

ALBERTO MUGNAINI, *Il colore e il corpo nel panorama scientifico e quotidiano del Cinquecento*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento» (ISSN: 0392-0011), 12 (1986), pp. 125-145.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/anisig>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Il colore e il corpo nel panorama scientifico e quotidiano del Cinquecento

di Alberto Mugnaini

In limine a questa breve indagine si insinua subdolamente una prima incertezza: dove verrà realmente orientato lo sguardo: sul corpo (per scoprirlo colorato o comunque colorabile) o sul colore (per vederlo allora incarnato e pertinente a questo stesso corpo)? Questo dubbio non è più cavilloso di quanto non sia legittimo. Anzi, nella sua doppiezza, nella sua circolare capziosità, ci offre uno schema preliminare – quasi un *nastro di Moebius* – su cui diramare il discorso che si andrà delineando: nella mentalità cinquecentesca il colore e il corpo si implicano vicendevolmente e si richiamano a più riprese, in certo modo corrono sullo stesso binario che scandisce il percorso e gli incidenti della vita dell'organismo. Ma che cosa si intende per mentalità cinquecentesca, e di quale concezione del colore si parla? E a quale corpo ci si riferisce?

Per concezione cinquecentesca del colore vorremmo semplicemente intendere quell'atteggiamento mentale e quella sensibilità visiva propri di quella cultura che precedette l'avvento della scienza sperimentale, «classica», galileiana o cartesiana che dir si voglia. E se questa temperie culturale, risalente, quanto a incubazione, ben addentro il Quattrocento, si prolungò per tutto il secolo XVII e oltre, correndo parallela alle nuove scienze, fu nel secolo di cui parliamo, o meglio, nella sua seconda metà, che trovò il suo massimo sviluppo e maturò le sue più originali caratteristiche.

Per tutto il Medioevo si può dire che non si avesse avuto occhi che per colori brillanti, nitidi, smaltati, per tonalità fondamentali, primarie, estreme¹. Lo stesso lessico cromatico era scarso e impreciso²: la lingua

Nella stesura di questo articolo ho potuto contare sull'aiuto dei proff. Roberto Paolo Ciar-di, Giuseppe Olmi e Lucia Tongiorgi Tomasi, ai quali desidero esprimere la mia riconoscenza.

¹ Cfr. U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano 1970, p. 135, che parla espressamente, a questo proposito, di «colore araldico».

² Questa è l'impressione che si riceve, ad esempio, dall'esame della più popolare delle enciclopedie medievali, le *Etymologiae* di ISIDORO DI SIVIGLIA, in *Opera Omnia*, Parigi

mal sapeva designare quelle commistioni e ibridazioni che la vista tendeva a schivare o almeno a considerare come delle latenze cromatiche. La concezione cinquecentesca, al contrario, si distinguerà soprattutto per l'attenzione alle sfumature: gusto ed esigenza di vedere il colore, nonché di nominarlo, in quante più gradazioni fosse possibile. Infatti, mentre la sensibilità visiva si faceva più acuta e attenta, l'apertura degli immensi serbatoi degli autori classici, ora ripubblicati a ritmi impressionanti, aveva di colpo moltiplicato la casistica e la stessa terminologia dei colori³. Inoltre, mentre nell'età medievale il colore si manifestava come una qualità primaria che cadeva sulle cose come dall'esterno, uniformandole e apparentandole in una catena ininterrotta di simboli, ora ben diversamente si inquadra in una prospettiva fenomenica e si inseri-

1601. Il carattere riassuntivo e semplificatorio che informa quest'opera non può non ripercuotersi anche sulla varietà cromatica delle cose naturali che in essa sono descritte, varietà che pure il suo autore si sforza di abbracciare sulla scorta dei classici di cui era a conoscenza. Ma l'impressione di genericità che ne risulta solo in parte è da ascrivere a una questione di carenza lessicale. I termini cromatici infatti erano pur sempre estratti dalle compilazioni classiche che si avevano ancora a disposizione. In realtà quello che è veramente importante è come questi termini vengono usati e il contesto in cui vengono inseriti, a paragone di come questi stessi termini, non più ripescati a livello di frammenti, ma addirittura straripati dalle riscoperte sorgenti del mondo classico, verranno considerati dopo la rinascita umanistica. Ciò che in queste opere «di recupero» invano cercheremmo sono tutte quelle elencazioni preventive di colori, le dispute preliminari sul loro significato, le riflessioni sul loro ambito di pertinenza che nel secolo XVI costituiranno l'introduzione obbligata o comunque la premessa ideale e la base di partenza per affrontare il discorso sul colore relativamente a qualsivoglia materia. I termini cromatici, in questo acerbo Medioevo, vengono usati in modo ripetitivo, *senza discutere*, e così finiranno per perdere la loro peculiarità, la loro specificità di significazione; parole designanti sfumature diverse finiranno per equivalersi e per rappresentare un'inutile eccedenza verbale, la qual cosa avrebbe in seguito condotto al loro disuso e alla loro dimenticanza.

³ Moltissimi tra i trattati scientifici di un certo respiro dedicavano al problema del colore un'apposita sezione, nella quale, corredate da aggiornamenti più o meno vasti sulla fisica cromatica, si snodavano le enumerazioni dei colori con i dovuti termini di riferimento. Il lessico cromatico, per funzionare al momento giusto, conferendo compiutezza e riconoscibilità ai sostantivi che attendevano di essere specificati dall'aggettivazione del colore, necessitava infatti di trattazioni preliminari che ne precisassero il potere di significazione. Il tentativo più temerario in questo senso non lo troviamo però all'interno di un'opera a stampa, bensì in una delle innumerevoli opere manoscritte di Ulisse Aldrovandi. Il *De coloribus methodus*, Bibl. Univ. Bologna (BUB) Ms Aldrovandi 72 è un po' la bandiera di questa nuova sensibilità cromatica ed è perciò doveroso farvi almeno un accenno. Sia che dovesse valere come prontuario pratico che come abbozzo di un trattato da elaborare successivamente, il manoscritto si presenta come una sorta di censimento di tutte le accezioni della parola colore quali venivano reperite in uno scritto qualsiasi; in pratica, possiamo dire che si configura come la redazione, relativamente all'argomento *colore*, di un indice analitico universale.

sce in una salda dialettica conoscitiva. Ed è non tanto per la suggestione derivata dalla riesumazione di trattati sul colore d'impronta aristotelico-teofrastea⁴, quanto per un *habitus* mentale e una inclinazione visiva ben definiti, che si parla del colore come qualità accidentale delle cose e come «oggetto certissimo del vedere»⁵. Ora che la varietà cromatica viene finalmente padroneggiata in tutta la sua ricchezza, il colore si presenta come un fattore d'orientamento, come un dato su cui può essere fondata una esperienza, dalla più umile e quotidiana alla più sofisticata e colta. Corpo dell'uomo e superficie del mondo, microcosmo e macrocosmo, portavano impressi un'infinità di contrassegni cromatici che dovevano essere interpretati o che comunque esercitavano una funzione, un'influenza e talvolta anche un inganno: il colore si presenta come sintomo e come pronostico, come stimolo emotivo e come strumento per inviare un messaggio e tante altre cose ancora.

