

Colore gesuita: visione e persuasione nella Controriforma

Original

Colore gesuita: visione e persuasione nella Controriforma / Marotta, Anna. - ELETTRONICO. - 1:(2018), pp. 190-201. (Convegno del Colore Napoli 04 - 05 Settembre 2017).

Availability:

This version is available at: 11583/2713492 since: 2018-09-20T18:07:15Z

Publisher:

Associazione Italiana Colore

Published

DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Colore e Colorimetria Contributi Multidisciplinari

Vol. XIII A

A cura di Veronica Marchiafava e Francesca Valan



www.gruppodelcolore.it

Regular Member
AIC Association Internationale de la Couleur

Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari. Vol. XIII A
A cura di Veronica Marchiafava e Francesca Valan

Impaginazione Veronica Marchiafava e Francesca Valan

ISBN 978-88-99513-05-4

© Copyright 2017 by Gruppo del Colore – Associazione Italiana Colore
Piazza C. Caneva, 4
20154 Milano
C.F. 97619430156
P.IVA: 09003610962
www.gruppodelcolore.it
e-mail: redazione@gruppodelcolore.it

Diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione
e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Finito di stampare nel mese di novembre 2017

Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari

Vol. XIII A

Atti della Tredicesima Conferenza del Colore.

Meeting congiunto con:

AIDI Associazione Italiana di Illuminazione

Associação Portuguesa da Cor

Centre Français de la Couleur (CFC-FR)

Colour Group Great Britain (CG-GB)

Colourspot (Swedish Colour Centre Foundation)

Comité del color (Sociedad Española de Óptica)

Deutsche Farbwissenschaftliche Gesellschaft

Forum Farge

Groupe Français de l'Imagerie Numérique Couleur (GFINC)

Università degli Studi di Napoli Federico II

Napoli, Italia, 04-05 settembre 2017

Comitato Organizzatore

Laura Bellia
Gennaro Spada
Francesca Valan

Comitato di Programma

Osvaldo Da Pos
Francesca Fragliasso
Veronica Marchiafava
Marco Vitali

Segreteria Organizzativa

Veronica Marchiafava, GdC-Associazione Italiana Colore
Laura Bellia, Università degli Studi di Napoli Federico II

Comitato Scientifico – Peer review

Chiara Aghemo | Politecnico di Torino, IT
Fabrizio Apollonio | Università di Bologna, IT
John Barbur | City University London, UK
Laura Bellia | Università degli Studi di Napoli Federico II, IT
Giordano Beretta | HP, USA
Berit Bergstrom | NCS Colour AB, SE
Giulio Bertagna | B&B Colordesign, IT
Janet Best | Colour consultant, UK
Marco Bevilacqua | Università di Pisa, IT
Fabio Bisegna | Sapienza Università di Roma, IT
Aldo Bottoli | B&B Colordesign, IT
Patrick Callet | École Centrale Paris, FR
Jean-Luc Capron | Université Catholique de Louvain, B
Cristina Caramelo Gomes | Universidade Lusiana de Lisboa, P
Antonella Casoli | Università di Parma, IT
Céline Caumon | Université Toulouse2, FR
Vien Cheung | University of Leeds, UK
Michel Cler | Atelier Cler Études chromatiques, FR
Veronica Conte | University of Lisbon, P
Osvaldo Da Pos | Università degli Studi di Padova, IT
Arturo Dell'Acqua Bellavitis | Politecnico di Milano, IT
Hélène De Clermont-Gallerande | Chanel Parfum beauté, FR
Julia De Lancey | Truman State University, Kirsville-Missouri, USA
Reiner Eschbach | Xerox, USA
Maria Linda Falcidieno | Università degli Studi di Genova, IT
Alessandro Farini | INO-CNR, IT
Renato Figini | Konica-Minolta, IT
Francesca Fragliasso | Università di Napoli Federico II, IT
Marco Frascarolo | Università La Sapienza Roma, IT
Davide Gadia | Università degli Studi di Milano, IT
Marco Gaiani | Università di Bologna, IT
Margarida Gamito | University of Lisbon, P
Anna Gueli | Università di Catania, IT
Robert Hirschler | Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial, BR
Francisco Imai | Canon, USA
Marta Klanjsek Gunde | National Institute of Chemistry- Ljubljana, SLO
Guy Lecerf | Université Toulouse2, FR
Massimiliano Lo Turco | Politecnico di Torino, IT
Maria Dulce Loução | Universidade Tecnica de Lisboa, P
Lia Luzzatto | Color and colors, IT
Veronica Marchiafava | IFAC-CNR, IT
Gabriel Marcu | Apple, USA

Anna Marotta | Politecnico di Torino IT
Berta Martini | Università di Urbino, IT
Stefano Mastandrea | Università degli Studi Roma Tre, IT
Louisa C. Matthew | Union College, Schenectady-New York, USA
John McCann | McCann Imaging, USA
Annie Mollard-Desfour | CNRS, FR
John Mollon | University of Cambridge, UK
Fernando Moreira da Silva | University of Lisbon, P
Paulo Noriega | University of Lisbon, P
Claudio Oleari | Università degli Studi di Parma, IT
Carinna Parraman | University of the West of England, UK
Laurence Pauliac | Historienne de l'Art et de l'Architecture, Paris, FR
Giulia Pellegrini | Università degli Studi di Genova, IT
Joao Pernaio | University of Lisbon, P
Luciano Perondi | Isia Urbino, IT
Silvia Piardi | Politecnico di Milano, IT
Marcello Picollo | IFAC-CNR, IT
Angela Piegari | ENEA, IT
Cristina Pinheiro | Laureate International University, P
Renata Pompas | Color and colors, IT
Fernanda Prestileo | ICVBC-CNR, IT
Boris Pretzel | Victoria & Albert Museum, UK
Noël Richard | University of Poitiers, FR
Katia Ripamonti | University College London, UK
Alessandro Rizzi | Università degli Studi di Milano, IT
Maurizio Rossi | Politecnico di Milano, IT
Michela Rossi | Politecnico di Milano, IT
Michele Russo | Politecnico di Milano, IT
Paolo Salonia | ITABC-CNR, IT
Raimondo Schettini | Università degli Studi di Milano Bicocca, IT
Verena M. Schindler | Atelier Cler Études chromatiques, Paris, FR
Andrea Siniscalco | Politecnico di Milano, IT
Gennaro Spada | Università di Napoli Federico II, IT
Roberta Spallone | Politecnico di Torino, IT
Emanuela Stefanizzi | Università di Napoli Federico II, IT
Andrew Stockman | University College London, UK
Ferenc Szabó | University of Pannonia, H
Delphine Talbot | University of Toulouse 2, FR
Raffaella Trocchianesi | Politecnico di Milano, IT
Stefano Tubaro | Politecnico di Milano, IT
Francesca Valan | Studio Valan, IT
Marco Vitali | Politecnico di Torino, IT
Alexander Wilkie | Charles university Prague, CZ

Organizzatori:



Patrocini:



Sponsor:



COLOR DESIGN
& TECHNOLOGY



SPECIALIZING MASTER
POLI.DESIGN

Indice

1. Colore e arte: scelte cromatiche come mezzo di affermazione di identità.....11

Lacerti policromi sugli intonaci esterne delle fortezze nei territori estensi tra XIV e XV secolo, 13

L. Balboni

Quando l'onda Liberty si spegne: il colore delle vetrate, un patrimonio da tutelare, 23

