a cura di), *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 16 ottobre 2001-20 gennaio 2002), Firenze, Giunti, 2001, Firenze, Giunti, 2001, pp. 190-195.
- CAMEROTA FILIPPO, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano, Electa, 2006.
- CAMEROTA FILIPPO, *Linear perspective in the age of Galileo. Lodovico Cigoli's Prospettiva pratica*, Firenze, Leo S. Olschki, 2010.
- CAMPANELLI MARCELLA (a cura di), *I Teatini*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1987.
- CÀNDITO CRISTINA, *Il disegno e la luce. Fondamenti e metodi, storia e nuove applicazioni delle ombre e dei riflessi nella rappresentazione*, Firenze, Alinea Editrice, 2010.
- CANTONE GAETANA, *ad vocem "Grimaldi Francesco"*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003, vol. LIX.
- CAPACCIO GIULIO CESARE, *Il Forastiero, dialoghi di Giulio Cesare Capaccio Accademio Otioso*, (Napoli MDCXXXIV), ed. a cura di DE MIERI STEFANO, TOSCANO MARIA, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Napoli, in [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/guide\\_capaccio.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/guide_capaccio.pdf) [pubblicato: maggio 2007, consultato il 10 maggio 2013].
- CAPPELLETTI FRANCESCA, *La committenza di Asdrubale Mattei e la creazione della Galleria nel Palazzo Mattei di Giove a Roma*, in «Storia dell'Arte», 76, 1992, pp. 257-295.
- CAPPELLETTI FRANCESCA, TESTA LAURA (a cura di), *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzini Mattei di Roma*, Roma, Argos edizioni, 1994.
- CAPPELLETTI FRANCESCA, *Dalla "minuzia e diligenza" all'"aerea morbidezza": cenni sull'attività di Paul Bril e i suoi contatti con l'ambiente romano*, in DANESI SQUARZINA SILVIA (a cura di), *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandre, Olanda, il terreno di elaborazione dei generi*, Roma, Lithos ed., 1996, pp. 213-229.
- CAPPELLETTI FRANCESCA, *Paul Bril intorno al 1600: la carriera di un pittore del nord e la nascita a Roma del paesaggio topografico*, in «Annali dell'Università di Ferrara», II, 2001, pp. 233-256.
- CAPPELLETTI FRANCESCA, *Pittura di paesaggio e pratica di bottega. Qualche iniziale riflessione per Lilio, Bril e Ligustri*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, Atti del Convegno a cura

di CATERINA VOLPI, MAURIZIO CALVESI, (Roma, 24-26 maggio 2001), Città di Castello, Petrucci Stampa, 2002, pp. 313-325.

CAPPELLETTI FRANCESCA, *Ancora su Paul Bril intorno al 1600. Qualche osservazione sul paesaggio con storie sacre, la tradizione degli eremiti e un nuovo committente*, in CAPPELLETTI FRANCESCA (a cura di), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, Roma, Gangemi editore, 2003, pp. 9-20.

CAPPELLETTI FRANCESCA, *Dal gabinetto di meraviglie al sistema decorativo, passando per il mercato. I pittori nordici e la pittura di paesaggio nella prima metà del Seicento*, in TREZZANI LUDOVICA (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Milano, Electa, 2004, pp. 199-211.

CAPPELLETTI FRANCESCA, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma, 1580-1630*, Roma, U. Bozzi, 2006.

CAPPELLETTI FRANCESCA, *Il fregio a paesi: dai palazzo del papa alla committenza privata all'epoca di Gregorio XIII*, in CIERI VIA CLAUDIA, ROWLAND INGRID D., RUFFINI MARCO (a cura di), *Unità e Frammenti di modernità. Arte e Scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572 - 1585)*, Pisa, Fabrizio Serra editore, 2012, pp. 231-237.

CARANDINI SILVIA, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1990.

CARINI DAINOTTI VIRGINIA, *La Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele al Collegio Romani*, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki, 1956.

CARLONI ROSELLA, *La Casina delle Rose a Roma nel XVII e XVIII secolo. Una residenza "di delizie" del cardinal Antonio Maria Sauli e del suo familiare Antonio Manfroni e gli affreschi di Tarquinio Ligustri*, «Bollettino d'arte», 94, 2009 (2010), 4, pp. 119-144.

CAROSI ATTILIO, *Note sul palazzo comunale di Viterbo. Gli artisti e le iscrizioni della Cappella, della Sala della Madonna, della Sala Regia e della Sala del Consiglio*, Viterbo, Assessorato alla Cultura, 1988.

*Catalogue of Fine Old Master Drawing*, Sotheby's, London, 7th December 1978.

CAUTELA GEMMA, DI MAURO LEONARDO, RUOTOLO RENATO (a cura di), *Napoli Sacra Guida alle Chiese della città. 2° Itinerario*, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Napoli, Elio De Rosa Editore, 1993.

CECCARONI FABRIZIO, *Per una lettura della fontana di Cesena*, in «Studi Romagnoli», XL, 1989, pp. 77-89.

CELANO CARLO, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate. Giornata prima*, (Napoli 1692), ed. a cura di RICCI MARIA LUISA, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Dipartimento di Discipline Storiche, Napoli, 2009, in [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/1\\_CELANO\\_GIORNATA\\_I.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/1_CELANO_GIORNATA_I.pdf) [pubblicato: aprile 2010, consultato il 10 aprile 2013].

CELANO CARLO, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate. Giornata quinta*, (Napoli 1692), ed. a cura di LOFFREDO FERNANDO, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Dipartimento di

Discipline Storiche, Napoli, in [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/5\\_CELANO\\_GIORNATA\\_V\\_LOFFREDO.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/5_CELANO_GIORNATA_V_LOFFREDO.pdf) [pubblicato: aprile 2010, consultato il 10 aprile 2013].

CELIO GASPARE, *Memoria fatta dal Signor Gaspare Celio dell'habito di Christo. Delli nomi dell'Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzj di Roma*, In Napoli, Per Scipione Bonino, 1638.

CELLINI MARINA (a cura di), *Storie Barocche. Da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento*, Catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 28 febbraio-27 giugno 2004), Cesena, ABACUS edizioni, 2004.

CENNINI CENNINO, *Il libro dell'Arte*, ed. a cura di FREZZATO FABIO, Vicenza, Neri Pozza, 2009.

CENTRONE BRUNO (a cura di), *Studi sui Problemata Physica aristotelici*, Napoli, Bibliopolis, 2011.

CERUTTI FUSCO ANNAROSA, *Inigo Jones, Vitruvius Britannicus: Jones e Palladio nella cultura architettonica inglese, 1600-1740*, Rimini, Maggioli, 1985.

CESARE BRISSIO, *Relatione dell'antica, e nobile città di Cesena*, Ferrara, per Vittorio Baldini, stampatore Camerale, 1598.

CESI FEDERICO, *Del naturale desiderio di sapere et Institutione de' Lincei per adempimento di esso, Discorso del Principe Federico Cesi Linceo* (1616), in ALTIERI BIAGI MARIA LUISA (a cura di), *Scienziati del Seicento*, Milano, Rizzoli Editore, 1969, pp. 39-70.

CHIAPPINI DI SORIO ILEANA, *Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio*, Bergamo, Banca Popolare di Bergamo, 1975.

CHIARAMONTI SCIPIONE, *Antitycho Scipionis Claramontii Caesenatis in quo contra Tychonem Brahe, & nonnullos alios rationibus eorum ex opticis, & geometricis principijs solutis demonstratur cometas esse sublunares non coelestes. Operis distributio post praefationem ponitur*, Venetiis, apud Euangelistam Deuchinum, 1621.

CHIARAMONTI SCIPIONE, *Cesena trionfante. Tenzone apologetica per le Contradizioni di Fortunio Liceti, del sig. Simone Chiaramonti cesenate, che difende la storia della sua patria veracemente descritta dal virtuosissimo sig. caualier Scipione suo padre, diuisa in due libri*, In Cesena, per il Neri, 1661.

CHIARAMONTI SCIPIONE, *De tribus nouis stellis quae annis 1572. 1600. 1604. comparuere libri tres Scipionis Claramontij... in quibus demonstratur rationibus, ex parallaxi praesertim ductis stellas eas fuisse sublunares, & non caelestes aduersus Tychonem, Gemmam, Mestlinum, Digesseum, Hagecium, Santucium, Keplerum, aliosq. plures quorum rationes in contrarium adducte soluuntur...*, Caesenae, apud Iosephum Nerium impress. Cameralem, 1628.

CHIARAMONTI SCIPIONE, *Delle Scene e Teatri*, In Cesena, per li Verdoni, 1675.

CHIARAMONTI SCIPIONE, *In Aristotelem De iride, De corona, De pareliis, et virgis commentaria*, Caesenae, Typis Nerij, 1654.

CHIARAMONTI SCIPIONE, *Scipionis Claramontii Caesenatis, De sede cometarum, et nouorum phenomen. libri duo. In primo continetur defensio sententiae suae ad oppugnationibus P. Nicolai Cabei Iesuitae; et in*

*secundo replicatio Fortunio Liceto. Illusriss. et reuerendiss. D. Io. Baptistae Ceccaronio, Foroliuii, ex typographia Cimatorum, 1648.*

CHIARAMONTI SIMONE, *Cesena trionfante. Tenzone apologetica per le Contradizioni di Fortunio Liceti, del sig. Simone Chiaramonti cesenate, che difende la storia della sua patria veracemente descritta dal virtuosissimo sig. cavalier Scipione suo padre, diuisa in due libri*, In Cesena, per il Neri, 1661.

CHIARINI MARCO, *ad vocem "Betti Biagio"*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1967, vol. IX, pp. 172-173.

CITRONI MARCHETTI SANDRA, *La scienza della natura per un intellettuale romano. Studi su Plinio il Vecchio*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011.

CLAVIO CHRISTOPHORO, *Euclidis elementorum libri XV. Accessit liber XVI. De solidorum regularium cuiuslibet intra quodlibet comparatione. Omnes perspicuis demonstrationibus, accuratisque scholijs illustrati: nunc quarto editi, ac multarum rerum accessione post primam editionem locupletati. Auctore Christophoro Clauio Clauio Barbengensi è Societate Iesu*, Romae, apud Aloysium Zannettum, 1603

COLIVA ANNA, *Sant'Andrea della Valle*, in CLAUDIO STRINATI, ALMAMARIA TANTILLO (a cura di), *Domenichino (1581-1641)*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), Milano, Electa, 1996, pp. 284-297.

COLOMBO ANTONIO, *Il monastero e la chiesa di Santa Maria della Sapienza*, in «Napoli Nobilissima», 1901, X, (I) pp. 145-148, (II) pp. 167-170, (III) pp. 183-188.

COLOMBO ANTONIO, *Il monastero e la chiesa di Santa Maria della Sapienza*, in «Napoli Nobilissima», 1902, XI, (IV) pp. 59-63 e pp. 59-73.

CONNORS JOSEPH, *Borromini e l'Oratorio Romano. Stile e società*, Torino, Einaudi, 1989.

CONNORS JOSEPH (a cura di), *Francesco Borromini. Opus architectonicum*, Milano, Edizioni il Polifilo, 1998.

*Constitutiones Congregationis Clericorum Regularium*, Romae, Ex Typographia Stephani Paulini, MDCIV.

*Constitutiones Congregationis Clericorum Regularium ab Alexandro Peregrino Capuano Congregationis eiusdem presbyterio commentariis Illustratae*, Romae, ex Typo graphia Rev. Camerae Apostolicae, 1628.

COSTAMAGNA FERRARA ALBA, DANIELE, GRILLI CECILIA (a cura di), *Sant'Andrea della Valle*, Milano, Skira, 2003.

CROPPER ELIZABETH, *Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini mms*, in «The Art Bulletin», LXII, 1980, 4 (December), pp. 570-583.

CROPPER ELIZABETH, DEMPSEY CHARLES, *Nicolas Poussin. Friendship and the love of painting*, Princeton, Princeton University press, 2000.

CRUCIANI FABRIZIO, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

CRUCITTI FILIPPO, *ad vocem "Ghislieri Michele"*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. LIV, 2000, p. 62.