Ma tutti questi effetti e poteri, per non disperdersi in una caotica aleatorietà, dovevano essere registrati e ordinati in una letteratura, dovevano essere tradotti in una terminologia chiara e convincente. E così, tra mille difficoltà e mille equivoci, che nascevano dall'impossibilità di sapere con certezza a quale colore un determinato autore intendesse riferirsi usando un certo termine, il cromatismo della natura si raddoppia nelle trattazioni scientifiche e nei ricettari, nei «segreti» e nelle «selve», nei «teatri» e nei «tesori». Invero, la pregnanza di questo colore che insistiamo a definire «cinquecentesco» non emerge tanto dalle opere teorico-artistiche, né tantomeno da tutti quei trattatelli che in gran copia fiorirono, sul significato simbolico dei colori⁶. Solo chi volesse ri-

⁴ [ARISTOTELE] *Aristotelis stagiritae de coloribus a Coelio Calcagnini interprete*, in JOANNES ACTUARIUS, *De urinis*, Parigi 1548 e *De coloribus libellus, a Simone Portio neapolitano latinitate donatus, et commentariis illustratus*... Firenze 1548.

⁵ BUB, Ms Aldrovandi 6, c. 35r.

⁶ Questi trattatelli, pubblicati in gran parte in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. BAROCCHI, Milano-Napoli 1971, offrono semplicemente una rivisitazione aggiornata e secolarizzata degli analogismi simbolico-allegorici già sfruttati dai chierici medievali. Pur essendo, in quanto espressione di una nostalgia cavalleresca, un prodotto tipicamente rinascimentale, non partecipano che in scarsa misura della nuova sensibilità cromatica. A proposito di queste operette sono illuminanti le osservazioni di O. CALABRESE, *La macchina della pittura*, Bari 1985, il quale ne ha ben evidenziato l'ambito di pertinenza, o meglio, «il tipo di universo di discorso», *filosofico-mentale-simbolico*, in contrapposizione a quello tecnico-produttivo e teorico-artistico (cfr. pp. 273 ss.). Il nostro discorso – cogliamo l'occasione per precisarlo – dovrebbe d'altronde situarsi in una sfera ancora diversa, che non vorremmo definire tanto scientifica *stricto sensu*, quanto relativa alla sensibilità che sta a monte delle condizioni in cui poterono svilupparsi i caratteri della

percorrere il sapere cinquecentesco come «enciclopedia caotica», per addentrarsi nei vicoli tortuosi non solo della trattatistica in senso lato «scientifica» ma anche della ciarlataneria (del resto tra i due aspetti spesso non c'è frizione) riporterebbe una adeguata impressione circa l'importanza del ruolo svolto dal fattore cromatico.

Ma, per ritornare all'altro capo del nostro problema, partendo da un'indagine sul corpo e da quanto attiene ad esso, sembra che si apra una prospettiva privilegiata proprio per affrontare la questione del colore quale si delineò nel panorama della scienza e della sensibilità cinquecentesca: nessun ambito infatti ci pare che valga meglio a precisarla, quanto quello rappresentato dalla sfera della corporeità, dell'uomo, naturalmente, ma senza rinunciare a coglierla anche nel momento in cui questa si deforma come una cellula per inscrivere in sé quella attinente alla corporeità animale. Guardare in questa direzione significa forse sorprendere l'erranza del colore nel suo punto di massima turbolenza e di più fitto transito. Assunto attraverso i medicinali o come cibo, incorporato fin sottoforma di minerali preziosi, il colore non cessa mai di trasudare fuori, di sgocciolare, di scrosciare, di sfaldarsi dall'edificio del corpo. In questa circolazione di succhi e di propellenti umorali, il colore compie dentro e attraverso l'organismo le sue trasmutazioni, agisce in profondità ed emerge in efflorescenze e sudorazioni, sgorga in «humidità», si complica in macchie, in geroglifici cutanei, in una più intricata scrittura.

Una prima forma di *convenientia*⁷ e anzi di attrazione tra corpo e colore, in un gioco di reciproche interferenze che solo apparentemente possono apparire gratuite e casuali, può essere rintracciata già nel rapporto simpatetico che lega l'organismo con tutte quelle sostanze che accedono ad esso per preservarne o restaurarne lo stato di salute.

Come è adombrato già nella bivalenza semantica del termine greco *pharmakon*, significante da un lato medicamento (o, viceversa, veleno) e dall'altro pigmento colorato, tra sostanza colorante e farmaco nel senso in cui noi oggi l'intendiamo, esiste, fin dalla più remota antichità, una

scienza cinquecentesca, e che investe parimenti i problemi della vita quotidiana. Tra scienza e quotidianità esiste del resto in quest'epoca una profonda omologia (cfr. A. HELLER, *L'uomo del Rinascimento*, Firenze 1977, ed. orig. Budapest 1967, p. 216).

⁷ Cfr. M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Milano 1967, ed. orig. Parigi 1966, p. 32.

profonda omologia⁸. Da sempre pittori e medici si sono trovati a manipolare, nell'esercizio delle loro rispettive arti, le stesse sostanze.

Gli autori cinque-seicenteschi, da Fioravanti⁹ a Zapata¹⁰, da Rosetti¹¹ a Canepari¹², nei loro ricettari sono assai prodighi nell'apprestare «acque» o «elixir» il cui uso è raccomandato indifferentemente tanto in medicina quanto in tintoria. Ma tutti gli esempi che potremmo rinvenire a questo proposito, se attestano la sopravvivenza di un'antica bipolarità della materia e ci rendono testimonianza di come la preparazione di pigmenti e farmaci obbedisse originariamente a una stessa esigenza di intervenire attivamente nell'ordine delle cose, rischiano di rimanere inessenziali se, al di fuori dell'ambito di queste comprovate identità, il colore svaporasse come ininfluente accessorio. Non è impossibile tuttavia rinvenire degli esempi in cui il colore *inerisce* al medicamento anche al di fuori dei casi in cui questi due termini si sovrappongono nella mercurialità di una stessa sostanza, per esercitare un ruolo autonomamente attivo. Sembra che persino il medicamento per eccellenza, quella specie di panacea e farmaco dei farmaci che era la *teriac* non andasse indenne da una colorazione aggiuntiva e specifica, non semplicemente accidentale di qualcuna delle decine e decine di componenti che ne costituivano la formula¹³.

E se il colore aveva sicuramente il potere di trasformare un banale intruglio in uno sciroppo prezioso (e quindi miracoloso), avvalorando promesse ciarlatanesche e incoraggiando pratiche truffaldine, non mancano casi in cui il condizionamento psicologico esercitato dall'aspetto

⁸ Cfr. A. PELLIZZARI, *I trattati attorno le arti figurative in Italia e nella penisola iberica*, Napoli 1915, p. 339.

⁹ Leonardo FIORAVANTI, *De' capricci medicinali*, Venezia 1595.

¹⁰ Giovan Battista ZAPATA, *Li meravigliosi secreti di medicina e chirurgia*, Venezia 1611.

¹¹ Giovanventura ROSETTI, *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria*, Venezia 1555.

¹² Pietro Andrea CANEPARI, *De atramentis cuiuscunque generis*, Venezia 1619.

¹³ È Ulisse Aldrovandi a confermarlo, laddove a proposito di un certo minerale, la calcite di Boemia, che egli inventariava in uno dei soliti cataloghi manoscritti, dopo averci ragguagliato sommariamente circa la provenienza e le qualità più salienti, conclude con questa precisazione: «Si adopera questo nella triaca per dargli i colori» (*Catalogus rerum ad Magnum Hetruriae Ducem missarum ab Ex.mo Aldrovando*, BUB, Ms Aldrovandi 6, c. 22v). A proposito della triaca si veda G. OLMÍ, *Farmacopea antica e medicina moderna. La disputa sulla Teriaca nel Cinquecento bolognese*, in «Physis», XIX, 1977, pp. 197-246.

esteriore del farmaco viene pacatamente valutato nel quadro globale dell'azione terapeutica. Così abbiamo l'esempio del medico Giovan Battista Zapata, il quale, dopo aver fornito la ricetta di un medicamento cicatrizzante, ne loda la bellissima tonalità rosacea, «il quale colore fa credere al paziente essere quello et non la virtù del alume che saldare gli faccia le piaghe»¹⁴.