P. Davico

I colori temporanei di Christo e di Jeanne Claude: disegni di progetto e installazioni sull'acqua, 35

I. Passamani

2. Il colore nell'arte e nelle arti applicate47

Rosso-sangue nell'arte: dal cinabro alla luce, 49

R. Pompas

Colori e tendenze: dal Decadentismo allo Street Style, 56

L. Luzzatto

La tavolozza dei colori del trittico "Il maestro dei fogli ricamati" di Polizzi Generosa (PA), 61

A.M. Gueli, L. Castelli, V. Garro, B. Giambra, S. Pasquale, G. Politi, F. Taccetti, S.O. Troja

Il colore, il paesaggio e l'architettura raffigurata sulla ceramica, 73

E.T. C. Marchis

Di-segno, forma e colore – L'articolazione cromatica delle ceramiche di Giò Ponti, 81

M. Rossi, G. Buratti

Patrimoni tessili e *color trend* in contesti territoriali montani: il paesaggio cromatico nell'intreccio del pezzotto valtellinese, 92

I. Guglielmetti, R. Trocchianesi

Il disegno a colori. Tavole di Scienza delle Costruzioni della Scuola d'Applicazione di Torino a fine Ottocento, 103

R. Spallone

“Aria d'Italia” nel colore delle copertine della rivista “Stile”, 115

S. Conte, G. Mele

3. Effetti della luce e delle condizioni ambientali su colori e materiali127

L'intangibile nei beni culturali: luce e colore_nuovi percorsi narrativi, 129

S. Del Puglia

Luci d'artista a Torino: visioni dalla cultura del colore, 138

A. Marotta, U. Zich, M. Pavignano

Colore e Luce: segni ed evidenze tra nuove architetture e preesistenze. Disegno e Realtà, 150

G. Pellegrini

Luce e cromatura. L'introduzione dell'acciaio cromato nell'architettura e nel design del Modernismo, 158

M. Zammerini

Il colore della terra: tradizione e innovazione, 167

S. Eliche

Colore, innovazione tecnologica delle pitture e sostenibilità, 177

F. Salvetti, P. Cerri

4. Il colore come elemento identitario dell'arte e dello spazio urbano: una realtà da preservare e conservare188

“Colore gesuita”: visione e persuasione della Controriforma, 190

A. Marotta

Cromatologica-mente. L'azione spirituale del colore nell'arte, 202

M. Bagliato

Il colore dei centri storici: tradizione *versus* tradimento, 214

S. Cardone

La città, il patrimonio, e la memoria, 226

O. Xaviere

Il colore di Napoli nel pensiero di Roberto Pane, 238

C. Megna

Complessità del fenomeno cromatico nell'interno architettonico. Il contributo di Carlo Scarpa, 250

G. Cafiero

5. Il colore: elemento identitario dello spazio costruito.....260

Parole e silenzi: l'uso poetico di colori e materiali nell'architettura occidentale, 262

C.F. Colombo

Interni a colori. Dalla *Polychromie Architecturale* all'uso dei nuovi materiali e media, 274

V. Saitto

"Colour Matching": un metodo per la riproduzione del colore, 284

A. Di Tommaso, V. Garro, A.M. Gueli, S. Pasquale

Il rosso di Venezia: tradizioni e variazioni sulle superfici rivestite ad intonaco, 293

L. Scappin

Il colore nella scalinata di Santa Maria del Monte in Caltagirone (CT), 304

A.M. Gueli, S. Pasquale, V. Patri, S. O. Troja

Il riuso dei materiali nelle malte tradizionali dei cantieri medievali, 316

A. Manco

Il colore della "trasparenza": velature, scialbature, rasature e intonachini sulle superfici storiche veneziane, 328

L. Scappin

Il linguaggio del colore nell'architettura del secondo Moderno a Napoli, 340

F. Viola

Arte del costruire e colore in alcune opere di G. Muzio, 352

R. Pezzola

Cèsar Manrique e Lanzarote – Il colore nel paesaggio di terra lavica, 362

S. Canepa

Preservare, mantenere e restaurare gli edifici storici: dal Piano del colore al "Piano di manutenzione delle superfici di facciata del centro storico di Saluzzo", 374

S. Beltramo, P. Bovo

Percorsi di colore: verso un progetto cromatico consapevole, 386

M. Lo Turco

Colore come mitigazione dell’impatto ambientale: il caso dei viadotti di Cuneo, 397 <i>N. Maiorano</i>	
6. Il rilievo del colore per il restauro	403
Il ruolo del colore nella conoscenza dei beni archeologici, 405 <i>M. Russo</i>	
La mappatura del colore dei modelli 3D a dettaglio variabile: avanzamenti ed automatismi fra <i>geometric</i> e <i>color processsing</i>,417 <i>L. Cipriani, S. Vianello, F. Fantini</i>	
Forma, luce e colore. Interazione dal reale a virtuale, 429 <i>L.M. Papa, G. Antuono</i>	
L’ara della Vestale Cossinia: ipotesi di restauro virtuale del colore, 442 <i>B. Adembri, G. Bertacchi</i>	
Cromatismi a Buenos Aires, tra riferimenti identitari e strategie di riqualificazione, 454 <i>G. D’Amia, M.P. Iarossi</i>	
Di che colore è Nettuno?, 466 <i>V. Basilissi, F. Ceccarelli, F. I. Apollonio, M. Gaiani</i>	
7. La definizione e la comunicazione del colore	479
Lessico greco antico del colore tra universalismo e relativismo, 481 <i>E. Miranda</i>	
La modellazione tridimensionale come espansione concettuale dei modelli del colore, 493 <i>A. Marotta, M. Vitali</i>	
“Education through color” Il colore come linguaggio in contesti educativi, 505 <i>A. Poli, F. Zuccoli</i>	
Colori nel buio. Rappresentazione dei colori nelle opere pittoriche attraverso un codice sinestetico per i non vedenti, 521 <i>M. Piscitelli</i>	
Autori - Brevi biografie.....	534

“Colore gesuita”: visione e persuasione nella Controriforma

Anna Marotta

Dipartimento di Architettura e Design, Politecnico di Torino, anna.marotta@polito.it

1. Teorie del colore come storia del pensiero nella Controriforma

L'approccio metodologico intende qui saldare il pensiero cromatico (e la relativa prassi) alle teorie artistiche in Italia, dal Rinascimento al Manierismo [13] [15] [17] [32] per confermare come la storia e la teoria del colore concorrano a costruire quella del pensiero culturale. Nell'applicazione e sperimentazione, uno specifico ambito d'elezione può essere individuato nella Controriforma e nel Concilio di Trento momento di grande rilievo, anche dal punto di vista socio-culturale. Fra gli aspetti caratterizzanti, il modo con cui la Controriforma si è posta l'obiettivo - perfettamente calato nel “modo retorico” gesuita - di normare arte e architettura anche per via visiva, (canale da ritenersi privilegiato) secondo strategie programmate e ispirate da figure fondative, come Ignazio di Loyola (con la Compagnia di Gesù), per contrastare la Riforma d'Oltralpe e messo in atto a vari livelli da rappresentanti e da istituzioni dell'Ordine. La comunicazione visiva e le immagini sono pensate per “istruire, ricordare, meditare e trarne frutti”, dunque a fini persuasori.