- CUGI FRANCESCA, *San Silvestro al Quirinale. Le cappelle perdute e qualche ipotesi sulle pitture del coro*, in «Bollettino d'arte», 97, 2012, pp. 135-144.
- D'AFFLITTO EUSTACHIO, *Memorie degli scrittori del Regno di Napoli raccolte e distese da Eustachio D'Afflitto domenicano, custode del Museo e della Galleria de' quadri che sono nel R. Palazzo di Capodimonte*, In Napoli, nella Stamperia Simoniana, MDCCLXXXII.
- D'ALESSANDRO DOMENICO ANTONIO, *Musica e spiritualità nella Casa teatina dei Santi Apostoli di Napoli in una cronaca del 1619, con una nota sulla musica a San Paolo Maggiore nella prima metà del seicento*, in ID. (a cura di), *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del Viceregno Spagnolo. Arte religione società*, Napoli, M. D'Auria Editore, 2011, vol. II, pp. 479-516.
- D'ALESSANDRO DOMENICO ANTONIO, RESTAINO ERIKA, *Oltre il Fondo «San Martino». Le biblioteche dei Teatini a Napoli tra Cinque e Ottocento*, in D'ALESSANDRO DOMENICO ANTONIO (a cura di), *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del Viceregno Spagnolo. Arte religione società*, Napoli, M. D'Auria Editore, 2011, vol. I, pp. 327-386.
- D'HULST ROGER ADOLF (éd.), *Dessins du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle dans les collections privées de Belgique*, Catalogue de l'exposition (Bruxelles 27 octobre - 21 décembre 1983), Société Générale de Banque, Bruxelles, 1983.
- D'OTTAVIANO CHIARAMONTI GREGORIO, PISTOCCHI MICHELE ANDREA, *La Nova Pratica di Prospettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena. Un manoscritto di tecnica artistica del XVII secolo*, in «Studi Romagnoli», LXIII, 2012, pp. 667-682.
- D'OTTAVIANO CHIARAMONTI GREGORIO, *Scipione Chiaramonti e i suoi figli. Note biografiche*, in CELLINI MARINA (a cura di), *Storie Barocche. Da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento*, Catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 28 febbraio-27 giugno 2004), Cesena, ABACUS edizioni, 2004, pp. 283-290.
- DAMISCH HUBERT, *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova, Costa & Nolan, 1984.
- DANESI SQUARZINA SILVIA (a cura di), *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Giustiniani, 26 gennaio-15 maggio 2001 - Berlino, Altes Museum, 15 giugno-9 settembre 2001), Milano, Electa, 2001.
- DARDANELLO GIUSEPPE, KLAIBER SUSAN, MILLON HENRY A. (a cura di), *Guarino Guarini*, Torino, Allemandi, 2006.
- DAVOLI ZENO, *Stampe reggiane di apparati religiosi e civili dei secoli XVII e XVIII*, in M. PIGOZZI PIGOZZI MARINELLA (a cura di), *In Forma di Festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857*, Catalogo della mostra (Teatro Municipale Reggio Emilia, novembre-dicembre 1985), Reggio Emilia, Grafis Edizioni, 1985, pp. 77-110.
- DE CARLO LAURA, CARLEVARIS LAURA, DI MARZIO DANIELE, *La sala Clementina in Vaticano tra manierismo e barocco*, in FAUZIA FARNETI, DEANA LENZI (a cura di), *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze, Alinea, 2004, pp. 133-148.
- DE CASTRIS PIERLUIGI LEONE, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli, Electa, 2001.

- DE LELLIS CARLO, *Parte seconda, ovvero supplemento a "Napoli sacra" di don Cesare d'Engenio Caracciolo*, Napoli 1654, a cura di MOCCIOLA LUCIANA, SCIROCCO ELISABETTA, in [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/guide\\_delellis.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/guide_delellis.pdf) [pubblicato: gennaio 2007, consultato il 10 maggio 2013].
- DE LOTTO MARIA TERESA, *Per una biografia di Camillo Mariani: nuove fonti sul periodo romano*, in «Arte Veneta», LXII, 2006, pp. 152-165.
- DE LOTTO MARIA TERESA, *Camillo Mariani*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», XXXII, 2008, pp. 21-223.
- DE MAMBRO SANTOS RICARDO, *L'honorata fatica. I paradigmi della maniera nelle "Vite" di Giovanni Baglione*, in MACIOCE STEFANIA (a cura di), *Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo di artisti*, Lithos, Roma, 2002, pp. 43-87.
- DE MAMBRO SANTOS RICARDO, *Arcadie del Vero. Arte e teoria nella Roma del Seicento*, Roma, Apeiron, 2001.
- DE MARCHI GIULIA, *Mostre di Quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, in «Miscellanea della Società Romana di Storia Patria», Roma, presso la Società alla Biblioteca Vallicelliana, 1987, XXXVIII.
- DE MAROLLES MICHEL (éd.), *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce del Avec un dénombrement des pieces qui y sont contenuës. Fait à Paris en l'année 1666. Par M. De Marolles Abbé de Villeloin*, Paris, Chez Frederic Leonard, MDCLXVI.
- DE MARTINI ALESSANDRA, *Storiografia dell'architettura napoletana. Dall'Umanesimo all'Illuminismo*, Napoli, Liguori 2003.
- DE MIERI STEFANO, *Girolamo Imperato nella pittura napoletana tra '500 e '600*, Napoli, Arte Tipografica, 2009.
- DE MIERI STEFANO, *Gli affreschi absidali: una proposta per il sorrentino Giuseppe Agellio, "allievo del Cavalier Christofano Roncalli dalla Pomarancie"*, in SCHIATTARELLA ANGELA (a cura di), *La basilica di Sant'Antonino in Sorrento. Il restauro del transetto e dell'abside*, Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici Artistici ed Etnoantropologici per Napoli e Provincia, Castellammare di Stabia, Nicola Longobardi Editore, 2012, pp. 25-35.
- DE RENZI SILVIA, *Contributo per la ricostruzione della biblioteca privata di Cassiano dal Pozzo*, in CANONE EUGENIO (a cura di), *Selectae bibliothecae Cusano come Leopardi*, Firenze, Olschki 1993, vol. 58, pp. 139-170.
- DE SETA CESARE, *Storia della città di Napoli dalle origini al Settecento*, Roma, Edizioni Laterza, 1973.
- DE' CRESCENZI ROMANI GIO. PIETRO, *Presidio Romano, ovvero della milizia ecclesiastica et delle religioni cavalleresche, come claustrali, libri III... Con la vita di molti buomini santi, E le memorie di Persone infinite, per Lettere e per Armi qualificate ... Aggiuntevi le memorie di molte Illustri Famiglie... di Gio. Pietro de' Crescenzi Romani, nobile piacentino*, Piacenza, Per Gio. Antonio Ardizzoni, 1648.
- DE' SOMMI LEONE, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, (1565 circa), ed. a cura di MAROTTI FERRUCCIO, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1968.

- DEL GAUDIO RITA, *I Santi Apostoli da Grimaldi a Sanfelice. Le trasformazioni del complesso teatino tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Settecento*, «Napoli nobilissima», LXVII, 2010 (maggio-dicembre), fasc. 3, pp. 103-124.
- DEL MONTE GUIDOBALDO, *Perspectivae Libri sex*, Pisari, Apud Hieronymus Concordiam, MDC.
- DEL TUFO GIOVANNI BATTISTA C. R., *Historia della Religione de' Padri Cberici Regolari. In cui si contiene la fondazione e progresso di lei infino a quest'Anno MDCIX. Raccolta e posta in luce da Monsignor D. Gio. Battista del Tufo Vescovo dell'Acerra dell'istessa Religione*, In Roma Appresso Guglielmo Facciotto e Stefano Paolini, MDCIX.
- DEL TUFO GIOVANNI BATTISTA C. R., *Supplemento alla Historia della Religione de' Padri Cberici Regolari. Raccolta e posta in luce da Monsignor D. Gio. Battista del Tufo Vescovo dell'Acerra dell'istessa Religione*, In Roma Appresso Iacomo Mascardi, MDCXVI.
- DELFINO ANTONIO, *Documenti inediti su alcuni pittori napoletani del Seicento. Tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in «Ricerche sul '600 napoletano. Saggi vari in memoria di Raffaello Causa», Milano, Lanconelli & Tognolli, 1984a, pp. 154-156.
- DELFINO ANTONIO, *Documenti inediti su alcuni pittori napoletani del Seicento. Tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in «Ricerche sul '600 napoletano. Saggi vari in memoria di Raffaello Causa», Milano, Lanconelli & Tognolli, 1984b, pp. 157-161.
- DELFINO ANTONIO, *Documenti inediti tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in «Ricerche sul '600 napoletano. Dedicato a Ulisse Prota-Giurleo nel centenario della nascita», Milano, Lanconelli & Tognolli, 1986, pp. 111-117.
- DELL'AMORE FRANCO, *Chi sta nel mezzo? Impianti scenici e macchine teatrali per una commedia (la prigione d'Amore) con intermezzi (Il ratto di Proserpina) rappresentata a Cesena nel 1618*, in «Romagna Arte e Storia», L, 1997, pp. 5-16.
- DELL'AMORE FRANCO, *Musica e spettacoli a Cesena nei secoli XV-XVI*, in «Studi Romagnoli», XL, 1989, pp. 119-139.
- DELL'AMORE FRANCO, *Storia Musicale di Cesena. Mille anni d'artifici dal Medioevo al 1900*, Cesena, Franco Dell'Amore, 2002.
- DI LIDDO ISABELLA, *L'arte della quadratura. Grandi decorazioni barocche in Puglia*, Centro ricerche di Storia Religiosa in Puglia, Fasano di Brindisi, Schiena editore, 2010.
- DI PAOLA PAOLO, *L'Architettura Civile del Guarini e la trattatistica architettonica del XVII secolo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di lettere e filosofia, serie III, 1972, vol. II, pp. 311-350.
- DÜRING INGEMAR, *Aristotele*, Milano, Mursia, 1976.
- EDGERTON SAMUEL Y., JR., *Alberti's Colour Theory: a medieval bottle without Renaissance wine*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 32, 1969, pp. 109-134.
- EDGERTON SAMUEL Y., *The Mirror, the Window, and the Telescope. How Renaissance Linear Perspective changed our vision of the Universe*, Itaca & London, Cornell University Press, 2009.

- EMILIANI ANDREA, *Gli anni di Gregorio XIII Boncompagni: il tempo e lo spazio*, in FORTUNATI VERA (a cura di), *Lavinia Fontana (1552-1614)*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 1 ottobre-4 dicembre 1994), Milano, Electa, 1994, pp. 53-73.
- EQUICOLA MARIO, *Libro de natura de amore di Mario Equicola segretario del illustrissimo S. Federico II Gonzaga marchese di Mantua*, Stampato in Venetia, per Lorenzo Lorio da Portes, adi 23 Zugno 1525.
- EUCLIDE, *Euclidis Elementorum libri XV. Vna cum scholijs antiquis. A Federico Commandino Vrbinatè nuper in Latinum conuersi, commentarijsque quibusdam illustrati*, Pisauri apud Camillum Franceschinum, 1572.
- ADRIANA FAEDI, *Fonti per una storia della pittura cesenate del Seicento: dai manoscritti della Biblioteca Malatestiana*, in CELLINI MARINA (a cura di), *Storie Barocche. Da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento*, Catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 28 febbraio-27 giugno 2004), Cesena, ABACUS edizioni, 2004, pp. 347-355.
- FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO, *Corpus delle Feste a Roma. La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997.
- FAGIOLO MARCELLO (a cura di), *Il "Gran Teatro" del Barocco. Le capitali della Festa. Italia centrale e meridionale*, 2 voll., Roma, De Luca Editori d'Arte, 2007.
- FARA AMELIO, *Buontalenti Bernardo*, Milano, Electa, 1995.
- FARAGO CLAIRE (ed.), *Re-reading Leonardo. The Treatise on painting across Europe 1550-1900*, Burlington, Ashgate, 2009.
- FARANDA FRANCO, *La cupola della basilica di S. Maria del Monte a Cesena*, introduzione di A. MARABOTTINI, Cesena, Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena, 2009.
- FARNETI FAUZIA, LENZI DEANNA (a cura di), *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età Barocca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Rimini, Palazzina Roma - Parco Federico Fellini 28-30 novembre 2002), Firenze, Alinea, 2004.
- FARNETI FAUZIA, *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura in età barocca*, Roma, Artemide, 2012.
- FAVARO ANTONIO (a cura di), *Le opere di Galileo Galilei*, Nuova ristampa della edizione nazionale sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Italiana Giuseppe Saragat, Firenze, G. Barbèra Editore, 1968, vol. XI.
- FAVARO ANTONIO, *Oppositori di Galileo. Scipione Chiaramonti da Cesena*, in «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», X, 1920, pp. 42-108.
- FEDERICI VESCOVINI GRAZIELLA, *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo. Studi di prospettiva medievale e altri saggi*, Perugia, Morlacchi, 2003.
- FÉLIBIEN ANDRÉ, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, (Paris 1666-1688), A Trevoux, De l'imprimerie De S.A.S., tome troisième et tome quatrième, 1725.

- FÉLIBIEN ANDRÉ, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Tome Second*, A Paris, chez Denys Mariette, 1696.
- FELINI PIETRO MARTIRE, *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma*, Roma, Brizi, 1610.
- Felicissima Entrata di N. S. PP. Clemente VIII nell'Inclita Città di Ferrara. Con gli Apparati pubblici fatti nella Città, Terre, Castelli, e Luoghi, dove S. Santità è passata, dopo a sua partita di Roma*, In Ferrara, Per Vittorio Baldini, Stampatore Camerale, 1598.
- Felicissima Entrata di N. S. PP. Papa Clemente VIII Nell'Inclita città di Bologna. Con gl'Apparati pubblici fatti in detta Città. Inviata da G. B. G. al Sig. Camillo Magázeſi*, In Roma Appresso gli Stampatori Camerali, 1598.
- FELLINI PIETRO MARTIRE, *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma*, Roma, Brizi, 1610.
- FERRARI GIULIO, *La scenografia. Cenni storici dall'Evo classico ai nostri giorni*, Milano, Hoepli, 1902.
- FERRO ITALO, *Napoli. Atlante della città Storica. Centro Antico*, Napoli, Clean ed., 2002.
- FIELD JUDITH VERONICA, *The invention of infinity. Mathematics and Art in the Renaissance*, Oxford, Oxford University press, 1997.
- FILIPPI ELENA, *L'arte della Prospettiva. L'opera e l'insegnamento di Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena in Piemonte*, Firenze, Leo S. Olschki, 2002.
- FISCHER CHRIS, MEYER JOACHIM, *Neapolitan drawings, Italian Drawings in the Departement of Prints and Drawings*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 2006.
- FONTANA ANNA CHIARA, *ad vocem "Morandi (Marani), Francesco (detto il Terribilia o Trebilia)"*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, vol. LXXVI.
- FONTANA ANNA CHIARA, *Tommaso Laureti: incontri e vicende in Emilia di un artista prospettico*, in «Arte Documento», XXVII, 2011, pp. 92-103.
- FONTANA DOMENICO, *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabriche di nostro signore papa Sisto V fatte dal cavallier Domenico Fontana architetto di sua santità*, In Roma, appresso Domenico Basa, 1590.
- FRABETTI ALESSANDRA, *L'effimero ferrarese*, in FAGIOLO MARCELLO (a cura di), *Il "Gran Teatro" del Barocco. Le capitali della Festa. Italia centrale e meridionale*, vol. II, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2007, pp. 45-48.
- FRABETTI GIULIANO, *L'autunno dei manieristi a Ferrara*, Ferrara, Cassa di risparmio di Ferrara, 1978.
- FRANCESCO MASINI, *Discorso di Francesco Masini sopra un modo nuovo, facile, e reale, di trasportar su la piazza di San Pietro la guglia, ch'è in Roma, detta di Cesare*, In Cesena, appresso Bartolomeo Rauerij, 1586.