Altre volte il colore di un preparato sarà da preferirsi ad un altro per una questione di simpatia e dovrà anzi essere scelto in funzione del particolare uso che di esso dovrà farsi. Un certo «oglio di Vetriolo», dice ancora Zapata, qualora debba essere somministrato per bocca, dovrà essere lasciato cuocere finché non avrà assunto un colore bianco. Ma «havendosene a servire con la sua forza, e potenza, per corrodere e tagliare la carne», si dovrà prolungare la cottura fino a che questa stessa sostanza non si colori di rosso, «atteso che tal colore si accosta più alla similitudine del fuoco, che quel che è bianco»¹⁵. Ora quest'ultima osservazione attesterebbe a carico del colore non tanto una forza di suggestione tale da influenzare l'immaginativa del paziente, ma una vera e propria capacità attivante nei confronti della sostanza da esso contraddistinta. Il colore sarebbe perciò in questo senso veicolo e contrassegno di una simpatia. Il medicamento, arrossandosi, assorbe in sé il colore elementare del fuoco e in questa trasmutazione si imparenta ad esso, ne mutua la drasticità e il potere cauterizzante.

Dunque il colore interagisce col corpo in quanto principio attivante, segnando in modi più o meno diretti le fasi della salute e della malattia. E se vogliamo una ulteriore conferma del fatto che la preziosità cromatica avesse un potenziale terapeutico e, anzi, una valenza quasi magica, basti accennare a quel singolare fenomeno, sconcertante per una mentalità moderna, che divise in due fazioni contrapposte il fronte della scienza medica cinquecentesca: l'uso alimentare a scopo terapeutico di metalli e pietre preziose¹⁶, proprio quelle materie, cioè, che per tutto il Medioevo incarnarono l'idea del cromatismo per eccellenza.

¹⁴ G. B. ZAPATA, *Li meravigliosi secreti*, cit., pp. 154-155. A proposito dell'aspetto cromatico di un farmaco, che si può far rientrare in quei fattori che oggi si dicono di *compliance*, dovremmo forse ricollegarci al problema dell'*immaginazione*, di cui avremo modo di parlare più avanti.

¹⁵ *Ibidem*, p. 104.

¹⁶ Vedi ad es. Philip ULSTAD, *Coelum Philosophorum seu de secretis naturae*, Strasburgo 1526, che arriva a elencare ventun diverse preparazioni di oro potabile, fra cui un

Nel contesto di una dialettica organica basata su un gioco di attrazioni e inimicizie fra umori ed elementi, essi stessi fortemente connotati cromaticamente, è chiaro che il colore di una sostanza dovesse essere assunto come un indizio non trascurabile della sua efficacia e della sua sfera d'azione. Così, allo stesso modo che «Colores etiam in aegris dominium humorum indicant», «ex colore etiam seplasiarij cognoscunt, an simplicia sint recte disposita», anche se in queste operazioni si deve osservare una buona dose di prudenza: infatti possiamo sì trarne indicazioni utili, ma di per sé assolutamente insufficienti¹⁷.

Ma il colore, oltre che trovare ingresso nella profondità del corpo, poteva depositarsi sottoforma di belletto sulla sua superficie. Del resto dall'esame dei ricettari di bellezza¹⁸ potremmo vedere come i più accorti e scrupolosi fra i medici e gli speciali (ché distillatori senza scrupoli o senza adeguate conoscenze non si astenevano dal preparare e mettere in commercio sostanze dannosissime) intendessero la cosmetica non nel senso di una semplice copertura o maschera, ma come una vera e propria pratica terapeutica in virtù della quale, per simpatia, il «buon colore» di una sostanza trapassava durevolmente nel volto.

Ma dietro questa considerazione serena e disincantata delle arti cosmetiche ribolliva una tradizione che fin dall'antichità aveva ravvisato in questi innocenti accorgimenti meretricie turpitudini se non, nei casi più estremi, pratiche diaboliche. Ma se questa avversione era profondamente intrisa di moralistica intolleranza e di radicata misoginia, non bisogna dimenticare che essa era diretta verso sostanze che spesso nascondevano nella loro preparazione innominabili segreti e manipolazioni di materie ributtanti. E se si pensa che usatissime erano l'orina ma soprattutto la saliva (per tacere di tutte le possibili utilizzazioni di sostanze animali,

«aurum potabile cum gemmis». In Italia il più entusiasta sostenitore della validità e anzi dell'infallibilità di questi rimedi fu Leonardo Fioravanti. Nella convinzione che il medico dovesse avere una perfetta padronanza dei processi di distillazione e dovesse essere esperto di «arte minerale», ci si dava soprattutto pensiero di manipolare le sostanze in modo da renderle assimilabili dall'organismo. Ma proprio su questa pretesa digeribilità si basavano le critiche degli oppositori. Critiche che non di rado tendevano a trasformarsi in vere e proprie crociate ideologiche contro i metodi paracelsiani, che prevedevano appunto, fra l'altro, tali usi delle sostanze minerali. Come testimonianza di quest'altro fronte si può vedere la *disputatio*, fortemente connotata in senso anti-paracelsiano, di Thomas ERASTUS, *Disputatio de auro potabili*, Basilea 1578.

¹⁷ Gabriele FALLOPPIO, *Opera omnia*, Venezia 1606, vol. I, pp. 202-203.

¹⁸ Per una esauriente menzione di questi ricettari vedi P. ROVESTI, *Alla ricerca dei cosmetici perduti*, Venezia 1975.

dal sangue al fiele, dal midollo agli escrementi), a parte il disgusto che può essere arrecato alla nostra sensibilità, vediamo che la *convenientia* del colore nei confronti del corpo addirittura si raddoppia.

Ma è il corpo stesso dell'uomo, la cui superficie i Greci chiamavano *chroma*, ad essere teatro di particolari colorazioni, le quali la potranno dir lunga circa il carattere e, soprattutto, circa lo stato di salute.

Secondo una leggenda ebraica riferitaci da Flavio Giuseppe, Dio, dopo aver modellato l'uomo con materia fangosa, gli colorò il volto con terra rossa, pura e senza sostanze estranee. Il colore rappresenta l'elemento puro, decantato, l'energia vitale in contrapposizione alla materia fangosa del corpo, all'inerzia del «terren limo». Lo stesso nome Adamo, se prestiamo fede ancora alla tradizione ebraica, ha il significato di «rosso» e, contemporaneamente, di «vivente»¹⁹.

Colore e vita fin dalla più remota antichità sono stati associati l'uno all'altro ed espressioni come «perdere i colori» e «non ritrovare più i colori» hanno da sempre indicato l'insorgenza di disturbi atti a compromettere la regolarità delle funzioni vitali dell'organismo. Questo legame colore-vita sarà ben inteso dai pittori, che lo tradurranno in una norma tecnica: circa «il modo di colorire un uomo morto» «... non dare rossetta alcuna – prescriveva già il Cennini – ché 'l morto non ha nullo colore»²⁰. Quest'ultima constatazione potrebbe essere addirittura stata, in pieno Cinquecento, una delle cause che contribuirono ad ostacolare una diffusione su larga scala della dissezione anatomica. Così, nel *Dialogo de' medici* del sivigliano Pietro Messia, dove vengono dibattute tesi pro o contro la validità della medicina, a chi asseriva l'utilità dell'anatomia viene ribattuto che nei corpi morti «non resta il proprio colore, né la tenerezza, né durezza né le altre cose» quali possono ritrovarsi nel corpo dei vivi²¹.