2. La conferma di un tema e il suo interesse storico-scientifico

Entrando nel merito di obiettivi, contenuti e strategie, nella XXV sessione del Concilio si scrivono dunque i nuovi canoni della pittura sacra, alla quale la Chiesa non vuole rinunciare per renderla strumento di propaganda delle dottrine controriformiste, istituendo un organo di controllo e di filtro delle opere a destinazione pubblica, con i vescovi chiamati a giudicare l'idoneità dell'opera, anche dal punto di vista comunicativo, con la Santa Inquisizione romana. Investiti di questa grande responsabilità, i religiosi avranno atteggiamenti che andranno dalla rigidità assoluta ad aperture critiche intelligenti verso la pittura: fra questi Carlo Borromeo, grande difensore del valore didascalico ed educativo di un'arte ortodossa, che tuttavia partecipa attivamente al dibattito, redigendo un trattato sulla costruzione e l'arredamento dei luoghi di culto, le *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* nel 1577 [2] in cui è dedicato spazio anche al ruolo dell'affresco. Ma il protocollo redatto dal Concilio è molto preciso anche sul tema della luce: il *topos* della pittura controriformista sarà la sofferenza e la morte come strumento di redenzione dei peccati ed elevazione verso Dio. Si consigliano i martirii dei santi. Nella cultura visiva, dunque, fondamentale a metà '500 è il ruolo del Concilio di Trento, con la messa a punto di protocolli per un'arte sacra “persuasoria” con obiettivi controriformisti. L'argomento è stato ancora negli ultimi anni oggetto di iniziative scientifiche: la loro sommatoria (da Trento a Bologna, da Ferrara a Milano) riannoda e ripropone all'attualità il preciso progetto di educazione e comunicazione, cui si è fatto cenno. Il convegno di studi dedicato al *Decreto Sulle immagini sacre*, promulgato in chiusura del Concilio di Trento “per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti” [39] offre l'opportunità di fare il punto su una delle realtà della storia della Chiesa, in relazione all'arte, tanto discussa nel corso

degli anni. Nella stessa occasione, fra l'altro il domenicano François Boespflug, esperto di iconologia cristiana, ha posto nuove riflessioni per una lettura sempre più attuale sul rapporto tra arte e fede [37] [38]. Mentre Maria Angela Novelli annota che la parte quarta delle *Istruzioni* all'i Parrochi [...] di Fontana dedicata alle immagini è la volgarizzazione quasi alla lettera detta *Tractatio de Poesis et Pictura* del gesuita Antonio Possevino, stampato nel 1593 a Roma come parte integrante della celebre Biblioteca Selecta.

3. Quesiti e possibili indagini storico-scientifiche

Così come appare ora inquadrata la questione, possono porsi alcuni quesiti: a fronte di una precisa attenzione rivolta dalle istituzioni religiose all'architettura e all'arte, è possibile pensare a un'analogia attenzione posta da figure di spicco in quel momento al colore e alle sue teorie? (vedi i teorici del colore come Athanasius Kircher e François d'Aguilon). Se la retorica si giova di "*Flores, Lumina, Colores*" per affinare il proprio obiettivo persuasivo, è possibile ed è plausibile pensare che dei colori ci sia giovati anche nella persuasione per contrastare la Riforma luterana? Ulteriore quesito che il contributo si pone è il rapporto fra le norme e relativi obiettivi per i "soggetti attivi" della fede, ma anche nei riguardi dei fedeli. Nell'anteporre il significato al significante, qual'è il contenuto, veicolato dal colore come linguaggio che lo inverte e lo esprime? Se nella pratica dell'architettura la teologia gesuita porta a nuove tipologie a navata unica, anch'esse legate alla comunicazione a fini persuasori controriformisti, quali potevano essere le "regole", il ruolo per colore (elemento così marcatamente percettivo, oltre che simbolico) nella configurazione e nella caratterizzazione spaziale dell'architettura, come delle arti in genere?

Sia pure in filigrana, non si può prescindere dalle tipologie dell'edilizia sacra, nel "modo proprio" della Compagnia, [12] [14] concezione e procedura di progetto che (talvolta anche nella modalità "a distanza") nelle fasi costruttive e realizzative si giovava, oltre che degli architetti, del sostanziale supporto di valenti artigiani e soprintendenti, anche nelle rifiniture, fino agli apparati decorativi, sia in interno che in esterno: la disposizione, la proporzione (e il colore) di tali elementi, solo apparentemente secondari, si rivelavano decisive nella restituzione di un effetto armonico complessivo. Se consideriamo figure come Tristano [12], possiamo vedere restituito un primo, anche se non esaustivo mosaico di autori e architetti. Tra questi, si può porre in evidenza Giacomo Della Porta (1533-1602) responsabile della facciata della chiesa del Gesù a Roma, di cui sembra autore della pianta Andrea Pozzo (1695) anch'egli - ricordiamolo - fratello gesuita, formatosi nell'ordine a Trento, di cui sono noti gli interessi per gli studi di Kircher, [8] [9] al quale rende omaggio nel soffitto "illusorio" della stessa chiesa. In questo esempio, così come nel trattato *Perspectiva Pictorum et Architectorum Andreae Putei e Societate Jesu* [...], la scelta di Andrea di adottare sempre e solo il punto di fuga centrale appare motivata da un fine metaforico e persuasivo tipico dei Gesuiti: "tirar sempre tutte le linee delle vostre operationi al vero punto dell'occhio che è la gloria Divina". Tuttavia, al di là della forma retorica, appare evidente come le deformazioni prospettiche ai margini della scena accentuino la spettacolarità percettiva e la conseguente sorpresa. Anche per questi "mirabili inganni", il museo kircheriano

richiamava visitatori da tutta Europa. Per alcuni lustri, la stupefacente raccolta fu uno dei luoghi più visitati di Roma. Quando Pozzo giunse a Roma, nel settembre del 1681, Kircher era morto da quasi un anno ma il suo museo era ancora straordinariamente vivo. “L’angelo che sulla volta di S. Ignazio tiene uno specchio concavo per riflettere l’immagine divina sotto forma di Cristogramma è presumibilmente un segno del fascino subito dall’artista di fronte alle macchine catottriche kircheriane. Se non dai libri del padre gesuita, Pozzo deve aver appreso dal curatore del museo che lo specchio concavo, oltre ad accendere il fuoco (immagine simbolica di Ignazio che accende la fede dell’umanità), mostra le immagini fuori dalla sua superficie, facendole apparire sospese a mezz’aria (immagine simbolica di Ignazio che riflette la gloria divina)” [35].



Fig. 1 – Andrea Pozzo, *Gloria di Sant'Ignazio* 1685, particolare dell'angelo con specchio concavo. Chiesa del Santissimo Nome di Gesù, Roma.

Tali inganni catottrici, studiati anche da Giovanni Battista della Porta (1535-1615), sono affrontati da Kircher in alcune delle pagine più avvincenti dell’*Ars magna lucis et umbrae* (del 1646), appare nell’antiporta dei principali trattati gesuitici di ottica, compreso quello kircheriano. In conclusione dunque, fra scienza ed arte, illusione e persuasione, “Il Cristogramma dipinto da Pozzo appare proprio sospeso a mezz’aria, come immagine sdoppiata rispetto a quella che si intravede sulla superficie dello specchio. È una raffinatezza ottica difficilmente apprezzabile dal basso ma evidentemente degna di essere rappresentata come espressione figurata di un teorema geometrico. Sul piano simbolico, inoltre, lo specchio concavo era una vera icona scientifica, strumento fondamentale di intermediazione tra la sapienza divina e la conoscenza umana” [35].