- FREEDBERG DAVID, *Cassiano and the Art of Natural History*, in JENKINS JAN, FREEDBERG DAVID et al., *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, Exhibition catalog (London, Prints and Drawings Gallery of the British Museum in London 14 August-30 August 1993), Quaderni Puteani 4, Milano, Olivetti, 1993, pp. 141-22.
- FREEDBERG DAVID, *The failure of colour*, in JOHN ONIANS (ed.), *Sight & Insight. Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85*, London, Phaidon, 1994, pp. 245-262.
- FREEDBERG DAVID, *The eye of the Lynx. Galileo, his friends, and the beginnings of Modern Natural History*, Chicago, The University of Chicago press, 2002.
- FRIZZI ANTONIO, *Memorie per la storia di Ferrara raccolte da Antonio Frizzi*, Ferrara, per gli eredi di Giuseppe Rinaldi, MDCCCIX, vol. V.
- FROVA ANDREA, *Luce colore e visione. Perché si vede ciò che si vede*, Milano, BUR, 2003.
- FRUTAZ AMATO PIETRO (a cura di), *Le Piante di Roma. Vol. II. Tavole dal sec. III d.C. al 1625*, Roma, 1962.
- FULCO GIORGIO, "Ammirate l'altissimo pittore": *Caravaggio nelle rime inedite di Marzio Milesi*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 10, 1980, pp. 65-90.
- FUMAGALLI ELENA, *Il Seicento. Roma e Lazio*, in GORI MINA (a cura di), *Pittura murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, Torino, Gruppo Bancario San Paolo IMI, 1998, vol. III, pp. 22-33.
- FUMAGALLI ELENA, *Un pittore teatino da Modena a Napoli: Francesco Maria Caselli*, in ZEZZA ANDREA (a cura di), *Napoli e l'Emilia. Studi sulle relazioni artistiche*, Atti delle giornate di studio (Santa Maria Capua Vetere, 28-29 maggio 2008), Napoli, Luciano Editore, 2010, pp. 143-157.
- GABBURRI FRANCESCO MARIA NICCOLÒ, *Vite di pittori*, (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino E.B.9.5, I-IV), ed. a cura della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e della Fondazione Memofonte, pubblicato in <http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/home.html>. [consultato gennaio 2012].
- GABICI FRANCO, TOSCANO FABIO, *Scienziati di Romagna*, Milano, Sironi, 2006.
- GAGE JOHN, *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Berkeley and Los Angeles, University of California press, 1993, ed. it. Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, *Colore e cultura. Usi e significati dall'Antichità all'arte astratta*, Roma, Libreria dello Stato, 2003.
- GALILEO GALILEI, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*, ed. a cura di SOSIO LIBERO, Torino, Einaudi Editore, 1970.
- GALLUCCI GIO. PAOLO, *I tre libri della prospettiva commune dell'illustrissimo et reuerendissimo monsign. Giovanni Arcivescovo Cantuariense nuouamente tradotti nella lingua italiana, & accresciuti di figure, & annotationi da Gio Paolo Gallucci...*, In Venetia, appresso gli heredi di Giouanni Varisco, 1593.
- GASBARRI GIUSEPPE, FRANÇOIS GIUSEPPE (a cura di), *Dizionario delle Scienze Matematiche pure ed applicate compilato da una società di antichi allievi della Scuola Politecnica di Parigi sotto la direzione di*

*A. S. de Montferrier, Prima versione italiana con numerose aggiunte e correzioni del d. Giuseppe Gasbarri e di Giuseppe François*, Firenze per V. Batelli e Compagni, 1847, vol. VIII.

GAVAZZA EZIA, SIGHIZZI ANDREA, *La pratica della quadratura e del teatro*, in SCHNAPPER ANTOINE (a cura di), *La Scenografia Barocca*, Atti del XXIV Congresso Comité International d'Histoire de l'Art, Bologna, Editrice CLUEB, 1979, pp. 105-116.

GIFFI ELISABETTA, *Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolini e Giuseppe Agellio in San Silvestro al Quirinale*, in «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», 93-94, 1999 (gennaio-aprile), pp. 99-108.

GIFFI ELISABETTA, *La cupola di Cristoforo Roncalli, il Pomarancio 1609-1615*, in POLICHETTI MARIA LUISA (a cura di), *Ianua Coeli. Disegni di Cristoforo Roncalli e Cesare Maccari per la cupola della Basilica di Loreto*, Catalogo della mostra (Roma, Complesso Monumentale di S. Michele a Ripa, 8 Dicembre 2001-20 Gennaio 2002), Roma, Artemide Edizioni, 2001, pp. 22-67.

GIFFI ELISABETTA, *Precisazioni e aggiunte sul Roncalli decoratore*, in «Bollettino d'arte», serie VI, 130, 2004 (ottobre-dicembre), pp. 45-62.

GIMMA DON GIACINTO, *Della storia naturale delle gemme, delle pietre, e di tutti i minerali, ovvero della fisica sotterranea di Giacinto Gimma*, 2 voll., In Napoli, nella stamperia di Felice Mosca, 1730,

GINZBURG SILVIA, *La nascita del paesaggio "classicista" di Nicolas Poussin*, in CAPPELLETTI FRANCESCA (a cura di), *Archivi dello sguardo. Origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia*, Atti del convegno (Ferrara, Castello Estense, 22-23 ottobre 2004), Firenze, Le Lettere, 2006.

GIUSTINIANI VINCENZO, *Discorso sulle arti e sui mestieri*, ed. a cura di BANTI ANNA, Firenze, Sansoni, 1981.

GLOTON MARIE CHRISTINE, *Trompe-l'oeil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge Baroque*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1965.

GNOLI DOMENICO, *La Cappella di Fra Mariano del Piombo*, in «Archivio Storico dell'Arte», IV, 1891, pp. 117-126.

GOMBRICH ERNST H., *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, ed. tradotta da RENZO FEDERICI, Torino, G. Einaudi, 1972.

GOMBRICH ERNST H., *Renaissance artistic theory and the development of Landscape painting*, in «Gazette des Beaux-Arts», XLI, 1953, pp. 335-360.

GOVI GILBERTO (a cura di), *L'Ottica di Claudio Tolomeo, da Eugenio ridotta in latino sovra la traduzione araba di un testo greco imperfetto ora per la prima volta conforme a un codice della Biblioteca Ambrosiana per deliberazione della R. Accademia delle Scienze di Torino*, Torino, G. B. Paravia, 1885.

GREGORY SHARON, HICKSON SALLY ANNE (eds.), *Inganno -The Art of Deception. Imitation, Reception, and Deceit in Early Modern Art*, Burlington, Ashgate, 2012.

GROSSMANN MARIA, *Colori e lessico. Studi sulla struttura semantica degli aggettivi di colore in catalano, castigliano, italiano, romeno, latino ed ungherese*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988.

- GUARINI GUARINO, *Architettura civile del padre d. Guarino Guarini Cberico Regolare opera postuma dedicata a sua sacra reale maestà*, In Torino, appresso Gianfrancesco Mairesse all'insegna di Santa Teresa di Gesù, 1737.
- GUARINO RAIMONDO, *Torelli a Venezia. L'ingegnere teatrale tra scena e apparato*, in «Teatro e Storia», XII, 1992, pp. 35-72.
- GUERRIERI BORSOI MARIA BARBARA, *Palazzo Besso. La dimora dai Rustici ai Paravicini e gli affreschi di Tarquinio Ligustri*, Roma, ed. Colombo, 2000.
- GUIDOLIN FRANCESCA, *Dall'allievo al maestro: sulle tracce di Matteo Zaccolini per ritrovare La nova Pratica di Prospettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena*, in «Venezia Arti», vol. XXIV, 2014, pp. 98-100.
- GUIDOLIN FRANCESCA, *La diligenza prospettica degli scorci dipinti da "Carlo Venetiano". Suggestioni e conferme nella letteratura artistica del Seicento*, in Barral i Altet Xavier, Gottardi Michele ( a cura di), *La storia Dell'Arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, Atti del Convegno di Studi (Venezia, Ateneo Veneto, 5-6 novembre 2012), in «Ateneo Veneto», CC, 2013, pp. 321-331.
- GUIDOLIN FRANCESCA, *La natura e il suo linguaggio: viaggio pittorico attraverso i paesaggi di Carlo Saraceni*, tesi di Laurea Specialistica, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, relatore prof.ssa Martina Frank, Anno Accademico 2008/2009.
- GUZZI RODOLFO, *La strana storia della luce e del colore*, Milano, Springer, 2011.
- HECK MICHÈLE-CAROLINE, *The Reception of Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura, or Traittè de la Peinture, in Seventeenth-Century Northern Europe*, in CLAIRE FARAGO (ed.), *Re-reading Leonardo. The Treatise on painting across Europe 1550-1900*, Burlington, Ashgate, 2009.
- HECK MICHELE-CAROLINE, *Théorie et pratique de la peinture. Sandrart et la Teutsche Academie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.
- HERRMANN-FIORE KRISTINA, *La Caccia di Diana Dalla genesi del dipinto, della questione dell'antico e del colore in rapporto alla teoria di padre Matteo Zaccolini*, in STRINATI CLAUDIO, TANTILLO ALMAMARIA (a cura di), *Domenichino (1581-1641)*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), Milano, Electa, 1996, pp. 240-252.
- HERRMANN-FIORE KRISTINA, *Disegni degli Alberti. Il volume 2503 del Gabinetto nazionale delle stampe*, Roma, De Luca Editore, 1983.
- HERRMANN-FIORE KRISTINA, *La salle Clémentine au Palais apostolique du Vatican*, in OLIVESI JEAN-MARC (a cura di), *Les lieux en gloire. Paradis en trompe-l'œil pour la Rome baroque. Bozzetti, modelli, ricordi et memorie*, Exposition (Musée Fesch-Ville D'Ajaccio 17 Mai – 30 Septembre 2002, Corsica, Ajaccio, 2002, pp. 101-115.
- HIBBARD HOWARD, *Carlo Maderno and the Roman Architecture 1580-1630*, London, A. Zwemmer, 1971, ed. italiana a cura di SCOTTI TOSINI AURORA, *Carlo Maderno*, Milano, Electa, 2001.

- HOCHMANN MICHEL, JACQUART DANIELLE (textes réunis par), *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts. De l'antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle*, École Pratique des Hautes Études, (Sciences Historiques et Philologiques, V, Hautes Études Médiévales et Modernes, 97), Genève, Droz, 2010.
- HOCHMANN MICHEL, *Les reflets colorés. Optique et analyse du coloris du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, in HOCHMANN MICHEL, JACQUART DANIELLE (textes réunis par), *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts. De l'antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle*, École Pratique des Hautes Études, (Sciences Historiques et Philologiques, V, Hautes Études Médiévales et Modernes, 97), Genève, Droz, 2010, pp. 325-339.
- HODIerna GIOVAN BATTISTA, *Scritti di Ottica. Inediti e rari*, ed. a cura di DOLLO CORRADO, Milano, Franco Angeli, 1996.
- HOFFMAN PAOLA (a cura di), *Guide Rionali di Roma. Rione IV, Campo Marzio, Parte Prima*, Roma, Fratelli Palombi, 1981.
- Il Corago, o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, (XVII sec.), ed. a cura di FABBRIO PAOLO, POMPILIO ANGELO, Firenze, L. S. Olschki, 1983.
- INGEGNERI ANGELO, *Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso di Angelo Ingegneri. Al Serenissimo Signore, il Signore Don Cesare D'Este, Duca di Modena, & di Reggio, & c.*, in Ferrara, Per Vittorio Baldini, 1598.
- ISABELLE PANTIN, *Species et pyramides. L'optique traditionnelle et ses impasses au temps des premiers instruments d'optique*, in HOCHMANN MICHEL, JACQUART DANIELLE (textes réunis par), *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts. De l'antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle*, École Pratique des Hautes Études, (Sciences Historiques et Philologiques, V, Hautes Études Médiévales et Modernes, 97), Genève, Droz, 2010, pp. 257-281.
- JAFFÉ MICHAEL, *The Devonshire collection of Italian drawings*, 4 voll, London, Phaidon, 1994.
- JARRARD ALICE, *Architecture as performance in seventeenth-century Europe: court ritual in Modena, Rome and Paris*, New York, Cambridge University Press, 2003.
- JONES PAMELA M., *The triumph of chastity and justice in Christian Rome: Tommaso Laureti's Martyrdom of Saint Susanna (ca. 1595-1597) in the church of S. Susanna*, in EAD., *Altarpieces and their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 13-74.
- KEMP MARTIN, *Lezioni dell'occhio. Leonardo da Vinci discepolo dell'esperienza*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.
- KEMP MARTIN, *The Science of Art. Optical in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven and London, Yale University Press, 1990, trad. it. di FILIPPO CAMEROTA, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti, 1994.
- KEPLERI IOANNIS, *Dioptrice seu demonstratio eorum quae visui & visibilibus propter conspicilla non ita pridem inventa accidunt. Praemissae Epistolae Galilaei de ijs, quae post editionem Nuncij Siderij ope perspicilli, nova ed admiranda in coelo deprehensa sunt. Item examen praefationis Ioannis Penae Galli in optica Euclidis, de uso optices in philosophia*, Augustae Vindelicorum, typid Davidis Franci, 1611.