E se passiamo dal colore del corpo al colore metaforico dell'eloquenza, vediamo che anche in campo retorico esso soddisfa a una funzione vitalistica: «... il secondo strato (retorico) ha una funzione d'animazione:

¹⁹ Cfr. M. BRUSATIN, *Storia dei colori*, Torino 1983, p. 14.

²⁰ Cennino CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza 1982, cap. CXLVIII, p. 154.

²¹ Pedro MEXIA, *I Dialoghi di Pietro Messia tradotti nuovamente di spagnolo in volgare*, Venezia 1557, p. 110.

lo stato "proprio" del linguaggio è inerte, lo stato secondo è "vivente": colori, luci, fiori (*colores, lumina, flores*)»²².

Ma se in tutti i tempi il colore è stato visto come un attributo inseparabile della vitalità del corpo, fu nel secolo di cui ci occupiamo che, sviluppando le teorie dei medici e filosofi dell'antichità, si pervenne a una capillare capacità di interpretare questo colore e di decifrarne le variazioni. Le osservazioni dei grandi medici dell'antichità circa i colori del corpo e i sintomi che da essi si potevano trarre, vengono ridiscusse, aggiornate e integrate alla luce delle nuove scoperte.

«... In un corpo bene temperato dagli umori e con gli elementi composto si ritrova la sanità e la sanità produce vivo ed acceso colore...»²³. Ora, se la salute si esprime in una squillante bicromia bianco-rosso, attestante un flusso di umori ben temperati, tutta la sfrenata congerie dei colori inventariati dagli scienziati scandiva i diversi gradi della malattia, segnava gli eccessi o le disfunzioni umorali.

Il corpo è una complessa superficie colorata da leggere. E questa lettura, esercitata propriamente dai medici, non disconveniva neppure ai pittori. Una fonte non reticente circa il rapporto tra umori e colori la troviamo in Lomazzo, dove una articolata spiegazione di stampo medico-astrologico è l'adeguata premessa a un ragionamento che, «per procedere un poco più alla pittoresca», tenta questa volta di definire la *convenientia* dei colori del corpo in una relazione di simpatia tra la complessione da raffigurare e il relativo pigmento²⁴. Naturalmente poi queste materie terragne e inerti dovranno subire per l'intervento dell'artefice una sorta di trasmutazione. Esiste un colore sordo, brutto, per quanto splendido. E c'è poi un colore sublimato, decantato, distillato nella for-

²² R. BARTHES, *La retorica antica*, Milano 1980, ed. orig. Parigi 1970, p. 100.

²³ A. FIRENZUOLA, *Delle bellezze delle donne*, in *Opere scelte*, Torino 1966, p. 486.

²⁴ Cfr. G. P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, Firenze 1974, vol. II, pp. 269-271. Resta da dire che Lomazzo, ravvisando il massimo grado di colore acceso, tendente al rosso, nel fiore della gioventù, dopo i flemmatici pallori dell'infanzia e prima di retrocedere sempre più, con l'invecchiamento, verso negrezze di tipo melancolico, ripropone in un più articolato percorso la consueta equazione colore acceso = vita ed esuberanza fisica. Del resto, già lo stesso Cennini, traducendo una constatazione fisiologica in una norma tecnica, raccomandava di usare, per la carnagione dei vecchi, un verdaccio «più scuretto» (cfr. C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, cit., cap. LXVIII, p. 80). Ma è ancora interessante notare che a questa differenza cromatica da osservare riguardo all'età, in Cennini se ne aggiunge un'altra legata al sesso: «L'uomo bello vuole essere bruno, e la femmina bianca» (*ibidem*, cap. LXX, p. 83).

ma, che si spoglia d'ogni residuo materiale, riscatta la sua condizione di pigmento per acquistare – sono parole di Lodovico Dolce – «quella unione, tenerezza e vivacità, che fa ne' corpi la natura»²⁵.

E se i colori del viso si prestavano a essere letti anche dai cultori della scienza fisiognomica, costituendo, nelle loro gradazioni, lo specchio del carattere, questo avveniva in un ambito che ci pare non si allontani molto dal campo medico: tra le passioni e i caratteri da un lato, e le colorazioni determinate dal predominio di certi umori dall'altro, c'è una perfetta reversibilità, nel senso che se è vero che un certo umore favorisce l'insorgere di una passione, è anche vero l'opposto: «... l'avaritia, la malevolenza, l'amore non muta i colori della faccia, e l'habito del corpo? L'invidia non colorisce il corpo di pallidezza?»²⁶. E questo perché l'affezione dell'animo ha un effetto stimolante sul flusso umorale: se è certo che una complessione biliosa favorisce un temperamento tirannico, una condotta autoritaria e sospettosa si ripercuote parimenti sulla secrezione dell'umor bilioso²⁷, per cui l'esercizio di una naturale tendenza si alimenterà continuamente di sempre nuovi stimoli fisiologici alla sua perseverazione: il «carattere» diventa così sempre più ostinato.

Ma non soltanto a proposito dell'uomo si può parlare di *divinatio*²⁸ basata sulla lettura del colore del corpo. Nella valutazione dell'indole e della prestantza dei cavalli, ad esempio, tale lettura era indispensabile. Lungi dal rappresentare un fattore riguardante la sola sfera estetica, il colore del pelame, essendo determinato da un influsso planetario e, soprattutto, da una permistione di umori, era l'indizio principale per valutare il temperamento dell'animale e per trarre pronostici circa la maggiore o minore robustezza della complessione. Nella poderosa opera ipologica intitolata *La gloria del cavallo*²⁹, il napoletano Pasquale Caracciolo dedica significativamente al colore dei manti equini un intero capitolo. E se sostanzialmente le disposizioni viziose – degli umori e dei relativi colori – possono ridursi a due – da una parte l'eccesso, l'unila-

²⁵ Cfr. M. W. ROSKILL, *Dolce's «Aretino» and Venetian art theory of the Cinquecento*, New York 1968, p. 214.

²⁶ Giovan Battista DELLA PORTA, *Della magia naturale*, Napoli 1677, p. 297.

²⁷ Cfr. Girolamo CARDANO, *Hieronymi Cardani... in septem Aphorismorum Hippocratis particulas Commentaria*, Basilea 1564, col. 434.

²⁸ Circa il concetto dell'identità di conoscenza e divinazione in questo periodo, cfr. M. FOUCAULT, *Le parole*, cit., pp. 47-48.

²⁹ Pasquale CARACCILO, *La gloria del cavallo*, Venezia 1589.

teralità, dall'altra l'accumulazione indiscriminata, la compartecipazione priva di equilibrio – dal trattato emerge, relativamente a tutte le possibili combinazioni di pelami, una casistica impressionante, indice di una sensibilità per i trapassi cromatici e i diversi modi in cui peli di diversi colori si agglutinano in chiazze, maculazioni e pomellature, che oggi risulta inconcepibile.

Ma per ritornare di nuovo in linea col nostro discorso, si può dire che anche nel corpo umano, se gli umori che scorrono nell'organismo sono riducibili a quattro, possono tuttavia dar luogo alle più diverse colorazioni corporee. Mescolati in molteplici combinazioni, arrivano a produrre le tinte più insolite: Cardano accredita l'ipotesi che dalle possibili mistioni e concozioni di bile gialla e bile nera possano uscir fuori addirittura gradazioni cerulee o color ametista³⁰.