4. Protagonisti del Concilio: tra regola e fede

Dopo la morte di Sant'Ignazio di Loyola, emerge la figura di Diego Giacomo Laínez (1512-1565) per l'impronta teologica data a tutto il Concilio di Trento con particolare attenzione al *Decreto sulle immagini* [1]. Decisivo si rivela inoltre il ruolo del cardinal Gabriele Paleotti (1522-1597), particolarmente indagato dalla

storiografia bolognese [34], autore del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane nella storia dell'arte sacra* [3]. Le decorazioni della cattedrale di San Pietro, sono state ritenute “un vero e proprio «palinsesto» militante delle prescrizioni del Paleotti...”, secondo il dettato di un revival paleocristiano concepito per muovere a



Fig. 2 - Dall'alto a sinistra, ritratti di: Sant' Ignazio da Loyola (1491-1556), Diego Lainez (1512-1565), San Carlo Borromeo (1538-1584), Card. Federico Borromeo (1564-1631), Card. Gabriele Paleotti (1522-1597), Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592), Santa Teresa di Gesù (d'Avila) (1515-1582). Copertina del libro *Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il Concilio di Trento*, a cura di Domizio Cattoi, Domenica Primerano, Trento, Museo Diocesano Tridentino Temi 2014.

commozione il più riottoso dei fedeli. Dalla *querelle* fra Paleotti e gli artisti del suo tempo si evincono tutte le difficoltà degli artisti del maturo Rinascimento per adeguarsi al nuovo clima controriformista”, lasciando modi e semiotiche più libere e disinvolte. Quali sono le ragioni di “abusi e notabili difetti [...] in questa professione di formare le immagini”? Così Paleotti risponde: “l’una perché, sì come degli oratori è stato scritto che, per riuscire grandi et eccellenti, debbono essere versati in ogni facoltà e scienza, poi che di tutte le cose può occorrere loro di dover ragionare e persuadere il popolo; così pareva si potesse dire della pittura, la qual essendo, come un libro popolare, capace d’ogni materia, sia di cielo o di terra, di animali o di piante, o d’azioni umane di qualunque sorte, richiedesse insieme che il pittore, al quale appartiene il rappresentare queste cose, fosse di ciascuna, se non compitamente erudito, almeno mediocrementemente instrutto o non affatto imperito; come degli architetti ancora anticamente fu lasciato scritto”. E così prosegue: “Si vede nondimeno oggi per lo più avvenir il contrario ne’ professori di quest’arte; poiché, riservata la laude dovuta in ciò ad alcuni, gli altri, o per la necessità del vivere, che li fa trascurare i principii et ornamenti necessarii a l’arte, o per lo sconcerto grande e quasi universale di tutte le cose del mondo, che non si fanno co’ metodi suoi, ma come a caso, restano i pittori nella cognizione dell’altre discipline affatto rozzi et inesperti. Infines al cap. XII: sono da evitare “le immagini profane [...] con gran masse d’oro [...]” mentre “cose naturali, figurate e colorite al vivo [...] ci danno la vera notizia (scientifica, ndr) senza la quale si sta in difficoltà e tenebra di varie cose”. Come annota Giovanni Sassu, “la ferma volontà di deiconologizzare il lavoro

artistico, (per riprendere una definizione di Bruno Toscano) accomuna Fontana a Paleotti, Possevino, Baronio e Jan van der Meulen [5].

5. Federico Borromeo e il *De pictura sacra*, 1624

Federico Borromeo (1564-1631), cugino di Carlo, teologo e giovanissimo cardinale, arcivescovo di Milano e figura di spicco, cultore della scienza. Fondò la Biblioteca Ambrosiana e fu un estimatore di Galileo. Il suo trattato, conferma fini persuasori, ma anche (attraverso l'uso delle immagini) la funzione documentaria e didattica dell'arte sacra, senza sottovalutarne la funzione devozionale, mediante la contemplazione della natura rappresentata nelle opere. Il capitolo primo - dedicato al "bello" - ammette che "anche nel vivere umano si ricerca e piace soprattutto agli occhi degli spettatori ciò che si chiama il decoro, quello splendore, cioè quella luce o fiore che risulta da ogni movenza e da ogni gesto: luce e fiore di cui l'animo si allietta. E quella gioiosità e quel piacere siccome è insito in tutte le opere che si occupano della realtà l'arte lo trasfonde nelle immagini che coi colori o nel marmo riproducono quelle azioni. Il cap. X: "Difficoltà nel ritrarre i sentimenti dell'animo" esplicita in modo esemplare un obiettivo comunicativo e persuasivo speculare rispetto alla missione "educativa" tridentina. Qui Federico perora la causa dell'immedesimazione: "Vorrei pertanto che i nostri artisti o s'impegnassero ad esprimere i sentimenti o, se a ciò non valgono, manifestassero in qualche modo sforzo e dolore, come fece quell'artista antico che, diffidando di riuscire ad esprimere i sentimenti del padre nel sacrificio della figlia, ricoperse il capo di Agamennone. Questo studio porterà grandi e nobili frutti. Infatti la pietà verso Dio e i Santi, la lode, l'irritazione, il timore, il dolore e la speranza non sono se non i sentimenti destati nell'animo dalle sacre immagini, le quali si potranno dire vive ed ispiratrici quando ecciteranno le nostre menti e le scuoteranno quasi con un soffio vitale" [pp. 71-73]. È stato osservato (Adriano Bernareggi [7]) come, "a confermare la forza persuasiva di un'immagine rettamente concepita, l'autore riferisce l'aneddoto edificante di una prostituta indotta a cambiar vita dopo aver visto in casa di un cliente il ritratto del filosofo Palemone". Di colore Federico parla in modo esplicito nel cap. XI, *Al pittore è necessaria anzitutto la pietà*: qui si può leggere: "I colori son quasi parole che, percepite cogli occhi, penetrano nell'animo non meno delle voci percepite dalle orecchie [...], onde avviene che anche il volgo e la moltitudine ignorante comprendano il linguaggio della pittura, e con non minore efficacia rispetto agli uomini prudenti [...]. E come riesce vano lo sforzo dell'oratore per commuovere gli animi se prima non sarà lui stesso commosso, così io penso che ai pittori avvenga alcunchè di simile, di modo che, se essi prima non si saranno sforzati di eccitare nel proprio animo i sentimenti, non potranno trasfondere nelle loro opere ciò che essi non sentono, cioè pietà e nobili sentimenti dell'animo [pp. 75-76]. "Vorrei - continua a Federico - che i nostri artisti si impegnassero ad esprimere i sentimenti o, se ciò non valgono, manifestassero in qualche modo sforzi e dolore". Federico insiste che "i morti colori e questi morti marmi non sdegnano le leggi del decoro, ne abbisognano anzi di più": una precisa regola, dunque, dei codici espressivi del '600 e dei suoi obiettivi comunicativi. La raccomandazione nell'uso di colori non squillanti e le ambientazioni attendibili sono coerenti all'ambiente ideologico e teorico in cui dovranno muoversi i Carracci, Caravaggio, Veronese. A