- KERNODLE GEORGE R., *From art to theatre. Form and convention in the Renaissance*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1970.
- KIRWIN WILLIAM CHANDLER, *The life and drawing style of Cristofano Roncalli*, in «Paragone», 335, 1978 (Gennaio), pp. 18-62.
- KIRWIN WILLIAM CHANDLER, *Christofano Roncalli (1551/2-1626), an exponent of the proto-baroque: his activity through 1605*, Ph. D. Dissertation, Stanford University, 1972, Published on demand by University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, 1989.
- KLAIBER SUSAN ELIZABETH, *Guarino Guarini, honestis parentibus*, in BULGARELLI MASSIMO, CONFORTI CLAUDIA, CURCIO GIOVANNA (a cura di), *Modena 1598. L'invenzione di una capitale*, Milano, Electa, 1999, pp. 219-235.
- KLAIBER SUSAN ELIZABETH, *Guarino Guarini's Theatine architecture*, Ph.D Dissertation, Columbia University, Published on demand by University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, 1993.
- La Bibbia di Gerusalemme*, ed. italiana a cura di VATTIONI FRANCESCO, Bologna, ed. Dehoniane, 1996.
- LANZI LUIGI, *Storia pittorica dell'Italia dell'Abate Luigi Lanzi antiquario della R. Corte di Toscana*, Bassano, Remondini, 1795-1796.
- LEGRAND CATHERINE, *Un dessin de Giuseppe Agellio récemment identifié*, in «Revue du Louvre. La Revue Des Musée de France», vol. 5/6, 1994 (décembre), pp. 55-58.
- LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, ed. a cura di PEDRETTI CARLO; trascrizione critica di VECCE CARLO, 2 voll., Firenze, Giunti, 1995.
- LIBRI GUGLIELMO (dir.), *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques des Départements, publié sous les auspices du Ministre de l'Instruction Publique, par Guglielmo Libri*, Tome Premier, Paris, Imprimerie Nationale, 1849.
- LINDBERG DAVID C. (ed.), *John Pecham and the Science of Optics*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1970.
- LINDBERG DAVID C., CANTOR GEOFFREY, *The discourse of light from the Middle Ages to the Enlightenment*, Papers read at a Clark Library Seminar 24 April 1982, Los Angeles, William Andrews Clark Memorial Library, University of California, 1985.
- LINDBERG DAVID C., *Theories of vision from al-Kindi to Kepler*, Chicago, The University of Chicago press, 1981.
- LIPINSKY ANGELO, *La chiesa metropolitana di Capua e il suo tesoro*, in «Archivio Storico di Terra di Lavoro», vol. III, 1960-1964, pp. 348-355.
- LOCONTE AISLINN, *The convent of Santa Maria della Sapienza. Visual culture and women's religious experience in early modern Naples*, in MCIVER A. KATHERINE (ed.), *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy*, Farnham, Ashgate, 2012, pp. 207-234.

- LOMAZZO GIOVANNI PAOLO, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura, et Architettura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore, Diviso in sette libri*, In Milano, per Paolo Gottardo Pontio, stampatore Regio, MDLXXXV.
- LUMBROSO GIACOMO, *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo protettore delle belle arti fautore della scienza dell'antichità nel secolo decimosettimo con alcuni suoi ricordi e una centuria di lettere per Giacomo Lumbroso*, Torino, Stamperia reale di G. B. Paravia, 1875.
- MACIOCE STEFANIA (a cura di), *Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo di artisti*, Roma, Lithos ed., 2002.
- MACIOCE STEFANIA, *Undique Splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, Roma, De Luca, 1990.
- MAHON DENIS (a cura di), *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666), Catalogo critico dei disegni*, Catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre-18 novembre 1968), Bologna, Edizioni Alfa.
- MALTESE CORRADO, *Il colore per Leonardo: dalla pittura alla scienza*, in BELLONE ENRICO, ROSSI PAOLO (a cura di), *Leonardo e l'età della ragione*, Milano, Scientia, 1982, pp. 171-183
- MALVASIA CARLO CESARE, *Felsina Pittrice, Vite de pittori bolognesi alla maestà christianissima di Luigi XIV re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso consagrada dal co. Carlo Cesare Malvasia fra Gelati l'Ascoso. Divisa in duoi tomi*, Bologna, Per l'erede di Domenico Barbieri, 1678.
- MANCINI FRANCO, MURARO MARIA TERESA, POVOLEDO ELENA (a cura di), *Illusione e pratica teatrale: proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'opera comica veneziana*, Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini 1975), Vicenza, Neri Pozza, 1975.
- MANCINI FRANCO, *Scenografia italiana. Dal Rinascimento all'età romantica*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1966.
- MANCINI GIULIO, *Considerazioni sulla pittura, (1614-1621 circa)*, ed. critica a cura di MARUCCHI ADRIANA, SALERNO LUIGI, 2 voll., Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957.
- MARABOTTINI ALESSANDRO, *Polidoro da Caravaggio*, 2 voll., Roma, Edizioni dell'Elefante, 1969.
- MARINO GIAMBATTISTA, *La Galeria del cavalier Marino. Distinta in pitture e sculture*, In Milano, appresso Gio. Battista Bidelli, 1620.
- MARINO GIAMBATTISTA, *La Galeria*, ed. a cura di PIERI MARZIO, 2 voll., Padova, Liviana Editrice, 1979,
- MAROTTI FERRUCCIO, *Lo spazio scenico: teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1974.
- MAROTTI FERRUCCIO, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1974.
- MARTINELLI VALENTINO, *Le date di nascita e dell'arrivo a Roma di Carlo Saraceni, pittore veneziano*, in «Studi Romani», VII, 1959, pp. 679-684.

- MARZINOTTO MARICA, *Filippo Gagliardi e la didattica della Prospettiva*, in COJANNOT-LE BLANC MARIANNE, DALAI EMILIANI MARISA et DUBOURG GLATIGNY PASCAL (sous la direction de), *L'artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*, Actes du Colloque (École française de Rome 19-21 settembre 2006), Collection de l'École française de Rome 364, Roma 2006, pp. 153-177.
- ANGELA MAZZÈ, *La decorazione murale. Stucchi affreschi graffiti nella trattatistica (I sec. A. C.-XIX sec.)*, Ila Palma, Palermo, 1988.
- MAS BARTOLOMEO C.R., *I Teatini durante l'invasione napoleonica*, pubblicato in [www.teatini.it](http://www.teatini.it) <http://web.archive.org/web/20101213135310/http://www.teatini.it/> [consultato il 3 gennaio 2012].
- MAS BARTOLOMEO C.R., *La spiritualità teatina*, in «Regnum Dei», VII, 1951, pp. 3-18.
- MASETTI ZANNINI GIAN LODOVICO, *La Capitale Perduta. La devoluzione di Ferrara 1598 nelle carte vaticane*, Ferrara, Corbo Editore, 2000.
- MASETTI ZANNINI GIAN LODOVICO, *I Teatini, la nuova scienza e la nuova filosofia in Italia. Dalle origini alla fine del secolo XVII (I)*, in «Regnum Dei», XXIII, 1967 (gennaio-giugno), pp. 3-37.
- MASETTI ZANNINI GIAN LODOVICO, *I Teatini, la nuova scienza e la nuova filosofia in Italia. Giovanni Battista Scarella e la filosofia newtoniana (III)*, in «Regnum Dei», XXIII, 1967 (luglio-dicembre), pp. 84-153.
- MASINI CESARE, *Genealogia della famiglia Masini e vite d'alcuni suoi più illustri antenati opera dell'abate Cesare Masini patrizio cesenate dedicata alla generosa nobiltà di sua patria*, Venezia, presso Gio Battista Recurti, 1748.
- MASINI FRANCESCO, *Discorso di Francesco Masini sopra un modo nuovo, facile, e reale, di trasportar su la piazza di San Pietro la guglia, ch'è in Roma, detta di Cesare*, In Cesena, appresso Bartolomeo Rauerij, 1586.
- MAZZONI AIDA, *Quadraturismo: costruzione dello spazio prospettico. Analisi tipologica, geometrica, di relazione*, in AA. VV., *La costruzione dell'architettura illusoria*, Roma, Angelmi editore, 1999, pp. 207-209.
- MCBURNEY HENRIETTA, *Cassiano dal Pozzo's drawings of bird*, in F. HASKELL et al., *Il Museo cartaceo di Cassiano dal Pozzo. Cassiano naturalista*, Quaderni puteani 1, Milano, Olivetti, 1989, pp. 37-47.
- MCBURNEY HENRIETTA, *Cassiano dal Pozzo as Scientific Commentator; Ornithological texts, and images of birds from the Museo Cartaceo*, in CROPPER ELIZABETH, PERINI GIOVANNA, SOLINAS FRANCESCO (a cura di), *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Papers from a colloquium held at the Villa Spelman (Florence, 1990), Bologna, Nuova Alfa, 1992, pp. 349-362.
- MCKIRAHAN JR. RICHARD D., *Aristotle's Subordinate Sciences*, «The British Journal for the History of Science», vol. XI, 1978 (November), pp. 197-220.

- MERCATI GIOVANNI, *Note per la storia di alcune biblioteche romane nei secoli XVI-XIX*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1952.
- MILANTONI GABRIELLO, *Spettacoli, feste e teatri a Cesena nel XVII secolo e il trattato "Delle Scene e Teatri" di Scipione Chiaramonti*, in «*Quadrivium*», XVIII, 1977, pp. 169-181.
- MORSELLI RAFFAELLA, *Bologna "nuova dilettevole Atene". Considerazioni sui pittori bolognesi attivi a Roma tra il 1600 e il 1630*, in VODRET ROSSELLA (a cura di), *Roma al tempo di Caravaggio (1600-1630)*, Milano, Skira, 2012, vol. I, pp. 251-271.
- MUCCIOLI GIUSEPPE MARIA, *Catalogus codicum manuscriptorum Malatestianae Caesenatis bibliothecae... accedunt complura ex ejusdem Bibliothecae codicibus prompta, quae vel lucem nondum adspexerunt, vel in multam lectorum utilitatem cedere possunt. Tomus primus, Caesenae, Typis Gregorii Blasini sub signo Palladis, 1780.*
- MUGNAINI ALBERTO, *Scrittura del colore. Terminologia Cromatica e descrizione scientifica nel Cinquecento*, in OLMI GIUSEPPE, TONGIORGI TOMASI LUCIA, ZANCA ATTILIO (a cura di), *Natura-Cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Mantova, 5-8 ottobre 1996), Firenze, Leo S. Olschki, 2000, pp. 29-42.
- MUSSA ITALO, *L'architettura illusionistica nelle decorazioni romane. Il "quadraturismo" dalla scuola di Raffaello alla metà del '600*, in «*Capitolium*», VIII-XI (agosto-settembre 1969), pp. 41-88.
- NAGLER GEORG KASPAR (Hrsg.), *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder, Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter*, Munchen, E. A. Fleischmann, 1845, vol. XV.
- NAPPI EDUARDO, *Giovan Giacomo Conforto e la Chiesa di S. M. della Sapienza di Napoli*, in «*Ricerche sul '600 napoletano*», 1989, vol. VIII, pp. 113-127.
- NAPPI EDUARDO, *Le chiese e case teatine a Napoli durante il vicereame spagnolo attraverso i documenti dell'Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli-Fondazione*, in D'ALESSANDRO DOMENICO ANTONIO (a cura di), *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del Vicereame Spagnolo. Arte religione società*, Napoli, M. D'Auria Editore, 2011, vol. I, pp. 387-490.
- NARDUCCI ENRICO, *Le biblioteche dei Conventi in Roma*, in «*Buonarroti*», VII, 1872, p. 273.
- NATALI CARLO, *Aristotele*, Roma, Carrocci editore, 2014.
- NEGRO ANGELA, *Guide Rionali di Roma. Rione II-Trevi. Parte Seconda, fascicolo II*, Roma, F.lli Palombi, 1985.
- NEWCOME-SCHLEIER MARY, *Genoese drawings, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 2004.
- NICOLAI FAUSTO, *Percorso di Tarquinio Ligustri pittore viterbese*, in «*Studi Romani*», XLIX, 2001, pp. 376-390.
- NICOLAI FAUSTO, *Novità su Tarquinio Ligustri*, in «*Bollettino d'Arte*», 140, 2007, pp. 80-95.
- Nomi e cognomi de' Padri e Fratelli professi della Congregazione de' Chierici Regolari*, In Roma, per Gio. Giacomo Komarek Boemo alla Fontana di Trevi, MDCXCVIII.