Ordinata circolazione di fluidi in condizioni di salute, nel momento in cui il precario equilibrio si altera, l'umoralità del corpo assume piuttosto le forme di una impetuosa corrente sotterranea che rabbiosamente cerca di erompere, di scrosciare fuori. Nelle «passioni» dei corpi «si generano . . . diverse humidità», «diverse in sostanza, colore, et operatione» – ci dice Giovanni Andrea dalla Croce – «che recano al chirurgo non poca considerazione»³¹. Tutte queste flussioni, naturali o causate ad arte³², costituivano degli indizi importantissimi su cui basare il refer-

³⁰ G. CARDANO, *Hieronymi*, cit., col. 434.

³¹ Giovanni Andrea DALLA CROCE, *Chirurgia universale e perfetta di tutte le parti pertinenti all'ottimo chirurgo di Gio. Andrea dalla Croce Medico Venetiano*, Venezia 1661, p. 45.

³² Nel foro, nel taglio, nella ferita da cui sgorga l'umore, laddove si produce la falla attraverso la quale la vita stessa può involarsi, viene vista anche la via attraverso la quale il corpo può purificarsi e guarire: nell'ambito della medicina cinque-seicentesca, l'enorme diffusione dei salassi e delle «fontanelle» o «rottorii», cioè quelle «piaghe artificiali aperte sulla carne dal cauterio» (P. CAMPORESI, *La carne impassibile*, Milano 1983, p. 140), che rendevano i corpi «pertugiati» e con la pelle forata «a guisa di crivelli» (le citazioni, seicentesche, sono ancora in P. CAMPORESI, *ibidem*, p. 143), testimoniano di una concezione incentrata sull'idea del deflusso e del ricambio. Invero, se ai nostri occhi simili procedimenti possono anche caricarsi *a posteriori* di suggestioni artaudiane e avallare l'immagine di un «corpo-colino» (cfr. G. DELEUZE, *Logica del senso*, Milano 1979, ed. orig. Parigi 1969, pp. 79-88), il corpo cinque-seicentesco evoca piuttosto l'immagine di una fontana o sorgente: come dice Mercuriale, «bisogna supporre che il corpo nostro sia come un fiume, il quale si conserva con il continuo moto delle acque che si cacciano l'una l'altra» (cit. in P. CAMPORESI, *Il sugo della vita*, Milano 1984, p. 81). E nessun dubbio che la sorgente di questo fiume fosse praticamente inesauribile. A proposito del sangue, ad esempio, si pensava che fosse «come l'acqua di una buona

to medico, e come tali dovevano essere interpretate. Lo stesso sangue, sotto l'influenza del morbo, può infettarsi e corrompersi perdendo la sua squillante erubescenza: dall'incisione di una vena potrà sgorgare un liquido giallognolo o nerastro che il medico, al pari di un antico aruspice, dovrà saper leggere nel modo conveniente. Talvolta il flusso del sangue potrà essere discontinuo e presentarsi prima con un colore e poi con un altro, di modo che proprio lo scarto e il passaggio da una colorazione a un'altra saranno significativi³³: diagnosi o divinazione, lo sguardo medico sosta in attesa di una metamorfosi; il colore deve essere inseguito nel suo divenire. Questi sbalzi cromatici degli umori potranno del resto manifestarsi in superficie: un subitaneo cambiamento di colore, recita l'aforisma di Ippocrate, che Cardano passa al vaglio del suo commento, «morbi longitudinem significat»³⁴.

In linea con una tradizione antichissima, oggetto privilegiato del *regard médical* nel Cinquecento resta l'orina, liquido che rappresenta un vero e proprio specchio della situazione umorale: la diagnosi, la divinazione medica, oltre al corpo del paziente ha a disposizione questo escreto che del corpo parla ancora il linguaggio e dovrebbe anzi offrire la possibilità di leggervelo metonimicamente tutto intero, ammesso naturalmente che si abbiano l'esperienza e gli strumenti conoscitivi adeguati per decifrare «i miracoli di cui è capace la natura, che sa racchiudere tante cose in ciò che è piccolissimo, onde per questo verso la parte finisce per corrispondere al tutto»³⁵. È Cardano che parla, e anche se non sembra, si riferisce proprio all'esame delle urine.

Se il buon medico, in visita al capezzale di un malato, per prima cosa dovrà esaminare il paziente e assicurarlo, di poi dovrà senz'altro «farsi portar l'orina, et vederla con ogni diligentia; et veder se è orina humana, ovvero se fosse qualche inganno, come molte volte si suol fare a medici, per provarli se sono esperti nell'orine: perche il popolazzo ignorante non sa mettere il medico ad altro paragone, alcune volte li mo-

fontana; più se ne tira e più ne rimane» (sono parole di un medico francese e si trovano riportate in J. ATTALI, *Vita e morte della medicina. L'ordine cannibale*, ed. orig. Parigi 1979, Milano 1980, p. 106).

³³ Cfr. G. CARDANO, *Hieronymi*, cit., col. 50.

³⁴ *Ibidem*, col. 398.

³⁵ G. CARDANO, *Della mia vita*, Milano 1982, p. 165. A questo argomento lo scienziato lombardo dedicò espressamente il *De urinis* (lo si può trovare nel vol. VII della grande edizione lionese del 1663).

strano orina di animali, o vino, o liscia, che non sono orina humana, ma alcuno altro licor simile»³⁶. E se la beffa costituiva forse l'unica difesa della povera gente nei confronti di una classe medica che per la maggior parte si può facilmente supporre inetta e incline alla ciarlataneria, il fatto che ci si premunisse in questo modo per mettere alla prova la competenza del medico, dimostra l'importanza diagnostica attribuita all'ispezione delle urine.

La più ampia e completa trattazione che fino allora era stata data di questo argomento era dovuta al medico bizantino Actuario. Ora questo trattato, nell'edizione di Basilea del 1529, si trova associato al *De coloribus* di Antonio Telesio³⁷. Né questa parentela si scinde ma addirittura si rinforza nell'edizione parigina del 1548, nella quale trova posto, oltre al libro di Telesio, anche il trattatello aristotelico sui colori curato da Celio Calcagnini³⁸. Nel Cinquecento ha poco senso parlare di coincidenze, di incontri casuali: tutto è *segno*; né tantomeno la vicinanza di due cose è mai gratuita, «nel contenente naturale che è il mondo, infatti la vicinanza non è una relazione esterna tra le cose, ma il segno di una parentela perlomeno oscura»³⁹. Ben giustificata era la prossimità dell'orina e del colore e doppiamente «convenienti» erano l'una nei confronti dell'altro. Non ci si serviva forse di esalazioni di orina per preparare quelle pezzuole di qualsivoglia colore, usate come cosmetico e per dipingere all'acquarello?⁴⁰ E non ci si serviva forse di essa come fissante nelle pratiche tintorie?⁴¹ Ma non solo era l'orina che si conveniva al colore, ma anche (e soprattutto) viceversa.

Girolamo Mercuriale, nella sua opera dedicata alle malattie della pelle e agli escreti del corpo, passando in rassegna i diversi tipi di urine ci presenta una tavolozza di colorazioni talmente ricca e variata di delicate sfumature, che ci fa quasi dimenticare la sgradevolezza dell'argomento trattato: apprendiamo così che questa materia poteva rivelarsi allo

³⁶ L. FIORAVANTI, *De' capricci*, cit., c. 41r.

³⁷ ANTONIO TELESIO, *Antonii Thylesii Cosentini libellus de coloribus*, Venezia 1528.

³⁸ [ARISTOTELE], *Aristotelis*, cit.

³⁹ M. FOUCAULT, *Le parole*, cit., p. 32.

⁴⁰ Cfr. F. BRUNELLO, *De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, Vicenza 1975, p. 67.