seguito di ciò, alcuni studiosi confermano lo stretto rapporto fra le prescrizioni tridentine e le drammatiche inquadrature, specie con l'illuminazione "in notturna": il "raggio che illumina" l'esistenza viene riconfermato come l'elemento del Creato che più si avvicina alla Grazia e alla natura del divino. analoga attenzione viene rinnovata per la luce nelle chiese e per le sue fonti, dirette e indirette, naturali e artificiali. Nel cap. IX, "Il campo pittorico", Federico esprime le sue idee per la concezione scenica d'insieme: "Si deve [...] altamente biasimare l'imperizia di quelli che, nella descrizione del campo pittorico, pongono gli accessori al primo posto e il tema essenziale dell'opera quasi lo velano e l'occultano. Volendo, per esempio, dipingere San Giovanni nel deserto, lo mettono in un angolo oscuro e trascurato e riempiono la scena con animali, piante, rocce con varia prospettiva. Molto più opportunamente si sarebbe rappresentata quella varietà di scene in un'altra tavola, consacrando interamente la prima alla figura per cui era stata preparata [p. 70]. "Mancanza ancor più grave sarebbe quella di chi, propostosi di dipingere una tavola da esporsi al culto in un tempio, ne deturpasse il meglio, inserendovi una femmina lasciva, e attorno a quella disonesta figura lavorasse con passione, oltre ogni necessità di narrazione, quando l'unica necessità, in quel caso, sarebbe di omettere quella figura. Pertanto io non metterei in un simile quadro Susanna ignuda, benché la storia ammetta quella nudità. Così pure condannerò quelli che, dipingendo la nascita della Vergine Maria, al mistero accennano quasi di volo e con trascuratezza, mentre ostentano abilità artistica nel ritrarre la suppellettile casalinga e la famiglia. Io credo che ciò facciano non perché manchino loro pietà e fede, ma perché non sono esperti in arte. Sorvolano ciò che era veramente difficile e consumano tutta la fatica nelle frivolezze".

6. Protagonisti del colore, "gesuita" e non: Aguilon e Kircher

A conferma di quanto prima accennato, nello stesso ambito (e per le teorie cromatiche) troviamo i gesuiti François d'Aguilon e Athanasius Kircher consentanei alla filosofia di Ignazio di Loyola. Entrambi appaiono citati da Guarino Guarini: nell'*Architettura Civile*, [Trattato III], si legge "In quanto alla ignoranza certo che ella non è giudice conveniente dell'operazioni dell'Architettura (che) esce in giudizi inetti [...] e il Kirchero [...] riferisce che i Greci [...] venendo a Roma, sul principio non potevano sentire le musiche romane [...]. Ciò certamente nasce dal non intendere l'artificio della musica Romana". In questo caso, la musica è un esempio per l'arte in genere, ma è anche la conferma che per il gesuita esiste una relazione – a Guarini nota – tra musica e colore [13] [15] [17].

Francois d'Aguilon (Bruxelles 1566 - Antwerp 1617) studia al Collegio dei gesuiti di Clermont a Parigi e a Douai. Dopo un breve soggiorno a Salamanca viene ordinato nel 1596. Scienziato, architetto studia a Parigi, Guarino Guarini può aver letto il suo testo del 1613 durante il suo soggiorno parigino [*Architettura civile ... trattato terzo capitolo XXI, osservazione VI*]. La sua fama è dovuta al ruolo avuto nella costruzione della chiesa dei Gesuiti di Anversa (San Carlo Borromeo), notevole esempio di architettura barocca, con interno basilicale a tre navate. Ma soprattutto al libro sull'ottica *Francisci Aguilonii e Societate Iesu Opticorum libri sex Philosophis iuxta ac Mathematicis utiles, Ex Officina Plantiniana, Apud Viduam et Filios Io. Moreti, Antwerp 1613*, illustrato dalle incisioni di Rubens, che sarà a sua

volta fortemente influenzato nel suo uso del colore dal libro di Aguilonius: nella *Morte di Argo* applica la *compositio notionalis* e nei suoi paesaggi, tramite l'utilizzo di vernici trasparenti, il principio della *compositio intentionalis*. Esposto in modo chiaro e meticoloso *Il trattato* espone tre tipi di mescolanze dei colori: la *compositio realis*, dove i colori vengono prodotti dalla mescolanza dei materiali; la *compositio intentionalis*, dove i colori sono combinati all'interno di un mezzo trasparente; la *compositio notionalis*, in cui, come ricorda Kemp [26]: “Macchie di colore, così piccole da sfuggire alla vista, convergono come impressioni sensoriali dell'occhio, in modo tale che per ogni combinazione di colori si riceve un colore originale uniforme”. In pratica, il principio della mescolanza ottica, che sarà in seguito riconfermata da autori come Bezold. Egli fonda la sua teoria cromatica su matrice aristotelica, ma dimostra di conoscere Platone quando parla di disgregazione e concentrazione dell'occhio, rispettivamente per l'azione della luce e del bianco e dell'oscurità e del nero, fenomeno che rileva però più in senso patologico che fisiologico. Come già avevano fatto nel Rinascimento Brunelleschi e Leon Battista Alberti, esempla le armonie delle composizioni cromatiche da quelle musicali, riprendendo il concetto di *tono*. Nel suo modello cromatico (del 1613), egli pone agli estremi il bianco e il nero e in posizione intermedia, il giallo, il rosso e l'azzurro, in modo che i cinque colori si trovino sulla stessa linea e collegati tra loro mediante semicerchi.

Athanasius Kircher (1602-1680) è uno degli studiosi e ricercatori più interessanti negli anni Quaranta del Seicento: nominato professore di matematica, fisica e lingue orientali al Collegio Romano dei Gesuiti, rinuncia a tale mandato e torna a studi indipendenti. La sua opera *Ars magna lucis et umbrae in decem libros digesta* illustra la sua teoria dei colori. Questa, di radice aristotelica, dimostra che la luce del giorno durante il suo percorso verso l'oscurità della notte genera il colore, essendo quest'ultimo legato all'ombra, entità mediatrice tra luce e tenebra.

Il titolo di questa sua opera così come il motto: “*sicut tenebre eius it a lumen eius*”,



Fig. 3 - Tavole tratte da: Athanasii Kircheri, *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni* (...), 2 tomi. Roma, Haeredum Francisci Corbelletti 1650. *Frontespizio*, tomo 1; Tavola interposta alle pp. 500-501, tomo 1, *Harmonia nascentis mundi*, tavola interposta alle pp. 366-367, tomo 2. Le immagini sono tratte da una rara copia acquerellata dell'editio princeps, conservata presso l'Università di Glasgow, SpColl Ferguson Af-x 9-10.

annunciano la felice massima a cui egli si ispira. Per la prima volta viene spiegato chiaramente che luce, ombre e colori sono da ritenersi gli elementi del vedere, come pure i colori sono generati dai primi due.