- OLINA GIO. PIETRO, *Uccelliera ouero discorso della natura, e proprietà di diversi uccelli e in particolare di que' che cantano, con il modo di prendergli, conoscerli, allevargli, e mantenerli. E con le figure cavate dal vero, e diligentemente intagliate in rame dal Tempesta, e dal Villamena. Opera di Gio. Pietro Olina Nouarese*, In Roma, appresso Andrea Fei, 1622.
- ORLANDI PELLEGRINO ANTONIO, *Abecedario pittorico del M.R. P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese, Contenente Notizie di Pittura, Scoltura, ed Architettura*, In Bologna, per Costantino Pisarri sotto le scuole, 1704.
- OROZCO DÍAZ EMILIO, *Teatro e teatralità del barocco. Saggio di introduzione al tema*, prefazione di MAZZOCCHI G. , traduzione it. di Renata Londero, Como, Pavia, Ibis, 1995.
- PADIGLIONE CARLO, *La Biblioteca del Museo Nazionale nella Certosa di S. Martino in Napoli ed i suoi manoscritti esposti e catalogati da Carlo Padiglione*, Napoli, Stabilimento tipografico di F. Giannini, 1876.
- PAGLIANO ALESSANDRA, *Il disegno dello spazio scenico. Prospettive illusorie ed effetti luminosi nella scenografia teatrale*, Milano, Hoepli, 2002.
- PANOFSKY-SOERGEL GERDA, *Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XI, 1967/1968, pp. 111-188.
- PANTIN ISABELLE, *Simulacrum, species, forma, imago: What Was Transported by Light into the Camera Obscura? Divergent Conceptions of Realism Revealed by Lexical Ambiguities at the Beginning of the Seventeenth Century*, in «Early Science and Medicine», 13, 2008, pp. 245-269.
- PASINI PIER GIORGIO, SAVINI GIAMPIERO, *Eclettiche maniere. L'arte a Cesena nel Cinquecento*, in PASINI PIER GIORGIO (a cura di), *Le arti*, in DRADI MARALDI BIAGIO (a cura di), *Storia di Cesena*, vol. V, Cassa di risparmio di Cesena, Rimini, Bruno Ghigi Editore, 1998, , pp. 55-70.
- PASSERI GIOVAN BATTISTA, *Vite de' Pittori Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, in Roma presso Gregorio Settari, MDCCLXXII.
- PASSERI GIOVANNI BATTISTA, *Vite dei pittori, scultori e architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 al 1673*, in HESS JACOB (Hrsg.), *Die künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri: nach den handschriften des Autors*, Leipzig-Wien, H. Keller, 1934 (Römische forschungen der Bibliotheca Hertziana, bd. XI).
- PEDRETTI CARLO, *Il "Trattato della Pittura" di Leonardo plagiato da Pietro Accolti nel 1625*, in «Raccolta Vinciana», XIX, 1962, pp. 292-294.
- PEDRETTI CARLO, *Scritti inediti di Leonardo da Vinci in copie sconosciute del XVII secolo*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XVIII, 1956, pp. 183-189.
- PEDRETTI CARLO, *Studi Vinciani. Documenti, analisi e inediti leonardeschi*, Geneve, Librairie E. Droz, 1957.
- PEDRETTI CARLO, *The Zaccolini Manuscripts*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXV, 1973, pp. 39-53.

- PERELLI FRANCO, *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, Nuova edizione, Roma, Carocci, 2013.
- PERRINI ALBERTO (a cura di), *Nicola Sabbattini Scene e macchine teatrali della commedia dell'arte e della scenotecnica barocca con i disegni originali*, Roma, E & A editori associati, 1989.
- PETRIOLI TOFANI ANNAMARIA (a cura di), *Inventario 2. Disegni esposti. Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*, Leo S. Olschki editore, Firenze, 1986.
- PETRIOLI TOFANI ANNAMARIA, *L'illustrazione teatrale e il suo significato dei documenti figurativi per la storia dello spettacolo*, in CROPPER ELIZABETH, PERINI GIOVANNA, SOLINAS FRANCESCO (a cura di), *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Papers from a colloquium held at the Villa Spelman (Florence, 1990), Bologna, Nuova Alfa, 1992, pp. 49-139.
- PIALE STEFANO, *La città di Roma ovvero succinta descrizione di questa superba città...Riveduta ed aumentata da Stefano Piale*, 2 tomi, In Roma, nella Stamperia Cannetti, 1825-1826.
- PIAZZA CARLO BARTOLOMEO, *Ευσεβολόγιον, Eusevologio romano, ovvero Delle opere pie di Roma, accresciuto, & ampliato secondo lo stato presente. Con due trattati delle accademie, e librerie celebri di Roma. Dell'abbate Carlo Bartolomeo Piazzza*, Seconda Impressione, in Roma, per Domenico Antonio Ercole alla strada di Parione, 1698.
- PIERI MARZIA, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana editrice S.P.A., 1983.
- PIERI MARZIA, *La scena pastorale*, in PAGANO GIUSEPPE, QUONDAM AMEDEO (a cura di), *La corte e lo spazio: Ferrara Estense*, Roma, Bulzoni editore, 1982, vol. II, pp. 489-525.
- PIGOZZI MARINELLA (a cura di), *In Forma di Festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857*, Catalogo della mostra (Teatro Municipale Reggio Emilia, novembre-dicembre 1985), Reggio Emilia, Grafis Edizioni, 1985.
- PIGOZZI MARINELLA, *Bologna e le città d'Emilia in festa*, in FAGIOLO MARCELLO (a cura di), *Il "Gran Teatro" del Barocco. Le capitali della Festa. Italia centrale e meridionale*, vol. II, Roma, De Luca, 2007, pp. 12-13.
- PIGOZZI MARINELLA, *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna nel Rinascimento fra teoria e prassi*, in EAD. (a cura di), *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento fra teoria e prassi*, Bologna, CLUEB, 2007, pp. 9-53.
- PIRACCINI ORLANDO, *Repertorio degli artisti cesenati dal Quattrocento agli inizi del Novecento*, in «Studi Romagnoli», XXX, 1979, pp. 327-347.
- PISTOLESI ERASMO, *Descrizione di Roma e suoi contorni con nuovo metodo breve e facile per vedere la città in otto giorni adorna d'incisioni de' primi bulini*, Roma, per Giovanni Gallarini, 1846.
- PLINIO, *Storia naturale*, prefazione di Calvino Italo, saggio introduttivo di CONTE GIAN BIAGIO, nota biobibliografica di BARCHIESI ALESSANDRO, FRUGONI CHIARA, RANUCCI GIULIANO, 6 voll., Torino, G. Einaudi, 1983-1988.

- PORZIO GIUSEPPE, *Ordine teatino e contesto artistico napoletano nel Seicento: Francesco Maria Caselli, Gaspare Del Popolo e una nota su Diana di Rosa*, in D'ALESSANDRO DOMENICO ANTONIO (a cura di), *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del Viceregno Spagnolo. Arte religione società*, Napoli, M. D'Auria Editore, 2011, vol. II, pp. 581-622.
- PORZIO SIMONE, *De coloribus libellus, à Simone Portio Neapolitano Latinitate donatus, & commentarijs illustratus: vnà cum eiusdem praefatione qua coloris naturam declarat*, Florentiae, ex officina Laurentii Torrentini, 1548.
- PORZIO SIMONE, *Trattato De Colori degl'occhi dello eccellentissimo filosofo M. Simone Portio napoletano, Tradotto in volgare per Giovam Batista Gelli*, In Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, 1551.
- POSSANZINI LAURA, *ad vocem "Croce Baldassarre"*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, vol. XXXI, pp. 176-181.
- POVOLEDO ELENA, *Italia: la scenografia prospettica e la mutazione a vista*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1950, vol. VI, pp. 649-762.
- PRETE CECILIA, *Il cardinale Rusticucci e le arti: episodi di committenza tra Roma e le Marche alla fine del Cinquecento*, in «Notizie da Palazzo Albani. Rivista annuale di Storia e Teoria delle Arti», XXX-XXXI, 2001-2002, pp. 153-165.
- PRIEDL ELISABETH, *La pittura architettonica: da portatore di immagine a portatore di significato. Baldassarre Croce nella chiesa di Santa Susanna*, in BONELLI MASSIMO GIUSEPPE, BONELLI LAURA P. (a cura di), *La Sala Regia: Viterbo*, Atti della Giornata di studio, *Un recupero cinquecentesco: la Sala Regia del Palazzo dei Priori di Viterbo* (Viterbo 2000), Viterbo, Sette città, 2001, pp. 109-123.
- PRIEDL ELISABETH, *Santa Susanna's arazzi finti. The textile medium and Roman Counter-Reformation Ideology*, in WEDDIGEN TRISTAN (ed.), *Unfolding the textile medium in early Modern Art and Literature*, Emsdetten, Edition Imorde, 2011, pp. 107-120.
- [PSEUDO ARISTOTELE], *I colori*, edizione critica, traduzione e commento di FERRINI MARIA FERNANDA, Pisa, ETS, 1999.
- QUATTRONE ANTONIO, *P. D. Francesco Grimaldi C. R. architetto*, in «Regnum Dei», V, 1949, pp. 25-88.
- RAGUENET FRANÇOIS, *Des monuments de Rome, ou Descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture, qui se voient à Rome, et aux Environs*, A Amsterdam, Aux dépens D'Estienne Roger, 1701.
- RAVELLI LANFRANCO con un addenda di ZYGMUNT WAŻBIŃSKI, *Polidoro a San Silvestro al Quirinale*, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti, 1987.
- RAVELLI LANFRANCO, *Gli affreschi di Polidoro in S. Silvestro al Quirinale*, in FAGIOLO MARCELLO, MADONNA MARIA LUISA (a cura di), *Raffaello e l'Europa*. Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, Roma, Istituto Poligrafico della Zecca dello Stato, 1990, pp. 299-331.
- REINHARDT URSULA, *La Tapisserie feinte. Un genre de décoration du maniérisme romain au XVI<sup>e</sup> siècle*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXXXIV, vol. II, 1974, pp. 285-296.

- Relatione dell'apparato et intermezzi della commedia rappresentata a Cesena il Carnevale dell'anno MDCIX in occasione della riforma della legatione di Romagna*, Cesena stampata per Tommaso Faberij l'anno 1619.
- Relazione sullo stato di Conservazione e sul restauro eseguito* (Cesena, Palazzo Comunale, ignoto, XVI secolo, Fascia parietale e soffitto decorati, Affresco e legno dipinto), relazione redatta dalla dott.ssa Veltroni Giuliana della C. R. C. Cooperativa Restauro e Conservazione [1985].
- RICCI VIRGILIO, *L'andata di Leonardo da Vinci al Monbosco, oggi Monte Rosa e la teoria dell'azzurro del cielo*, Roma, Arti Grafiche Fratelli Palombi, 1977.
- RIGHI BARTOLOMEO, *Annali della città di Faenza*, Faenza, per Montanari e Marabini, 1841, vol. III.
- RIGHINI DAVIDE, *Contributi alla conoscenza dell'artista cesenate Francesco Masini*, in «Romagna Arte e Storia», XXI, 2001, pp. 19-36.
- RIGHINI DAVIDE, *Tommaso Laureti architetto e ingegnere idraulico: aggiunte e precisazioni*, in CECCARELLI FRANCESCO, LENZI DEANNA (a cura di), *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 109-120.
- ROBINSON PAULINE MAGUIRE, *Leonardo's theory of aerial perspective in the writings of André Félibien and the paintings of Nicolas Poussin*, in CLAIRE FARAGO (ed.), *Re-reading Leonardo. The Treatise on painting across Europe, 1550-1900*, Burlington, Ashgate, 2009, pp.267-297.
- ROMANO GIOVANNI (a cura di), *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, Torino, Fondazione CRT, 1999.
- ROMEI GIOVANNA, *Leone de' Sommi e la pastorale: teoria, testo e scena*, in Ead., *Teoria testo e scena. Studi sullo spettacolo in Italia dal Rinascimento a Pirandello*, ed. a cura di PATRIZI GIORGIO, TINTI LUISA, Roma, Bulzoni Editore, 2001, pp. 91-110.
- RONCHI VASCO, *Storia della luce da Euclide a Einstein*, Roma-Bari, Laterza, 1983.
- RÖTTGEN HERWARTH, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma, Ugo Bozzi, 2002.
- RUFINI ALESSANDRO, *Guida di Roma e suoi dintorni ornata di parecchie vedute della città e corredata di parecchie notizie che possono importare al viaggiatore*, Roma, Tip. Forense, 1858.
- RUGGIERO MAURO, *Jan Jakub Komarek "Boemo". Uno stampatore ceco nella Roma del Seicento*, in «Progetto Repubblica ceca», settembre-ottobre 2012, pp. 44-47, disponibile anche on line sul sito [http://issuu.com/progettorepubblicaceca/docs/sett\\_ott](http://issuu.com/progettorepubblicaceca/docs/sett_ott) [consultato il 6 ottobre 2014]
- RUOTOLO RENATO, *Alle origini della lavorazione delle pietre dure a Napoli: i cibori teatini*, in «Ricerche sul '600 napoletano. Saggi in memoria di Oreste Ferrarini», Napoli, Electa, 2007 (2008), pp. 105-113.
- RUOTOLO RENATO, *Nuovi documenti sulla chiesa di Santa Maria degli Angeli*, in D'ALESSANDRO DOMENICO ANTONIO (a cura di), *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del Vicereame Spagnolo. Arte religione società*, Napoli, M. D'Auria Editore, 2011, vol. II, pp. 517-580.