⁴¹ Cfr. M. BRUSATIN, *Storia dei colori*, cit., p. 18. Sull'argomento si veda anche la fondamentale opera di F. BRUNELLO, *L'arte della tintura nella storia dell'umanità*, Vicenza 1968.

sguardo addestrato del medico *flava, fulva, citrina* o *spicea, alba* o *pallida, rubea* o *rufea*, a seconda di come gli umori si combinassero e reagissero tra loro⁴², e queste differenze di gradazione erano importantissime: non aveva forse avuto ragione Galeno a condannare l'opinione di certi suoi colleghi, «quod putarint colorum urinarum cognitionem potius ad pictores, quam ad medicos pertinere»⁴³? Anche se poi la sola vista del colore, sebbene rivesta una funzione primaria, da sola non è sufficiente: tutti gli altri sensi, nessuno escluso, dovranno essere coinvolti in quest'esame⁴⁴.

Ma non solo le urine, bensì tutte le secrezioni del corpo venivano gratificate del riconoscimento di una articolata diversità di gradazioni cromatiche, anche quelle più insospettabili e apparentemente incolori e uniformi come il sudore. Quanto al modo per appurarlo, certo non era così semplice come ai tempi di Galeno, quando, tra palestre e *calidaria*, detergendo il sudore con gli strigili si poteva raccoglierne grande quantità e ispezionarlo facilmente. Ai tempi di Mercuriale, se questa soluzione era resa possibile solo da chi sudasse oltremisura, normalmente, «quia panni tinguntur a sudoribus», ci si arrangiava esaminando le vesti che stavano a contatto col corpo⁴⁵.

Oltre alla colorazione profonda che traspare nell'aspetto e nei coloriti e fuoriesce nelle escrezioni, vi sono nel corpo molteplici aberrazioni cromatiche che apparentemente potremmo definire di superficie. In condizioni normali il colore della cute, «mixtus ex albo et rubeo», pur diversificandosi nei singoli membri⁴⁶, ripete la consueta bicromia del colorito sano. Per contro la malattia cutanea, oltre a sortire effetti di granulosità sulla superficie dell'epidermide e a farla proliferare patologicamente in verruche ed escrescenze, può avere la conseguenza di macchiarla o di alterarne la colorazione. In questi casi si parla espressamente di *morbi in colore*⁴⁷. I ricettari e le raccolte di «segreti» si può dire trabocchino di misture e intrugli composti appositamente per far scomparire tali

⁴² Cfr. Girolamo MERCURIALE, *De morbis cutaneis et omnibus corporis humani excrementis Tractatus*, Venezia 1572, cc. 58 ss.

⁴³ *Ibidem*, c. 71r.

⁴⁴ Cfr. *ibidem*, c. 58r.

⁴⁵ *Ibidem*, c. 97r.

⁴⁶ *Ibidem*, c. 34v.

⁴⁷ Cfr. *ibidem*, c. 1v.

brutture dal viso e dalle altre parti del corpo. Ma anche in questo caso quanto si mostra al di fuori ha la sua causa recondita in ciò che scorre all'interno dell'edificio umano. Prima di ricorrere a rimedi locali – suggerisce Giovanni Marinello, ginecologo *ante litteram* ed esperto di cosmesi, a quanti siano tormentati da macchie di vario colore – è opportuno «che il medico purghi lo humore, che vi da cagione di tale afflitione»⁴⁸. La *macula* è la spia di rivolgimenti interni, contrasti di poco conto, risolvibili con qualche empiastro, ma anche di disperati spasimi agonici: «in corpore vivo fervor maximus est, necessario uruntur humores, qui usti ut carbones colorem aut viridem, aut nigrum, aut violaceum contrahunt». E allora il morbo pestifero, mentre gli umori si sommuovono e quasi impazziscono, eromperà alla superficie in chiazze di differenti, minacciosi colori, «cum aliae maculae sint nigrae, aliae lividae, aliae violaceae, aliae virides, aliae subflavae, aliae rubeae . . .»⁴⁹.

Ma la *macula* colorata non è «conveniente» solo all'epidermide e può manifestarsi in forme diverse dal bubbone pestifero o dal morbo cutaneo. Può insinuarsi fin nell'interno dell'occhio e insediarsi così fin dentro lo sguardo, come le cosiddette «albugini», delle specie di macchie che depositandosi davanti alla pupilla fanno sì che «omnia videntur colorata eo coloris genere, cuius est materia infixi illi parti»⁵⁰. Il colore, in una forma estrema di *convenientia*, è già dentro l'occhio, e investe tutta intera la parabola della visione.

Al di là dei casi patologicamente estremi in cui l'occhio viene come schermato, c'è un altro modo in cui il colore funziona come un filtro della visione: lo ritroviamo nel momento in cui si fa uso di occhiali. Colorati, appunto, non graduati! Gli occhiali verdi, ad esempio, erano vivamente raccomandati dai medici «per corroborar più la vista»⁵¹. Infatti, tra le altre cose, «conferisce alla sanità degli occhi ancho il veder et guardar cose verdi, azzurre . . .»⁵². Persino la notizia, divenuta quasi un luogo comune, del vezzo di Nerone di guardare gli spettacoli del

⁴⁸ Giovanni MARINELLO, *Gli ornamenti delle donne tratti dalle scritture d'una Reina Greca . . .*, Venezia 1562, c. 191v.

⁴⁹ Girolamo MERCURIALE, *Hieronymi Mercurialis . . . Tractatus De maculis pestiferis De hydrophobia*, Venezia 1601, cc. 4v-5r.

⁵⁰ Girolamo MERCURIALE, *De oculorum affectibus praelectiones*, in *Tractatus De compositione medicamentorum De morbis oculorum, et aurium*, Venezia 1601, c. 40r.

⁵¹ Castore DURANTE, *Il tesoro della sanità*, Venezia 1620, p. 49.

⁵² Pietro BAIRO, *Secreti medicinali*, Venezia 1561, c. 45v.

circo attraverso uno smeraldo, viene interpretata in senso oculistico, «per uso di chiarificar la vista, per il che usiamo anco i cristalli verdi, e i vetri utilissimamente»⁵³. Le lenti, se nei «tesori di sanità» e in consimili opere fanno qualche fugace apparizione, sono prese in considerazione più nella loro veste di filtro cromatico per raggiungere effetti di uniformazione nell'intricata selva dei colori che nel senso di correzioni della vista per rinsaldare o amplificare i contorni degli oggetti. Voler vedere di più o diversamente aveva il sapore di una pretesa insensata e fallace, le cose viste attraverso le lenti costituivano un inganno e una prevaricazione nei confronti delle appercezioni dei sensi⁵⁴. Le lenti obbediscono a questa sola esigenza: riposare la vista, sopire le passioni. Si può anzi dire che la scienza cinquecentesca sia riuscita a stabilire per ogni colore il corrispondente effetto, benefico o dannoso, che poteva esercitare sull'occhio. Scorrendo le pagine della letteratura medico-scientifica si arriva così a sapere che il bianco ferisce, il nero reintegra, il verde e l'azzurro riposano, il rosso eccita. I colori si sono ormai ritirati dalla parte della fisiologia e della patologia dell'organismo. Sono i medici ad occuparsene, per gli effetti salutari o malefici che possono comportare: i teorici dell'arte guardano con sospetto a un elemento troppo compromesso con la sfera della sensorialità corporea, troppo legato alla fenomenicità della vita per obbedire alle cristalline griglie apprestate dall'intelletto. Così i colori erano sì, come nel Medioevo, ancora *iucundi*, ma prima ancora che intervenisse qualsivoglia giudizio estetico, lo erano per la sensibilità fisiologica degli occhi. Ma se dalla sanità degli occhi passiamo a quella di tutto quanto l'organismo, sembrerebbe che i colori non avessero un ruolo inferiore. Perché è pacifico per il medico cinquecentesco che qualunque tipo di soddisfazione visiva e delle occupazioni dilettevoli giovino comunque al mantenimento della sanità. Vengono riprese le salutari norme ficiniane: chi vuol essere sano

⁵³ Andrea BACCI, *Le XII pietre preziose*, Roma 1587, p. 9.