Dopo aver dissertato in generale di luce e ombre, Kircher giunge a trattare dei colori nella terza parte del primo libro. Nella prefazione l'autore scrive: è "certo che a nessuna latitudine della nostra terra si trova un corpo tanto trasparente che non abbia in sé una certa oscurità. Ne consegue che se al mondo non vi fosse alcun corpo scuro, non diventerebbero visibili né riflessi né rifrazioni e nemmeno colori, se non quel primo tra i colori che è creato contemporaneamente con la luce. Se poi si elimina il colore, si elimina anche la possibilità di vedere, dato che tutto ciò che si vede è visibile grazie alla superficie colorata". Per Kircher quindi, poiché il colore è la caratteristica di un corpo scuro, tutto l'ornamento del mondo è creato dalla luce e dall'ombra, perché tutto ciò che al mondo è visibile lo è solo grazie a una luce fatta di ombra e all'ombra fatta di luce. Nel primo capitolo di *Ars magna* [...] si rivedono e si esaminano gli studi fatti sull'argomento dai Greci con particolare attenzione al rapporto fra visione e le connessioni fra suono, colore e musica, come rileverà anche Guarino Guarini nella sua *Architettura Civile* [...] quando lo cita. Nel secondo capitolo si inizia l'esame delle varietà di colori, attenendosi allo schema di Aguilonius, il quale sostiene che tutti i colori sono veri, perché ogni colore che appaia sui corpi o altrove, ha una vera causa; nel terzo capitolo si tratta del cromatismo dell'aria, esponendo diverse e più antiche opinioni sull'azzurro di essa. La teoria dei colori di Kircher nasce da una matrice aristotelica, di carattere simile a quella di Aguilonius, con gli stessi archi principali, e come quella arricchita dalla convinzione che il colore crei delle armonie musicali nell'occhio: la sua splendida pubblicazione, *Musurgia Universalis* [...] [9] ne rappresenta una eloquente dimostrazione [Fig. 3]. Kircher amplia lo schema aguiloniano, introducendovi le mescolanze dei colori medi col bianco e col nero, ma il motivo fondamentale è identico: basato sui due poli bianco e nero, tra i quali stanno il giallo, il rosso e l'azzurro insieme ai tre colori composti: l'arancio il verde e il porpora (secondo una impressionante analogia con l'attuale sintesi additiva e sottrattiva a tutti ancora oggi nota e in uso). Il gesuita elabora nella sua opera una gamma cromatica i cui estremi opposti sono l'Album e il Niger, i colori fondamentali; il Flavus, il Rubeus e il ceruleo intermedi a una luce mescolata di tenebre e a una oscurità rischiarata da cui derivano le combinazioni secondarie in cui il colore centrale è il Viridis (che Kircher ritiene colore perfetto tra quanti si possono ottenere da una mescolanza). Il religioso semplifica inoltre la sua gamma cromatica in un modello grafico, con annessa una tabella analogica che mette in comparazione, rispettivamente, i colori ai gusti, all'età, agli elementi. Ma il concetto aristotelico di base, con i quattro elementi, viene sconvolto da Kircher, in quanto il mondo viene suddiviso in cinque elementi: fuoco, terra, acqua, aria e un mezzo aurorale individuato nella sostanza aerea capace di generare valenze cromatiche intermedie. Se le implicazioni di questo schema fossero state eseguite fino alla loro logica conclusione, avrebbero potuto dare risultati fuori dell'ordinario. Va ricordato che a lui è da attribuirsi anche l'invenzione della Lanterna Magica che porterà alla fotografia e alle proiezioni cinematografiche. Del pari egli organizzerà a Roma una raccolta di antichità classiche cristiane, americane e orientali che andrà a costituire il Museo Kircheriano o Pignorini sulla base delle *Wunderkammern*. Insieme ad Aguilon e Kircher non va dimenticato (anche per alcune analogie con i loro modelli) Giambattista Della Porta (1535-1615) che nel 1685 aderì a una confraternita laica, collegata con l'ordine dei Gesuiti, e fondò l'Accademia dei Segreti, poi dei Lincei.

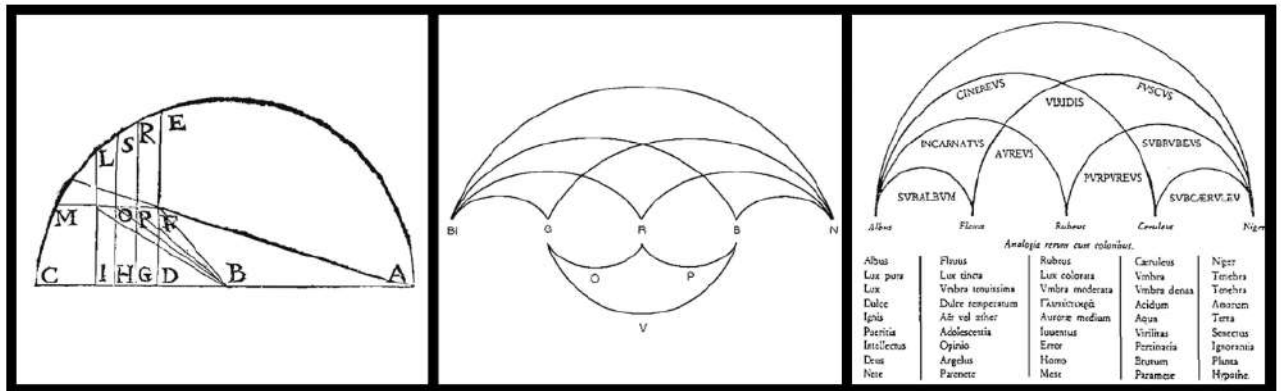


Fig. 4 – Da sinistra: Giambattista Della Porta (1535-1615), Modello della visione, 1593; François d'Aguilon (Aguilonius) (1566-1617), Colori variabili dalla luce all'oscurità, 1613; Athanasius Kircher (1602-1680), Colori semplici e composti e loro corrispondenze, 1646. Da A. Marotta, *Policroma. Dalle teorie comparate al progetto del colore*. Torino, Celid, pp. 39 e 48.

7. Tra Cinque e Seicento: luce e colore nell'osservazione della natura e nella pratica dell'arte. Un esempio in Giovanni Paolo Lomazzo

In una trattazione come la presente, che non può ancora sintetizzare gli esiti con rigore scientifico (e che non intende riconoscere automatismi, laddove non siano ancora dimostrabili), alcuni ragionamenti e riflessioni in ambito applicativo possono esemplificarsi in alcuni casi. Così, come lucidamente rileva Kemp, [26] tra Quattro e Cinquecento, su questi argomenti il punto di mediazione fra il rigore teorico-scientifico di figure come Leonardo, l'osservazione della natura e i riverberi nella prassi artistica, può essere individuato in profili come quello di Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600). da alcuni considerato erede di Leonardo, nella Milano del XVI secolo. Pittore, scrittore e poeta milanese, fin dalla giovane età si interessò al tema del colore sotto l'attenta guida di Gian Battista da la Cerva (1515-1580), pittore di origine novarese, a sua volta discepolo di Gaudenzio Ferrari (1475-1546), uno dei maestri dell'arte pittorica e scultorea milanese, citato addirittura da Vasari nelle *"Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti"* (1568). Presso l'atelier di Gian Battista da la Cerva, parallelamente agli studi teorici, Lomazzo accostò il lavoro di pittore dedicandosi a ciò che lui stesso nelle sue poesie definisce *"quadri, bizzarrie, istorie, fregi, grotteschi e parimenti varii"*. In età più matura, dopo aver esplorato sia la pratica che la teoria, lo colpì una leggera cecità degenerativa che lo portò a dedicarsi quasi esclusivamente alla trattatistica. Lomazzo è infatti autore del *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura di Giovan Paolo Lomazzo milanese pittore, diviso in sette libri*, Milano, P.G. Pontio, 1585. I sette libri della dissertazione artistica sono articolati nei seguenti capitoli: "Della virtù del colorire", "Che cosa sia colore e le sue spezie e d'onde si cagionino i colori", "Della convenienza ch'anno fra loro i colori chiari et oscuri", "Dell'ordine che si tiene in fare i cangianti", "De gl'effetti che causano i colori", "Del color nero", "Del color bianco", "Del color rosso", "Del color pavonazzo", "Del color turchino", "A quali sorti di genti convengano particolarmente i colori", "De i colori de i quattro umori e come di loro si compongono le carni nel corpo umano di qualunque sorte". In particolare riguardo al capitolo dedicato a "Come si compartano i colori", possiamo citare le seguenti sue prescrizioni:

"Onde si veggono in molte istorie tanto colorate le figure lontane quanto quelle d'appresso, e lunghe diece volte tanto come queste; sì che non viene a riuscire altro

che una pura pianezza empiestrata et un arco di colori senza rilievo o forza. E tanto più appare questo errore, quanto che ci sono alcuni che, persuadendosi d'essere più sagaci e saputi de gl'altri, dicono che le figure di dietro vogliono essere più oscure che quelle davanti; per il che, se fanno una battaglia od altra istoria all'aria, avviviscono di chiaro le prime figure e l'altre ingombrano i colori oscuri et ombre sino alle più picciole, talché paiono affumicate o tinte di caligine. Nel che di gran lunga errano, perché il perfetto sfuggire et abbagliare la vivacità e grossezza delle ombre, consiste nel considerar la lontananza della figura dell'occhio et abbagliar meno la figura che si finge star più appresso, e più quella che si finge star più discosta e lontana..."

La luce e il colore erano importantissimi per Lomazzo in relazione ai fondamenti metafisici della sua teoria. Fondata sul pensiero di Dionisio, Platone, Aristotele, Tommaso d'Aquino Marsilio Ficino e Cornelio Agrippa (sua fonte principale) egli ipotizza una gerarchia teologica per cui la luce - significando l'immagine della mente divina - scende gradualmente verso il basso attraverso lo Spirito Santo, seguito dagli angeli, i corpi celesti e la luce del sole che illumina la terra [26].

In relazione a ciò, i colori cangianti ad esempio, derivabili da fenomeni di fatto osservati in natura, (e al tempo impiegati per le loro valenze estetiche, indipendentemente dai caratteri naturalistici e ampiamente consigliati per conferire note di grazia alle armonie cromatiche) erano applicati perlopiù a "figure di leggerezza", come le "vesti lucide" delle ninfe o gli angeli dagli abiti riflettenti "non altrimenti che l'arco di Iride"; le stesse soluzioni cromatiche venivano abbinata a figure come Salomè o Maria Maddalena. Lomazzo sostiene che tali soluzioni cromatiche non dovrebbero essere adottate per la Vergine o per altre figure di grande rispetto, confermando un'antica regola in uso [36] [37]. Ciò in analogia con finalità simboliche, meno con la scienza della natura".

8. Conclusioni

In periodo tridentino (e susseguente) i Gesuiti, da Ignazio in poi, si confermano come "radice forte" nel costruire l'educazione alla fede, mediante la cultura della visione e della comunicazione: nella storia, in Italia, in Europa, e oltre. E il colore è un modo per esprimere tutto questo. Dagli esiti fin qui espunti, non si evince in termini netti e chiari un rapporto diretto fra teorie del colore e loro applicazione (malgrado l'attenta speculazione di Aguilonius e Kircher) come sarà più agevole fare dal Seicento in avanti.

In questo breve *excursus* emerge e si conferma un ampio panorama di convergenze, tanto nella dimensione teorico-speculativa, quanto nell'esperienza e nella pratica: mentre si delinea e intravede (per il colore, ma non solo) il passaggio da un approccio integrato e multidisciplinare - tipico del concetto rinascimentale di "circularità dell'arte" - a quello scientifico e specialistico in senso "moderno", di periodo sette-ottocentesco dall'Illuminismo derivato. Si possono invece confermare alcuni indirizzi e prescrizioni consigliate nello stesso *milieu* controriformista, come la preminenza del concetto di "immagine", variamente classificata a seconda (anche) della sua funzione retorica. Ma la visione, anche nelle sue componenti cromatiche, si conferma inoltre come segno naturale, derivato dall'osservazione della realtà, compresa la fenomenologia percettiva, fino alla sua estensione simbolica e

“metalinguistica”. Fino alle tecniche materiali e fisico-chimiche. Un’esperienza del colore “universale” dunque, e perciò in qualche modo unificante, sia pure fortemente connotato in senso spirituale. E possiamo estendere infine a quanto abbiamo fin qui raccolto ciò che ha scritto Pamela M. Jones a proposito di Federico Borromeo: “in conclusione, sul piano più generale ho inteso dimostrare che la tradizionale visione del pensiero ecclesiastico nel periodo compreso fra il 1564 e il 1630 come monolitico e uniformemente negativo ha fatto il suo tempo. Lo studio del caso di Federico Borromeo suggerisce che il pensiero cattolico romano, ancorché limitativo nel suo genere di conservatorismo, fu nel contempo variegato, sofisticato, duttile e perfino, in ambiti particolari, creativo e innovativo.” [29]

Dedico questo mio piccolo contributo a papa Francesco, grande estimatore di Teresa di Avila (convinta seguace di Ignazio) e a mio padre che, rimasto orfano della mamma a sei anni, è stato educato (con due dei fratellini più piccoli, Peppe e Vittorio) nel Collegio dei Padri Gesuiti di Vico Equense: quel “modo gesuita”, fatto di rigore e amore, fede e passione per la scienza e l’arte, ha permeato tutta la mia vita. E proprio a Teresa, è attribuito il sonetto a Cristo Crocifisso, vera celebrazione poetica del “modo visivo”, di Ignazio e dei Gesuiti.

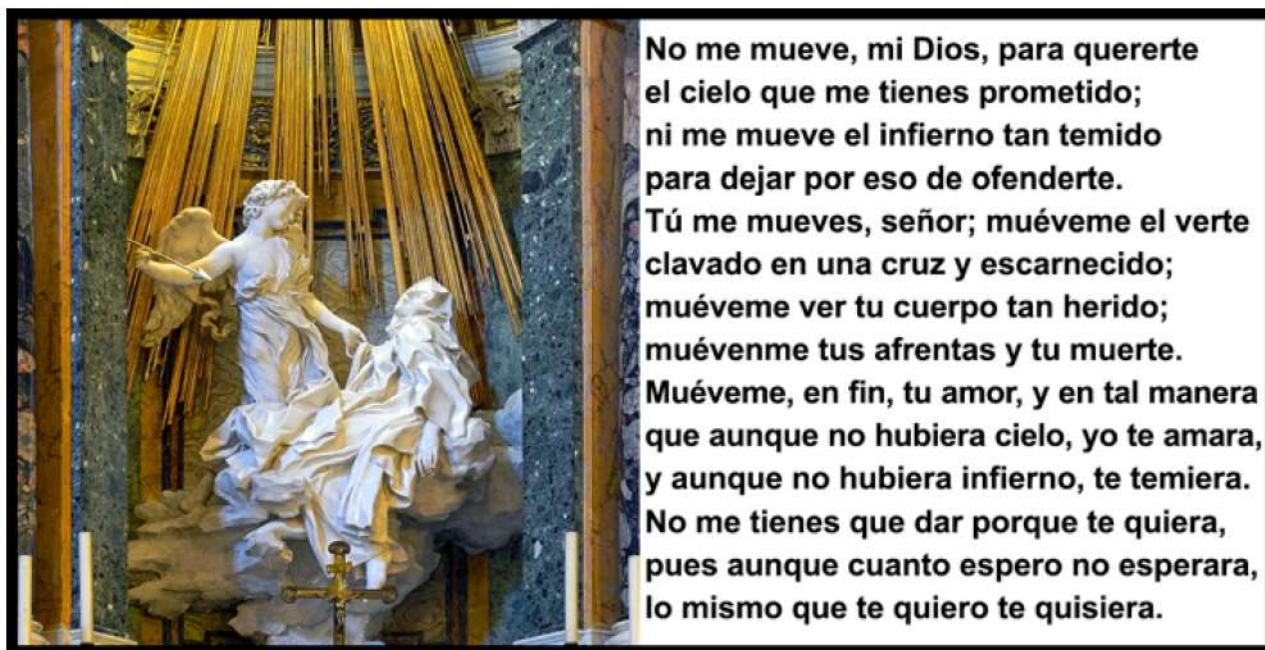


Fig. 5 – Gian Lorenzo Bernini, *Transverberazione di santa Teresa d'Avila* (1647-1652), Chiesa di Santa Maria della Vittoria, Roma; Anonimo, sonetto *A Cristo crocifisso* (attribuito, tra gli altri, a santa Teresa d'Avila da M. Bataillon).