- SABBATINI NICOLA, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri. Nicola Sabbattini da pesaro. Architetto del Serenissimo Duca Francesco Maria Feltrio della Rovere Ultimo Signore di Pesaro. Ristampata di nuovo coll'aggiunta del Secondo Libro*, Ravenna, Per Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali, 1638.
- SANNUCCI PAOLA, *Luce e colore nei pennacchi del Domenichino a Sant'Andrea della Valle*, in «Kermes», vol. 75, 2009 (luglio-settembre), pp. 44-54.
- SARNELLI POMPEO, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intenderle cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto, ritrovata colla lettura dei buoni scrittori, e colla propria diligenza, dall'abate Pompeo Sarnelli*, (Napoli 1685), ed. a cura di ACERBO GIUSEPPINA, Università degli Studi di Napoli "Federico II" Dipartimento di Discipline Storiche Napoli, in [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/SARNELLI\\_PARTE\\_I.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/SARNELLI_PARTE_I.pdf) [pubblicato: dicembre 2008 consultato il 2 maggio 2013]. [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/SARNELLI\\_PARTE\\_II.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/SARNELLI_PARTE_II.pdf) [pubblicato: dicembre 2008, consultato il 2 maggio 2013].
- SAVARESE SILVANA, *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli*, Roma, Officina Edizioni, 1986.
- SAVARESE SILVANA, *La presenza dei Teatini sulla collina di Pizzofalcone*, in «Prospettiva», 57-60, 1989-1990, pp. 146-152.
- SAVINI GIAMPIERO, "Francesco Masini, buono nelle cose d'Architettura, et in molte altre simili professioni assai intelligente", (1990), dattiloscritto.
- SAVOIA DANIELA, *Tessere del Barocco Cesenate*, in CELLINI MARINA (a cura di), *Storie Barocche. Da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento*, Catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 28 febbraio-27 giugno 2004), Cesena, ABACUS edizioni, 2004, pp. 218-231.
- SCHIATTARELLA ANGELA, *La basilica di Sant'Antonino: uno sguardo tra le pieghe della sua storia*, in EAD. (a cura di), *La basilica di Sant'Antonio in Sorrento. Il restauro del transetto e dell'abside*, Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici Artistici ed Etnoantropologici per Napoli e Provincia, Castellammare di Stabia, Nicola Longobardi Editore, 2012, pp. 9-17.
- SCHNAPPER ANTOINE (a cura di), *La scenografia barocca*, Bologna, Clueb ed., 1982.
- SCIOLLA GIANNI CARLO, VOLPI CATERINA, *Da van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, Torino, UTET, 2001.
- SERLIO SEBASTIANO, *I sette libri dell'Architettura*, (Venezia 1584), Ristampa anastatica, 2 voll., Sala Bolognese, Arnaldo Forni editore, 1978.
- SEVERI ALBERTO, *La conduzione della fontana Masini «a beneficio universale» nella città di Cesena (1579-1591)*, in «Studi Romagnoli», XLVIII, 1997, pp. 365-401.
- SICKEL LOTHAR, *Caravaggio, Lanfranco und Reni in der Sammlung Sannesi*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 38, 2007-2008, pp. 223-295.

- SICKEL LOTHAR, *Un affresco inedito di Tarquinio Ligustri. La "Prospettiva" nella Galleria del Palazzo Massimo alle Colonne*, in «Bollettino d'Arte», 120, 2002, pp. 93-98.
- SIGISMONDO GIUSEPPE, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi* del dottor Giuseppe Sigismondo napoletano, (Napoli 1788), tomo I, ed. a cura di DE MIERI STEFANO, TOSCANO MARIA, in [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/SIGISMONDO\\_I.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/SIGISMONDO_I.pdf) [pubblicato: febbraio 2011 consultato il 3 maggio 2013].
- SILOS (IOSEPHI) IOANNE MICHAELE, *Pinacotheca, sive Romana pictura et sculptura*, (Roma 1673), ed. a cura di BASILE BONSANTE MARIELLA, 2 voll., Treviso, Libreria editrice Canova, 1979.
- SILOS IOSEPHI C. R., *Historiarum Clericorum regularium. Pars Tertia*, Palermo, Petri de Insula, 1666.
- SINIGALLI ROCCO, *I sei libri della prospettiva di Guidobaldo dei marchesi Del Monte dal latino tradotti interpretati e commentati da Rocco Sinigalli*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1984.
- SMITH A. MARK, *Bringing the Scientific Revolution into Focus: The Case for Optics*, in HOCHMANN MICHEL, JACQUART DANIELLE (textes réunis par), *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts. De l'antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle*, École Pratique des Hautes Études, (Sciences Historiques et Philologiques, V, Hautes Études Médiévales et Modernes, 97), Genève, Droz, 2010, pp. 163-186.
- SOLE PIER MARCO, *Il progetto di Francesco Grimaldi per San Paolo Maggiore. Architettura e memoria dell'antico tra Rinascimento e Barocco*, in «Regnum Dei», XLV, 1989, pp. 1-104.
- SOLE PIER MARCO, *Pensiero matematico e Teoria dell'Architettura nei trattati di Guarino Guarini*, in «Regnum Dei», L, 1994, pp. 189-258.
- SOLINAS FRANCESCO (a cura di), *Cassiano Dal Pozzo*, Atti del Seminario Internazionale di Studi (Napoli, Istituto Universitario "Suor Orsola Benincasa" 28-29 dicembre 1987), Roma, De Luca Edizioni d'Arte, 1989.
- SOLINAS FRANCESCO, «Portare Roma a Parigi», *Mecenati, Artisti ed Eruditi nella migrazione culturale*, in CROPPER ELIZABETH, PERINI GIOVANNA, SOLINAS FRANCESCO (a cura di), *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Papers from a colloquium held at the Villa Spelman (Florence, 1990), Bologna, Nuova Alfa, 1992, pp. 227-261.
- SOLINAS FRANCESCO, *L'uccelliera. Un libro di Arte e di Scienza nella Roma dei primi Lincei*, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2000.
- SOLINAS FRANCESCO (a cura di), *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'Arte Moderna, Palazzo Barberini, 29 settembre-26 novembre 2000), Roma, De Luca, 2001.
- SORCI ALESSANDRA, *Federico Commandino tra innovazione e recupero dell'antico. Il restauro del corredo illustrativo delle edizioni degli Elementa di Euclide*, in COJANNOT-LE BLANC MARIANNE, DALAI EMILIANI MARISA, DUBOURG GLATIGNY PASCAL (sous la direction de), *L'artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*, Actes du Colloque (École française de Rome 19-21 settembre 2006), Collection de l'École française de Rome 364, Roma 2006, pp. 43-66.

- SOZZI SIGFRIDO, *Breve storia della città di Cesena*, Cesena, Circolo culturale “Rodolfo Morandi”, 1972.
- SPARTI DONATELLA LIVIA, *The dal Pozzo collection again: the inventories of 1689 and 1695 and the family archive*, in «The Burlington magazine», 132, 1990 (August), pp. 551-570.
- SPARTI DONATELLA LIVIA, *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena, Panini, stampa 1992.
- SPEAR RICHARD E., *Domenichino*, 2 voll., New Haven and London, Yale University Press 1982.
- SPEZZAFERRO LUIGI, *Il testamento di Marzio Milesi: tracce per un perduto Caravaggio*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 10, 1980, pp. 91-99.
- STANZANI ANNA, *Per una catalogazione dei grandi complessi decorativi*, in FARNETTI FAUZIA (a cura di), *L'architettura dell'inganno: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze, Alinea, 2004, pp. 133-145.
- STEINEMANN HOLGER, *Baldassarre Croce, ein Maler der katholischen Reform*, Magisterarbeit, vorgelegt von Holger Steinemann bei Prof. Dr. Herwarth Röttgen, Universität Stuttgart, Institut für Kunstgeschichte, 1996.
- STIX ALFRED, FRÖHLICH-BUM LILI (Hrsg.), *Die Zeichnungen der Toskanischen, Umbrischen und Römischen Schulen*, in STIX ALFRED (Hrsg.), *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina*, Wien, Schroll, vol. VI, 1932.
- STOICHITA VICTOR I., *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, Milano, Il Saggiatore, 2000.
- STOLLHANS CYNTHIA, *Fra Mariano, Peruzzi e Polidoro da Caravaggio: a new look at Religious Landscapes in Renaissance Rome*, in «The Sixteenth Century Journal», XXIII/3, 1992, pp. 506-525.
- STRAZZULLO FRANCO, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Napoli, Arte Tipografica, 1995.
- STRAZZULLO FRANCO, *La chiesa dei SS. Apostoli a Napoli*, in «Regnum dei», XIII, 1957, p. 97-154.
- STRAZZULLO FRANCO, *La fondazione di S. Maria degli Angeli a Pizzofalcone*, in PANE ROBERTO (a cura di), *Seicento Napoletano. Arte, Costume e ambiente*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 85-93.
- TAKAHASHI KENICHI, *Gli apparati per l'ingresso a Bologna di Clemente VIII nel 1598*, in FAGIOLO MARCELLO (a cura di), *Il “Gran Teatro” del Barocco. Le capitali della Festa. Italia centrale e meridionale*, vol. II, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2007, pp. 27-29.
- TAMBURINI ELENA, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze, Le Lettere, 2012.
- TAMBURINI ELENA, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 2004.
- TEOFRASTO, *La Storia delle piante di Teofrasto, Volgareggiata e annotata da Filippo Ferri Mancini*, Roma, Ermanno Loescher e C., 1901.

- TESTA LAURA, *Il cardinale Girolamo: la decorazione del salone*, in CAPPELLETTI FRANCESCA, TESTA LAURA (a cura di), *Il trattenimento di virtuosi: le collezioni secentesche di quadri nei Palazzj Mattei di Roma*, Roma, Argos edizioni, 1994.
- THEODOSIOU TRIPOLÍTOU, *Sphairikon biblia g. Theodosij Tripolitae Sphaericorum, libri tres, nunquam antehac Graece excusi. Lidem latinè redditi per Ioannem Penam ...*, Parisiis, apud Andream Wechelum, sub Pegaso, in vico Bellouaco, 1558.
- THEOPHRASTUS, *De causis plantarum*, edited and translated by EINARSON BENEDICT and LINK GEORGE KONRAD KARL, 3 voll., Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1976-1990.
- TINTO ALBERTO, *G. G. Komarek tipografo a Roma nei secoli XVII e XVIII*, in «La Bibliofilia», LXXV, 1973, pp. 189-225.
- TITI FILIPPO, *Studio di pittura, scoltura e architettura, nelle chiese di Roma*, Roma, per il Mancini, 1674.
- TOGNONI FRANCESCO, (a cura di), *Il carteggio Cigoli Galileo 1609-1613*, Pisa, Edizioni ETS, 2009.
- TOLOMEO CLAUDIO, *Claudii Ptolemaei Pelusiensis Alexandrini Omnia, quae extant, Opera, Geographia excepta, quam seorsim quo[que] hac forma impressimus*, Basileae, Apud Henricum Petrum, mense Martio, anno 1541.
- TORRESI BRUNO, *Interventi tardo-cinquecenteschi in S. Silvestro a Montecavallo*, in SPAGNESI GIANFRANCO (a cura di), *L'Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 24-26 marzo 1988), Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1989, vol. I, pp. 277-284.
- TORRESI BRUNO, *Un'architettura scomparsa del primo Cinquecento romano: la facciata di S. Silvestro al Quirinale*, in «Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro», XIV, 1994 (luglio-dicembre), pp. 167-180.
- TOSINI PATRIZIA, *La decorazione tra Cinque e Seicento al tempo dei Mattei*, in FIORANI LUIGI (a cura di), *Palazzo Caetani. Storia, arte e cultura*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2007, pp. 166-169.
- TURNER A. RICHARD, *Two Landscapes in Renaissance Rome*, in «The Art Bulletin», 43, 1961, pp. 275-287.
- TURNER A. RICHARD, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1966, pp. 162-167.
- TURNER NICHOLAS, PLAZZOTTA CAROL, *Drawings by Guercino from British Collections, with an appendix describing the drawings by Guercino, his School and his followers in the British Museum*, London, British Museum Press in association with Leonardo-De Luca Editori, 1991.
- TUTTLE RICHARD J., *Un disegno della fontana Vecchia di Bologna*, in CECCARELLI FRANCESCO, LENZI DEANNA (a cura di), *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 121-128.