⁵⁴ Cfr. *L'introduzione a Scritti di ottica*, a cura di V. RONCHI, Milano 1968, p. XXI. Si può aggiungere inoltre che per una mentalità scientifica aliena da una coerente pratica volta alla misurazione e alla quantificazione matematica, avvezza a muoversi nel «mondo del pressapoco» (cfr. A. KOYRÉ, *Dal mondo del pressapoco all'universo della precisione*, Torino 1977, pp. 98 ss.; ed. originale, Paris 1961), l'apprestamento di lenti adatte a ogni caso particolare comportava la necessità di calcoli e di ripartizioni proporzionali per i quali normalmente non si aveva alcuna predisposizione. La coloratura delle lenti, al contrario, era senza dubbio favorita dal rigoglio dell'arte vetraria, che forte di una tradizione antichissima, era intenta a concentrare i suoi sforzi soprattutto sulle tecniche di colorazione del vetro. Si veda a questo proposito il trattato di A. NERI, *L'arte vetraria*, Firenze 1612.

frequenti giardini e luoghi ameni, così come sarà oltremodo giovevole «usar vesti pretiose, et di color grato»⁵⁵.

Il legame tra piacere e stato di salute è costituito precisamente dalla *immaginazione*. Sentiamo ad esempio che cosa dice Pietro Messia: «Puo la imaginatione infermar un'huomo, et dar salute ad altri, et cosi ne gli altri effetti vediamo quando la imaginatione concepisce cose allegre l'allegrezza gitta fuori gli spiriti, quando cose paurose, il timor gli ritira alle parti interiori, il piacere allarga il cuore, et la tristezza lo restringe»⁵⁶. Ma che cosa è dunque questa immaginazione, che ha il potere di sanare o di infermare gli uomini?

Ancora ben lontana dal rappresentare la più sicura scaturigine della creatività e il motore che presiede all'opera d'arte, l'immaginazione, secondo una remota scia di pensiero risalente ad Aristotele, designa semplicemente una facoltà percettiva situata a metà strada fra il senso comune e l'intelletto. È qualcosa di più della pura percezione sensoriale ma non è ancora conoscenza a livello concettuale: è un senso «intermedio»⁵⁷, che, se «non possiede né l'evidenza della sensazione diretta né la coerenza logica del ragionamento astratto»⁵⁸, ha tuttavia il potere di serbare un'impressione indipendentemente dalla presenza dell'oggetto che l'ha provocata.

Dunque, oltre ai colori che condizionano immediatamente la visione, ve ne sarebbero altri che, distaccati dalla presenza dell'oggetto di cui costituivano l'attributo, coverebbero in silenzio nella mente dell'uomo scatenando oscuramente le reazioni del suo organismo; l'opposto, in certo senso, di quanto avviene, a un diverso livello della vita psichica, nel sogno, le cui «visioni» saranno influenzate dagli umori dominanti; per cui, ad esempio, i sanguigni saranno inclini, tra l'altro, a sognare cose rosse⁵⁹.

⁵⁵ Castore DURANTE, *Il tesoro della sanità*, cit., p. 49.

⁵⁶ Pedro MEXIA, *La selva di varia lettione di Pietro Messia di Seviglia*, Venezia 1544, c. 133r.

⁵⁷ Cfr. R. KLEIN, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino 1975, pp. 45 ss., ed. orig. Parigi 1970 e J. STAROBINSKI, *L'occhio vivente*, Torino 1975, pp. 280 ss., ed. orig. Parigi 1961.

⁵⁸ J. STAROBINSKI, *ibidem*, p. 280.

⁵⁹ Cfr. Giovan Battista SEGNI, *Trattato de' sogni*, Urbino 1591, p. 14. Vedi anche P. CAMPORESI, *La carne impassibile*, cit., p. 240.

Tramite l'immaginazione, che ci illumina come di una «luce seconda»⁶⁰, barbagli di colore galleggiano ai limiti della coscienza, arrivando a riflettersi fin nelle profondità del corpo. E, nella femmina, le onde di questa cromaticità residuale si propagano fino alla matrice e finiscono col depositarsi sul feto.

Ma l'immaginazione, il cui potere sovrasta le ragioni genetiche e prevale la stessa legge di natura per cui i figli dovrebbero assomigliare ai genitori, non è una prerogativa propria all'uomo soltanto, ma è comune a tutti gli animali. E la zootecnia cinquecentesca non manca l'occasione di approfittarne: la fattrice riterrà nell'immaginativa, trasmettendole al feto, le forme e i colori dello stallone che già prima dell'accoppiamento le sarà tenuto a lungo di fronte⁶¹; per ottenere conigli di un certo pelo basta porre loro innanzi al momento giusto un panno colorato⁶², e così via. Lo stesso fenomeno del mimetismo animale trova nella forza dell'immaginazione un valido supporto argomentativo: così è per «le pernici e le lepri che la neve sulle montagne fa diventar bianche»⁶³.

L'immaginazione si rivela così ancora un senso profondamente legato all'animalità e a una dimensione irrazionale. E naturalmente, in teorie estetiche incentrate sul giudizio e sul concetto, al pari di quel colore fenomenico che poteva ritenere in sé, l'immaginazione è ancora relegata in secondo piano, e, ove venga accolta nell'economia dell'opera d'arte, essa può essere solo «l'interprete del *corpo* e può dar vita all'opera abbellendola della presenza corporea»⁶⁴.

Il nostro discorso si è snodato fin qui dall'esame di ciò che accede al corpo umano fino alla realtà fisiologica di questo e agli effetti che certe visioni possono indurvi. E si è detto che tali effetti si estendevano alla facoltà visiva degli animali nella loro dimensione vitale e percettiva. Proseguiamo questo argomento torcendolo in qualche modo su se stesso e riavvicinandoci vagamente alle nostre premesse: si tratta ora di esaminare brevemente certe implicazioni derivanti dal colore del corpo animale nella sua dimensione di cibo, nel momento cioè in cui accede e interferisce con la realtà corporea dell'uomo.

⁶⁰ J. STAROBINSKI, *L'occhio vivente*, cit., p. 282.

⁶¹ Cfr. Pasquale CARACCILO, *La gloria del cavallo*, cit., p. 187.

⁶² Cfr. Gaudenzio MERULA, *Nuova selva di varia lettione*, Venezia 1559, p. 431.

⁶³ M. MONTAIGNE, *Saggi*, Milano 1966, I, cap. XXI, p. 136.

⁶⁴ J. STAROBINSKI, *L'occhio vivente*, cit., p. 286.

Dopo aver preso visione dei colori e dei sughi della carne umana, si può dire che anche la carne nel suo aspetto svilito di reperto di macelleria non fosse aliena da una considerazione in chiave cromatica. In questo caso il colore rappresenterà una residua parvenza di vita, un suo estremo e tuttavia persistente riflesso.