Bibliografia

- [1] Diego S. J. Láinez, *De sacris imaginibus*, come riportato in Lydia Salviucci Insolera (a cura di), *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. “Per istruire, ricordare, meditare, e trarne frutti”*, Roma, Artemide 2016.
- [2] Carlo Borromeo, *Instructiones Fabricae et Supellectilis ecclesiasticae. Libri II*. Milano, s.e. 1577.
- [3] Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Milano, s.e. 1582.
- [4] Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio 1590.
- [5] Jan van der Meulen, *De picturis et Imaginibus Sacris pro vero earum usu contra abusum*, Louvain, s.e. 1594. Prima edizione nel 1570.
- [6] Francisci Aguilonii, *Societate Iesu Opticorum libri sex Philosophis iuxta ac Mathematicis utiles*, Anversa, Officina Plantiniana 1613.
- [7] Federigo Borromeo, *De Pictura Sacra*, Milano, s.e. 1624. Edizione on-line a cura di Adriano Bernareggi: http://www.storiadimilano.it/Arte/FBORROMEO_PITTURA/FedericoBorromeo.htm

- [8] Athanasii Kircheri, *Ars magna lucis et umbrae*, Roma, 1646
- [9] Athanasii Kircheri, *Musurgia Universalis sine ars magna consoni et dissoni*, 2 tomi. Roma, Haeredum Francisci Corbelletti 1650.
- [10] Joseph H. Fichter, *James Laynez Jesuit*, St Louis and London, B. Herder Book Co. 1944.
- [11] Marcel Bataillon, *El anónimo soneto "No me mueve mi Dios para quererte*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», 4, 1950, pp. 254-69.
- [12] Pietro Perri S. J., *Giovanni Tristano e i primordi della architettura gesuitica*, Roma, I. H. S. J. 1955.
- [13] Paola Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma. Volume primo: Varchi, Pino, Dolce, Danti, Sorte*, Bari, Laterza 1960.
- [14] Jean Vallery-Radot, *Le recueil de plans d'edifices de la Compagnie de Jésus conservé a la Bibliothèque Nationale del Paris*, Roma, I. H. S. J. 1960.
- [15] Paola Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma. Volume secondo: Gilio, Paleotti, Aldrovandi*, Bari, Laterza 1961.
- [16] Charles Parkhurst, *Aguilonius' Optics and Rubens' Colour*, in «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», XII, 1961, pp. 34-50.
- [17] Paola Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma. Volume terzo: C. Borromeo, Ammannati, Bocchi, R. Alberti, Comanini*, Bari, Laterza 1962.
- [18] Mario Scaduto, *L'epoca di Giacomo Lainez. Il governo 1556-1565*, Roma, La Civiltà Cattolica 1964.
- [19] *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Vol I, Roma, Ist. Ed. Romano 1968.
- [20] Guarino Guarini, *Architettura civile*, Introduzione di Nino Carboneri, note e appendice a cura di Bianca Tavassi La Greca, Milano, Il Polifilo 1968. In particolare pp. 24-29.
- [21] Simonetta Coppa, *Federico Borromeo Teorico d'arte: Annotazioni in margine al «De pictura sacra» ed al «Museum»*, in «Arte Lombarda», 15, 1. 1970, pp. 65-70.
- [22] Rudolf Wittkower, *Introduzione al Guarini in Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco*. Vol. I. Atti del Convegno internazionale, Torino Accademia delle Scienze Torino, 30 settembre – 5 ottobre 1968, Torino, Accademia delle Scienze 1970, pp. 21-25
- [23] Mario Scaduto, *L'epoca di Giacomo Lainez 1556-1565. L'azione*, Roma, La Civiltà Cattolica 1974.
- [24] Wolfgang Jaeger, *Die Illustrationen von Peter Paul Rubens zum Lehrbuch der Optik des Franciscus Aguilonius*, Heidelberg, 1976.
- [25] August Ziggelaar, *François de Aguilón S. J. 1567-1617: scientist, architect*, Roma, I. H. S. J. 1983.
- [26] Martin Kemp, *La scienza dell'arte, Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Giunti 2005. Prima edizione 1994.
- [27] John Turner (a cura di), *The Dictionary of Art*, New York, Grove 1996, Vol. I, p. 467.
- [28] Johan Wolfgang Goethe, *La storia dei colori*, a cura di Renato Troncon, Luni-Milano-Trento 1997.
- [29] Pamela M. Jones, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica del XVII secolo a Milano*, Milano, Vita e Pensiero 1997. Prima edizione: Cambridge University Press 1993.
- [30] Anna Marotta, *Colore e geometria nelle teorie della visione di periodo barocco*, in *Rappresentazione dell'architettura e dell'ambiente: principi costitutivi del progetto tra artificio e natura*, MURST, Milano, 1998, Vol. III.
- [31] Anna Marotta, *Policroma. Dalle teorie comparate al progetto del colore*, Torino, Celid 1999.
- [32] Anthony Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, Einaudi 2001.
- [33] Patrizia La Porta, A. Bagnoli (a cura di), *Il piacere di colorire. Percorso artistico di Alessandro Casolani 1552/53-1607*. Guida alla mostra, Firenze, Cento Di 2002.
- [34] Ilaria Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Il cardinale Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, Editrice Compositori 2008.
- [35] Filippo Camerota, *L'arte della prospettiva e i mirabili disinganni di Andrea Pozzo*, «Geocentro Magazine», II, 9, Maggio-Giugno 2010, pp. 44-52.
- [36] Domenico Sguaitamatti, *Colori di santità. San Carlo nei teleri del Duomo: percorso tra arte e fede*, Milano, Centro Ambrosiano 2010.
- [37] Giovanni Sassu (a cura di), *Immagine e persuasione. Capolavori del Seicento dalle chiese di Ferrara*, catalogo della mostra (Ferrara, 14/09/2013-06/01/2014), Ferrara, Cartografica 2013.
- [38] Domizio Cattoi, Domenica Primerano (a cura di), *Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il Consiglio di Trento*, Trento, Museo Diocesano Tridentino - Temi 2014.
- [39] Paul Oberholzer S. J. (a cura di), *Diego Lainez (1512-1565) and his Generalate. Jesuit with Jewish Roots, Close Confidant of Ignatius of Loyola, Preeminent Theologian of the Council of Trent*, Roma, I. H. S. J. 2015.
- [40] Lydia Salviucci Insolera (a cura di), *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. "Per istruire, ricordare, meditare, e trarne frutti"*, Roma, Artemide 2016.