- VAGNETTI LUIGI, *De Naturali et Artificiali Perspectiva - bibliografia ragionata delle fonti teoriche e delle ricerche di storia di prospettiva; contributo alla formazione della conoscenza di un'idea razionale, nei suoi sviluppi da Euclide a Gaspard Monge*, Firenze, Edizione della cattedra di composizione architettonica IA di Firenze e della L.E.F.-Libreria editrice fiorentina, 1979.
- VAN MANDER KAREL, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, ed. a cura di DE MAMBRO SANTOS RICARDO, Roma, Apeiron, 2000.
- VASARI GIORGIO, *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo torrentino*, (Firenze 1550), ed. a cura di BELLOSI LUCIANO, ROSSI ALDO, Torino, Giulio Einaudi editore, 1986.
- VASARI GIORGIO, *Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, (Firenze 1568), ed. a cura di MILANESI GAETANO, 9 voll., Firenze, Sansoni, 1906.
- VELTMAN KIM H., *Leonardo da Vinci and perspectiva*, in CABEZAZ LINO et al., *La práctica de la Perspectiva. Perspectiva en los talleres artísticos europeos*, Actas del Simposio Internacional (Granada 2008), Editorial Universidad de Granada, 2013, pp. 185-221.
- VEZZOSI ANTONIO FRANCESCO C. R., *I scrittori de' Cherici Regolari detti Teatini*, 2 voll., Roma, nella stamperia della Sacra Congregazione di Propaganda Fide, MDCCLXXX.
- VILLA GIOVANNI NICOLÒ, *Pitture della città d'Imola, ossia Un guazzabuglio composto di varie cose pittoriche, architettoniche anche estranee, ove lusingasi, che un'amatore, o un principiante avrà un'idea del più bello, che trovasi fatto nelle tre bell'arti del disegno per imitarlo, e anche del più brutto per ischivarlo. Tomo primo e unico anche vantaggiosamente*, (Imola in nessuna stamperia 1794), ed. a cura di PEDRINI CLAUDIA, Imola, La Mandragora, 2001.
- VILLARI PASQUALE, *Relazione alla Camera dei Deputati e Disegno di legge per l'acquisto di codici appartenenti alla Biblioteca Ashburnham descritti nell'annesso Catalogo*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1884.
- VODRET ROSSELLA (a cura di), *Alla ricerca di "Ghiongrat". Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, Roma, "l'Erma" di Bretschneider, 2011.
- VODRET ROSSELLA, *La pala della chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi*, in STRINATI CLAUDIO, TANTILLO ALMAMARIA (a cura di), *Domenichino (1581-1641)*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), Milano, Electa, 1996, pp. 298-329.
- VON PASTOR LUDWIG, *Storia dei papi nel periodo della riforma e restaurazione cattolica. Clemente VIII (1592-1605)*, trad. it. di ANGELO MERCATI, Roma, Desclée & C., 1929, vol. XI.
- VON SCHLOSSER JULIUS, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Terza ed. italiana aggiornata da OTTO KURZ, Firenze, La Nuova Italia, 1967.
- WARWICK GENEVIEVE, *Soleil nuages: le Bernin, artiste de cour entre Rome et Paris*, in BAYARD MARC (éd.), *Rome-Paris, 1640. Transferts culturelles et Renaissance d'un centre artistique*, Collection d'Histoire de l'Art, Académie de France à Rome, Roma, 2010, pp. 436-480.
- WEISS RICHARD J., *Breve storia della luce. Arte e scienza dal Rinascimento a oggi*, Bari, Dedalo, 2005.

WHITFIELD CLOVIS, *Automatic drawing*, in «Valori Tattili», 00, 2011, pp. 35-47.

WITTELO, *Vitellionis mathematici doctissimi [Peri optikēs], id est de natura, ratione, & projectione radiorum visus, luminum, colorum atq[ue] formarum, quam vulgo perspectivam vocant, Libri X ... nunc primum opera mathematicor[um] praestantiss. dd. Georgij Tanstetter & Petri Apiani in lucem aedita*, Norimbergæ, Apud Io. Petreium, 1535.

WÜRTEMBERGER FRANZSEPP, *Die Manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», IV, 1940, pp. 61-141.

*Zaccolini (Zoccolino, Zuccolini) Matteo, ad vocem in Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, HANS VOLLMER (Hrsg.), Leipzig, Veb E.A. Seemann Verlag, vol. XXXVI, 1947.

ZERI FEDERICO, *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2001.

ZORZI LUDOVICO, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in PREVITALI GIOVANNI (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, Volume primo, *Questioni e metodi*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1979, pp. 421-462.

ZUCCARI ALESSANDRO, «*Rhetorica christiana*» e pittura: *il cardinal Rusticucci e gli interventi di Cesare Nebbia, Tommaso Laureti e Baldassarre Croce nel presbiterio di S. Susanna*, in «Storia dell'Arte», 107, 2004, pp. 37-80.

## 12. *Elenco delle illustrazioni*

1. *La Nova Prattica di Prospettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena, L'an(n)o 1610. Adì 21 novembre*, frontespizio, Cesena, ms. della Biblioteca privata della Famiglia d'Ottaviano Chiaramonti.  
[Foto: per gentile concessione di Gregorio d'Ottaviano Chiaramonti]

2. *La Nova Prattica di Prospettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena, L'an(n)o 1610. Adì 21 novembre*, [cc. LIv-LIIf], Cesena, ms. della Biblioteca privata della Famiglia d'Ottaviano Chiaramonti  
[Foto: per gentile concessione di Gregorio d'Ottaviano Chiaramonti]

3. Anonimo pittore senese, *Solenne ingresso di Papa Clemente VIII in Ferrara*, tempera su tavola, Siena, Archivio di Stato, Collezione delle Tavolette di Biccherna, Inv. 79.  
[Foto: da L. BORGIA, E. CARLI et al. (a cura di), *Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII-XVIII)*, Firenze, Le Monnier, 1984. Cat. 79, p. 288]

4. Guido Reni, *Arco Trionfale di Via Galliera*, acquaforte.  
[Foto: da V. BENACCI, *Descrizione degli Apparati fatti in Bologna per la venuta di N. S. Papa Clemente VIII con gli disegni degli Archi, Statue, & Pitture*, In Bologna Da Vittorio Benacci Stampator Camerale, 1598]

5. Francesco Masini e "Compagni", *Dettaglio della lesena dipinta*, particolare iscrizione (1584), Cesena, Palazzo comunale, salone del terzo piano, parete ovest.  
[Foto: da *Relazione sullo stato di Conservazione e sul restauro eseguito (Cesena, Palazzo Comunale, ignoto, XVI secolo, Fascia parietale e soffitto decorati, Affresco e legno dipinto)*, relazione redatta dalla dott.ssa Veltroni Giuliana della C. R. C. Cooperativa Restauro e Conservazione, 1985]

6. Francesco Masini e "Compagni", *Visione d'insieme del Fregio con stemma di Papa Gregorio XIII Boncompagni*, Cesena, Palazzo comunale, salone del terzo piano, parete ovest.  
[Foto: da *Relazione sullo stato di Conservazione e sul restauro eseguito cit.*]

7. Francesco Masini e "Compagni", *Visione d'insieme del Fregio con stemma di Papa Paolo III Farnese*, Cesena, Palazzo comunale, salone del terzo piano, parete nord.  
[Foto: da *Relazione sullo stato di Conservazione e sul restauro eseguito cit.*]

8. Francesco Masini e "Compagni", *Visione d'insieme del Fregio con stemma di Papa Clemente VII De' Medici*, Cesena, Palazzo comunale, salone del terzo piano, parete sud.  
[Foto: da *Relazione sullo stato di Conservazione e sul restauro eseguito cit.*]

9. Francesco Masini e "Compagni", *Visione d'insieme del Fregio con stemma di Papa Clemente VIII Aldobrandini*, Cesena, Palazzo comunale, salone del terzo piano, parete est.  
[Foto: da *Relazione sullo stato di Conservazione e sul restauro eseguito cit.*]

10. Francesco Masini e "Compagni", *Paesaggio*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, salone del terzo piano, parete nord.  
[Foto: autore]

11. Francesco Masini e "Compagni", *Paesaggio con divinità fluviale*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, salone del terzo piano, parete nord.  
[Foto: autore]

12. Francesco Masini e “Compagni”, *Paesaggio con divinità fluviale*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, salone del terzo piano, parete est.

[Foto: autore]

13. Particolare del frontespizio del volume *Cesena trionfante. Tenzione apologetica per le Contraddizioni di Fortunio Liceti, del sig. Simone Chiaramonti cesenate, che difende la storia della sua patria veracemente descritta dal virtuosissimo sig. caualier Scipione suo padre, diuisa in due libri*, In Cesena, per il Neri, 1661.

[Foto: da G. D'OTTAVIANO CHIARAMONTI, *Scipione Chiaramonti e i suoi figli. Note biografiche*, in M. CELLINI (a cura di), *Storie Barocche. Da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento*, Catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 28 febbraio-27 giugno 2004), Cesena, ABACUS edizioni, 2004, fig. 286 p. 289]

14. “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Cariatide, festone e dettaglio stemma Cardinale Aldobrandini*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.

[Foto: autore]

15. “Compagni della squadra Masini”(attribuito), *Cariatidi e festoni*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.

[Foto: autore]

16. “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Fregio*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.

[Foto: autore]

17. “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Fregio*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.

[Foto: autore]

18. “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Cariatidi*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.

[Foto: autore]

19. “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Paesaggio e Cariatide*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.

[Foto: autore]

20. “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Decorazione a grottesca*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.

[Foto: autore]

21. “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Paesaggio*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.

[Foto: autore]

22. “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Paesaggio*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.

[Foto: autore]

23. “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Paesaggio*, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.

[Foto: autore]

24. “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Paesaggio*, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.  
[Foto: autore]
25. “Compagni della squadra Masini” (attribuito), *Paesaggio*, particolare, Cesena, Palazzo comunale, prima camera o “anticamera” del terzo piano.  
[Foto: autore]
26. *Della Scena Satirica*, incisione, *Libro secondo di Prospettiva di Sebastiano Serlio Bolognese*, Parigi, J. Barbé, 1545.  
[Foto: da *I sette libri dell'Architettura*, (Venezia 1584), Ristampa anastatica, Sala Bolognese, Arnaldo Forni editore, 1978, vol. II, p. 51]
27. Giovanni Maggìo, *Veduta di Roma 1625*, particolare, incisione.  
[Foto: da A. P. FRUTAZ (a cura di), *Le Pianta di Roma. Vol. II. Tavole dal sec. III d.C. al 1625*, Roma, 1962, tav. 308]
28. Roma, chiesa di Santa Susanna.  
[Foto: per gentile concessione del Rev. Greg Apparcel, rettore della chiesa di Santa Susanna]
29. Baldassarre Croce, *Studio per cornice prospettica*, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 1063.  
[Foto: da M. JAFFÉ, *The Devonshire collection of Italian drawings*, London, Phaidon, 1994, vol. 4, cat. 182 pp. 68-69]
30. Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Susanna e i Vecchioni*, Roma, chiesa di Santa Susanna.  
[Foto: per gentile concessione del Rev. Greg Apparcel, rettore della chiesa di Santa Susanna]
31. Baldassarre Croce, *Ringraziamento di Susanna*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 803413.  
[Foto: da J. BEAN (ed.), *15th and 16th Century Italian drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1982, cat. 61 p. 72.]
32. Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Ringraziamento di Susanna*, Roma, chiesa di Santa Susanna.  
[Foto: dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri]
33. Baldassarre Croce, *Studio per cornice*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. AE 1302.  
[Foto: da E. PRIEDL, *Santa Susanna's arazzi finti. The textile medium and Roman Counter-Reformation Ideology*, in WEDDIGEN TRISTAN (ed.), *Unfolding the textile medium in early Modern Art and Literature*, Emsdetten, Edition Imorde, 2011, p. 112]
34. Baldassarre Croce, *Studio per cornice*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. AE 1303.  
[Foto: da E. PRIEDL, *La pittura architettonica* cit., p. 113]
35. Baldassarre Croce, *Studio per cornice prospettica*, particolare, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 1063.  
[Foto: da J. BEAN (ed.), *15th and 16th Century Italian drawings* cit., cat. 61 p. 72.]
36. Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Susanna e i Vecchioni*, particolare, Roma, chiesa di Santa Susanna.  
[Foto: per gentile concessione del Rev. Greg Apparcel, rettore della chiesa di Santa Susanna]
37. Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Susanna e i Vecchioni*, particolare del finto arazzo, Roma, Santa Susanna.

[Foto: per gentile concessione del Rev. Greg Apparcel, rettore della chiesa di Santa Susanna]

38. Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Putti reggi-drappo*, particolare, Roma, chiesa Santa Susanna.

[Foto: dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri]

39. Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Festoni*, particolare, Roma, chiesa Santa Susanna.

[Foto: dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri]

40. Baldassarre Croce, *Studio per cornice*, particolare colonna tortile, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. AE 1303.

[Foto: da E. PRIEDL, *La pittura architettonica* cit., p. 113]

41. Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Susanna e i Vecchioni*, particolare colonna tortile dipinta, Roma, chiesa di Santa Susanna.

[Foto: per gentile concessione del Rev. Greg Apparcel, rettore della chiesa di Santa Susanna]

42. Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Susanna e i vecchioni*, particolare del giardino, Roma, chiesa di Santa Susanna.

[Foto: per gentile concessione del Rev. Greg Apparcel, rettore della chiesa di Santa Susanna]

43. Guercino, *Disegno di scena teatrale all'aperto*, Londra, The British Museum.

[Foto: da N. TURNER, C. PLAZZOTTA, *Drawings by Guercino from British Collections, with an appendix: describing the drawings by Guercino, his School and his followers in the British Museum*, London, British Museum Press in association with Leonardo-De Luca Editori, 1991, cat. 186, tav. 26. p. 205]

44. Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Susanna e i vecchioni*, particolare del giardino, Roma, chiesa di Santa Susanna.

[Foto: per gentile concessione del Rev. Greg Apparcel, rettore della chiesa di Santa Susanna]

45. Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *L'Accusa di Susanna*, Roma, chiesa di Santa Susanna.

[Foto: dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri]

46. Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Lapidazione dei Vecchioni*, Roma, chiesa di Santa Susanna.

[Foto: dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri]

47. Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Ispirazione di Daniele*, Roma, chiesa di Santa Susanna.