Se precetto generale è «che le vivande non meno siano saporose et grate al gusto, che piacevoli et dilettevoli all'occhio, con lor bel colore, et vaga prospettiva»⁶⁵, passando dalla sfera dell'apparecchiatura e dell'apparenza a quella ben più sostanziale e utilitaristica del dettame dietetico, si può dire che, quanto alle carni da cucinare, il colore segnasse tutta intera la parabola del loro destino. Perché è già il pelame dell'animale, ancora una volta, ad essere significante, a qualificare con il suo colore la portata nutritiva della relativa carne. Così, in virtù dei soliti giochi di flussi e concozioni umorali, «la carne di animal negro è più leggiera, et più soave, che quella di animal bianco»⁶⁶.

Ma è soprattutto nelle operazioni di cottura che il medico e il cuoco si accomunano nel raccomandare accortezza e perizia, onde evitare rubedini e sanguinolenze che, ineleganti sul piano della parata e repellenti al gusto, avrebbero causato non poca turbativa anche allo stomaco. Così se Bartolomeo Scappi, nella parte iniziale della sua *Opera*, illustra certi accorgimenti circa il fuoco da usare per mantenere bianca la carne⁶⁷. Alessandro Petronio sofferma la sua attenzione sui diversi tipi di acqua usati per lessarla, distinguendo quelle buone, «limpide e sane», come ad esempio quelle del Tevere, da quelle «grosse» e nocive, che «rendono le carni rosse, et sordide, quando con esse si cuocono»⁶⁸.

Ma se vigilando sui principi dell'umidità e del calore si poteva controllare la colorazione elementare della carne e praticare il culto di una sua domestica alchimia, i suoi corrompimenti e lividure, le sue ottusità cromatiche, alla pari di quelle del volto umano, potevano contare su un'apposita cosmetica. C'è nella cucina antica un gusto e un'ossessione del ricoperto, della rivestitura, che nel Cinquecento raggiunse forse il suo acme, nel quadro di una sfarzosità che gli stessi testimoni dicevano

⁶⁵ Bartolomeo SCAPPI, *Opera*, Venezia 1570, c. 1v.

⁶⁶ Castore DURANTE, *Il tesoro della sanità*, cit., p. 211.

⁶⁷ Bartolomeo SCAPPI, *Opera*, cit. Si possono vedere le cc. 8r e 10r.

⁶⁸ Alessandro PETRONIO, *Del viver delli romani et di conservar la sanità*, Roma 1592, p. 36.

non essersi mai veduta prima, in un dispiegamento di apparati culinari di fronte ai quali le stesse dissolutezze imbanditorie dei despoti orientali e degli imperatori romani «diventerebbono affatto miseri, mal composti, et contadini, se si mettessero a paragone con questi nostri apparati de conviti»⁶⁹.

Ecco allora salse spessamente colorate (e oltremodo speziate) ammantare da una parte di una patina smagliante le vivande, dall'altra costituire un vero e proprio cosmetico medicamentoso per occultare corruttele e marcescenze che non dovevano essere certo rare. Salse verdi, salse bianche, sapori negri, dorature, guarnizioni con fettucce di seta e con nastri multicolori imbellettavano così a loro modo le portate che si susseguivano sulla mensa. Ma dove il culto del ricoperto tocca forse il suo apice è certo nell'usanza, mai dimessa, né dal mondo antico né dal Medioevo, di rivestire gli animali cotti delle loro spoglie. Sembra proprio, in base ai resoconti dell'epoca e alle testimonianze fornite dai trattati di cucina e di scalcheria, che un pranzo di una certa importanza non potesse fare a meno di queste apparizioni, di indubbio sapore magico-animistico⁷⁰, di animali simulati vivi sui vassoi. La carne si riappropria così, all'ultimo gradino della sua mortificazione in cibo, dei colori della vitalità e della forza animale. Come la veridicità dell'immagine di un uccello, dipinto ad uso dei naturalisti, veniva in qualche modo raddoppiata aggiungendovi le penne dell'animale reale⁷¹, la carcassa, il residuo della vita, viene reinvestito sulla mensa della sua autenticità corporea. Che poi la rivestitura e il colore dell'bestia *da viva* avessero, una volta di più, il potere di condizionarne la degradazione a cibo, niente lo testimonia in modo più macroscopico del fatto che l'alimento prediletto, il trionfatore delle mense dei ricchi, fosse l'animale che accentrava nel suo piumaggio la più densa simbologia del colore: il pavone. Non è qui il caso di soffermarsi sulla portata sociologica di un fenomeno che già agli occhi dei contemporanei raggiunse dimensioni spropositate⁷².

⁶⁹ Pedro MEXIA, *Nuova seconda selva di varia lettione*, Venezia 1587, c. 69v.

⁷⁰ Per quanto riguarda la dimensione apotropaica dell'animale nel Cinquecento vedi E. BATTISTI, *L'Antirinascimento*, Milano 1962, pp. 191 ss.

⁷¹ Si pensi agli straordinari disegni della collezione di Carlo Emanuele di Savoia. Cfr. L. TONGIORGI TOMASI, *L'immagine naturalistica a Firenze tra XVI e XVII secolo. Contributo al rapporto «arte-natura» tra manierismo e prima età barocca*, in *Immagini anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi. Secc. XVI e XVII*, Firenze 1984, p. 47.

⁷² Cfr. Pedro MEXIA, *I dialoghi di Pietro Messia*, cit., pp. 60-61. L'eccessivo consumo di carne di pavone faceva sì che mentre in Francia, verso la metà del secolo «si trovava

Piuttosto, è il caso di porsi un quesito: come mai tanta infatuazione per una carne che i dietologi consideravano tra le peggiori in assoluto, stopposa, insipida e indigesta? La risposta ormai è facile da presagire: non è tanto la bontà della carne, ma la preziosità e la variopintura dell'animale vivo a condizionarne la sua utilizzazione culinaria⁷³. Allo stesso modo con cui si cercava di incorporare la preziosità e il cromatismo delle gemme riducendole in poltiglia e pensando che fossero assimilabili all'organismo, il piumaggio fastoso e variopinto, che delle pietre preziose ricalcava le peculiarità cromatiche⁷⁴, ridepositato artificiosamente sulla carcassa dopo la cottura, dava l'illusione di un cibo prezioso e magico. L'apparenza di vita – nel momento in cui gli stessi naturalisti⁷⁵ e anatomisti⁷⁶ più che con reperti disseccati o disfatti danno l'impressione di avere a che fare con corpi vivi e vegeti – diventa un virtuosistico e propiziatorio artificio, un *color facticius* sulla realtà della morte e dello scoloramento.

tanta moltitudine di pavoni quanta qua di galline», in Spagna, al contrario, se ne paventasse addirittura l'estinzione.

⁷³ «Il pavone ha la carne durissima, come anco la grue: è più stimato non perché sia migliore, ma perché vale più quando è vivo» (Alessandro PETRONIO, *Del viver delli romani*, cit., p. 176).

⁷⁴ I piumaggi variopinti degli uccelli e le pietre preziose sono legati da una affinità di superficie, da una uguale capacità di far scorrere sopra e dentro di sé la luce. Le penne, al pari delle «pietre lisciate», «per esser vare et anchor'esse liscie, ricevono maggior lume, et manco dissipato et rotto de gli altri corpi» (Girolamo GARIMBERTO, *Problemi naturali e morali di Hieronimo Garimberto*, Venezia 1550, p. 78).

⁷⁵ Cfr. G. OLMI, *Ordine e fama: il museo naturalistico in Italia nei secoli XVI e XVII*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», VIII, 1982, pp. 244 ss.

⁷⁶ Cfr. R. P. CIARDI, *L'anatomia e il corpo umano*, Milano 1981 e dello stesso autore *Il corpo, progetto e rappresentazione*, in *Immagini anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi*, cit., pp. 9-30. Si veda anche P. CAMPORESI, *Le officine dei sensi*, Milano 1985, pp. 110 ss.