[Foto: dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri]

48. Baldassarre Croce e Matteo Zaccolini, *Interrogatorio dei Vecchioni*, Roma, chiesa di Santa Susanna.

[Foto: dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri]

49. Cherubino Alberti, *Studio parziale della decorazione della prima campata della volta del coro della chiesa di San Silvestro al Quirinale*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 973.

[Foto: da A. PETRIOLI TOFANI (a cura di), *Inventario 2. Disegni esposti. Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*, Leo S. Olschki editore, Firenze, 1986, pp. 413-414]

50. Giovanni e Cherubino Alberti, *Affreschi del coro*, particolare dello sfondato, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, volta della prima campata.

[Foto: autore]

51. Cristoforo Roncalli, *San Silvestro nella grotta del Soratte sorpreso dagli inviati di Costantino*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 670.

[Foto: da A. STIX, FRÖHLICH-BUM (Hrsg.), *Die Zeichnungen der Toskanischen, Umbrischen und Römischen Schulen*, in A. STIX (Hrsg.), *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina*, Wien, Schroll, vol. VI, 1932, cat. 320 p. 39.]

52. Giuseppe Agellio (?), *San Silvestro nella grotta del Soratte sorpreso dagli inviati di Costantino*.

[Foto: da *Catalogue of Fine Old Master Drawing*, Sotheby's, London, 7th December 1978, lot 45]

53. Giuseppe Agellio, *San Silvestro scoperto nella caverna del Monte Soratte dagli inviati di Costantino*, Rouen, The Musée des Beaux-Arts de Rouen, Inv. 975.4.5658.

[Foto: da D. BAKHUÿS (a cura di), *I grandi disegni italiani delle collezioni pubbliche di Rouen*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, cat. 22 p. 114 e pp. 52-53.]

54. Giuseppe Agellio, *Studio per l'oculo centrale con Dio Padre in gloria con angeli musicanti*, Parigi, Cabinet des Dessins del Louvre, Inv. 13857.

[Foto: da C. LEGRAND, *Un dessin de Giuseppe Agellio récemment identifié*, in «Revue du Louvre. La Revue Des Musée de France», vol. 5/6, 1994 (décembre), pp. 56]

55. Cristoforo Roncalli, Giuseppe Agellio, Matteo Zaccolini, *Dio Padre in gloria con angeli musicanti*, particolare, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, oculo centrale della volta, seconda campata del coro.

[Foto: autore]

56. Cristoforo Roncalli, *Angelo tra le nubi*, Washington D.C., National Museum of American Art.

[Foto: da E. GIFFI, *Precisazioni e aggiunte sul Roncalli decoratore*, in «Bollettino d'arte», serie VI, 130, 2004 (ottobre-dicembre), fig. 1 p. 46]

57. Cristoforo Roncalli, Giuseppe Agellio, Matteo Zaccolini, *Angelo*, particolare, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, volta della seconda campata del coro.

[Foto: autore]

58. Cristoforo Roncalli, *San Matteo*, Firenze, Archivio Fotografico del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi.

[Foto: da E. GIFFI, *Precisazioni e aggiunte sul Roncalli cit.*, fig. 3 p. 47]

59. Cristoforo Roncalli, Giuseppe Agellio, Matteo Zaccolini, *San Matteo*, particolare, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, volta del coro.

[Foto: autore]

60. *Affreschi del coro*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, prima e seconda campata (prima del restauro).

[Foto: da M. G. BERNARDINI, *San Silvestro al Quirinale, la decorazione pittorica del coro*, in A. NEGRO (a cura di), *Restauro d'arte e Giubileo*, Napoli, Electa, fig. 1 p. 101]

61. Cristoforo Roncalli, Giuseppe Agellio, Matteo Zaccolini, *Volta del coro*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, seconda campata (dopo il restauro).

[Foto: da M. G. BERNARDINI, *San Silvestro al Quirinale cit.*, fig. 3 p. 103]

62. Cristoforo Roncalli, Giuseppe Agellio, Matteo Zaccolini, *Decorazione della volta*, particolare, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, lato sinistro della seconda campata del coro.

[Foto: autore]

63. Cristoforo Roncalli, Giuseppe Agellio, Matteo Zaccolini, *Decorazione della volta*, particolare, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, lato destro della seconda campata del coro.  
[Foto: autore]
64. Cristoforo Roncalli, Giuseppe Agellio, Matteo Zaccolini, *Decorazione della volta*, particolare, Roma, chiesa San Silvestro al Quirinale, lato destro seconda campata del coro.  
[Foto: autore]
65. Anonimo, *San Bernardo di Chiaravalle* (da Baldassarre Peruzzi), incisione, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. 31573.  
[Foto: da C. STOLLHANS, *Fra Mariano, Peruzzi e Polidoro da Caravaggio: a new look at Religious Landscapes in Renaissance Rome*, in «The Sixteenth Century Journal», XXIII/3, 1992, p. 515].
66. *Cappella di Fra Mariano*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale.  
[Foto: autore]
67. Polidoro da Caravaggio, *Paesaggio con storie di S. Maria Maddalena*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, Cappella di Fra Mariano, lato sinistro.  
[Foto: autore]
68. Polidoro da Caravaggio, *Paesaggio con storie di Santa Caterina da Siena*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, Cappella di Fra Mariano, lato destro.  
[Foto: autore]
69. *Ritratto di Padre Biagio Betti*, incisione tratta da D. IGNAZIO LODOVICO BIANCHI, *Le immagini di alcuni uomini e alcune donne per pietà illustri della congregazione de' chierici regolaridal padre D. Ignazio Lodovico Bianchi prete della stessa congregazione fatte incidere nella latina, e volgare lingua espresse di sacri documenti illustrate*, In Venetia, 1768, p. 37.  
[Foto: Roma, Archivio Generale teatino]
70. Giuseppe Cesari D'Arpino, *S. Stefano portato in cielo dagli angeli*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, ovale al centro della volta della Cappella di Fra Mariano.  
[Foto: autore]
71. Giuseppe Cesari D'Arpino, *S. Stefano davanti al sinedrio*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, volta della Cappella di Fra Mariano, riquadro a sinistra.  
[Foto: autore]
72. Giuseppe Cesari D'Arpino, *Lapidazione di S. Stefano*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale, volta della Cappella di Fra Mariano, riquadro a destra.  
[Foto: autore]
73. Giuseppe Agellio, *Sant'Antonio Abate e Santi Vescovi di Sorrento*, Sorrento, Basilica di Sant'Antonino, catino absidale.  
[Foto: da A. SCHIATTARELLA (a cura di), *La basilica di Sant'Antonino in Sorrento. Il restauro del transetto e dell'abside*, Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici Artistici ed Etnoantropologici per Napoli e Provincia, Castellammare di Stabia, Nicola Longobardi Editore, 2012]
74. Cristoforo Roncalli, *Sacra Famiglia*, olio su tela, Roma, Galleria Borghese.  
[Foto: da [www.archiviodistatoroma.beniculturali.it](http://www.archiviodistatoroma.beniculturali.it)]

75. Cristoforo Roncalli, *Santi Domitilla, Nereo e Achilleo*, olio su tela, Roma, chiesa Santi Nereo e Achilleo.

[Foto: da [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)]

76. Giuseppe Agellio, *Angeli reggicorona*, particolare, Sorrento, Basilica di Sant'Antonino, catino absidale.

[Foto: da A. SCHIATTARELLA (a cura di), *La basilica di Sant'Antonino in Sorrento* cit.]

77. Cristoforo Roncalli, *Angelo*, particolare, Roma, Galleria Borghese.

[Foto: da [www.archiviodistatoroma.beniculturali.it](http://www.archiviodistatoroma.beniculturali.it)]

78. Giuseppe Agellio, *Angeli reggicorona*, particolare, Sorrento, Basilica di Sant'Antonino, catino absidale.

[Foto: da A. SCHIATTARELLA (a cura di), *La basilica di Sant'Antonino in Sorrento* cit.]

79. Cristoforo Roncalli, *Angeli*, particolare, Roma, chiesa Santi Nereo e Achilleo.

[Foto: da [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)]

80. Francesco Maria Caselli, *Adorazione dei pastori*, olio su tela, Napoli, Santa Maria degli Angeli, transetto di destra.

[Foto: da D. A. D'ALESSANDRO (a cura di), *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del Vicereame Spagnolo. Arte religione società*, Napoli, M. D'Auria Editore, 2011, vol. II]

81. Francesco Maria Caselli, *Gli angeli presentano il quadro con la «Madonna col Bambino» incoronata*, olio su tela, Napoli, Santa Maria degli Angeli, coro.

[Foto: da D. A. D'ALESSANDRO (a cura di), *Sant'Andrea Avellino e i teatini* cit.]

82. Francesco Maria Caselli, *Adorazione dei Magi*, olio su tela, Napoli, Santa Maria degli Angeli, transetto di sinistra.

[Foto: da D. A. D'ALESSANDRO (a cura di), *Sant'Andrea Avellino e i teatini* cit.]

83. Francesco Maria Caselli, *Ester e Assuero*, olio su tela, Napoli, Santa Maria degli Angeli, coro.

[Foto: da D. A. D'ALESSANDRO (a cura di), *Sant'Andrea Avellino e i teatini* cit.]

84. Francesco Maria Caselli, *Giuditta mostra la testa di Oloferne al popolo di Betulia*, olio su tela, Napoli, Santa Maria degli Angeli, coro.

[Foto: da D. A. D'ALESSANDRO (a cura di), *Sant'Andrea Avellino e i teatini* cit.]

85. Sebastiano Indilicato (lineavit), *Tabernacolo dei Santi Apostoli*, incisione. P. SARNELLI, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intenderele cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto, ritrovata colla lettura dei buoni scrittori, e colla propria diligenza, dall'abate Pompeo Sarnelli*, (Napoli 1685), vol. I, p. 92. Tavola XVII.

[Foto: da [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/SARNELLI\\_PARTE\\_I.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/SARNELLI_PARTE_I.pdf), tav. XVII, p. 92]

86. Claude Goyrand (da Matteo Zaccolini), *Padri Fondatori dell'ordine dei Teatini*, incisione, Forlì, Biblioteca Comunale, Raccolta Piancastelli, sezione Stampe e Disegni, Album Artisti Sangiorgi-Zotti, 7/II, f. 205.

[Foto: da D. SAVOIA, *Tessere del Barocco Cesenate*, in M. CELLINI (a cura di), *Storie Barocche* cit., fig. 1 p. 220]

87. Matteo Zaccolini (attribuito), Frontespizio delle *Constitutiones Congregationis Clericorum Regularium*, Romae, Ex Typographia Stephani Paulini, MDCIV.

[Foto: riprodotta per gentile concessione dell'AGT]

88. Matteo Zaccolini (attribuito), *Frontespizio delle Constitutiones Congregationis Clericorum Regularium ab Alexandro Peregrino Capuano*, Romae, Ex Typographia Rev. Camerae Apostolicae, 1628.  
[Foto: riprodotta per gentile concessione dell'AGT]

89. Atto di professione religiosa di Matteo Zaccolini, lettera autografa, 17 aprile 1605.  
[Foto: riprodotta per gentile concessione dell'AGT]

## Estratto per riassunto della tesi di dottorato

Studente: Francesca Guidolin

matricola: 819917

Dottorato: Storia delle Arti

Ciclo: XXVII

Titolo della tesi :Il colore della lontananza. Matteo Zaccolini, pittore e teorico di prospettiva

### Abstract:

Questa ricerca segue i passi compiuti da Matteo Zaccolini (1574-1630) verso la stesura del *De Colori*, manoscritto che apre il suo *Trattato di Prospettiva*. La ricerca ha privilegiato l'indagine archivistica nel tentativo di colmare le lacune relative alla formazione artistica e culturale del pittore teatino. Tra i risultati più interessanti si segnala il ritrovamento dell'inedito trattato di prospettiva del suo maestro, Scipione Chiaramonti. Nella prima parte della tesi viene ricostruita la vicenda artistica di Zaccolini, dal debutto nel cantiere effimero cesenate ai prestigiosi incarichi come quadraturista, noto per la sua abilità nel rafforzare l'illusione della lontananza attraverso il colore. Ciò ha consentito di tracciare le coordinate storico-contestuali per studiare il manoscritto, trascritto nella seconda parte. Riprendendo il pseudo-aristotelico *De Coloribus*, Zaccolini spiega al "vulgo" dei pittori la generazione dei colori. L'opera riveste un ruolo centrale nella trasmissione della dottrina aristotelica in quanto raccoglie l'eredità culturale e artistica del *Lyceum Chiaramonti*.

This research follows the steps taken by Matteo Zaccolini (1574-1630) towards the writing of the *De Colori*, the manuscript that opens his *Trattato di Prospettiva*. This research has focused on archival investigations to fill the gaps regarding the artistic and cultural background of the Theatine painter. The rediscovery of the unpublished manuscript on perspective by Chiaramonti is among the most interesting results of this research. In the first part of the thesis, the progress of his artistic career is presented from his debut as a painter of temporary decorations to the prestigious roles as a perspective painter, known for his ability in reinforcing the distance illusion through color. This allowed to trace the historical context in order to study the manuscript, that is transcribed in the second part. By retrieving the pseudo-aristotelian *De Coloribus*, Zaccolini explains color generation to the "vulgo" painters. This manuscript has a key role in transmitting the Aristotelian doctrines as it includes the cultural and artistic heritage of the *Lyceum Chiaramonti*.

Firma dello studente

