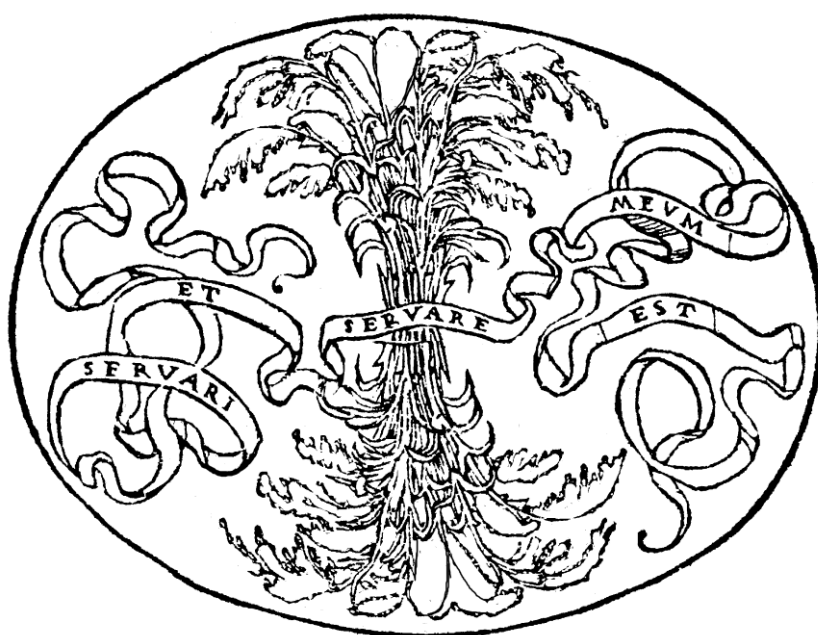


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

16/2016



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Simona Rinaldi

Cura redazionale

Claudio Brunetti, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

S. RINALDI, <i>Per una filologia dei trattati e ricettari di colori</i>	p. 1
S. BARONI, P. TRAVAGLIO, <i>Premessa metodologica</i>	p. 17
S. BARONI, P. TRAVAGLIO, <i>Considerazioni e proposte per una metodologia di analisi dei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato. Note per una lettura e interpretazione</i>	p. 25
S. BARONI, <i>La lingua dei ricettari e il linguaggio della trattatistica tecnica</i>	p. 84
S. BARONI, <i>Ricettari: struttura del testo e retorica</i>	p. 90
S. BARONI, P. TRAVAGLIO, <i>Mnemotecnica e aspetti di oralità nei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato</i>	p. 114
S. BARONI, <i>'De generibus colorum et de colorum commixtione': ancora qualche nota sull'interpolazione di Faventino</i>	p. 130
P. TRAVAGLIO, <i>Il 'Liber colorum secundum magistrum Bernardum': un trattato duecentesco di miniatura</i>	p. 149
G. CAPROTTI, <i>Il 'Liber de coloribus qui ponuntur in carta'</i>	p. 196
P. TRAVAGLIO, <i>'Tractatus aliquorum colorum': un esempio di trattato di rubricatura in un ricettario a interpolazione</i>	p. 232
I. DELLA FRANCA, <i>'Modus preparandi colores pro scribendo'</i>	p. 262
S. BARONI, <i>'Capitulum de coloribus ad scribendum': una trattazione di rubricatura di tradizione sassone</i>	p. 277
I. DELLA FRANCA, <i>'Color sic fit'</i>	p. 285

- S. BARONI, *De clarea* p. 295
- M. MANDER, *Trattazioni per un solo colore: l'alchimia del Duecento di Paolo da Taranto e Michele Scotto alle origini dei testi sulla raffinazione dell'azzurro oltremare* p. 316
- S. BARONI, G. PIZZIGONI, *Capitulum ad faciendum lazurium ultramarinum* p. 328
- M. MANDER, *Pastellus fit isto modo': una trattazione legata all'azzurro oltremare* p. 332
- P. TRAVAGLIO, *Ad faciendum azurum': alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel Ricettario dello Pseudo-Savonarola* p. 341
- M. MINCIULLO, *A far azzurro oltramarino': una trattazione sull'oltremare nei 'Segreti diversi' (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 857)* p. 384

MNEMOTECNICA E ASPETTI DI ORALITÀ NEI RICETTARI DI TECNICHE DELL'ARTE E DELL'ARTIGIANATO

Nella vasta complessità della letteratura tecnico-artistica avviene spesso di incorrere in aspetti che, sebbene letterariamente fissati, mostrano una profonda connessione con un mondo operativo costituito anche da oralità e con la necessità o volontà da parte di operatori e conoscitori di ritenere in forma mnemonica alcuni procedimenti e sequenze. Così nell'analisi dei ricettari emerge, in più casi e in misure differenti, il rapporto e il confronto con l'oralità e la mnemotecnica.

Nel presente contributo, in linea con l'ambito delle esemplificazioni scelto per questa pubblicazione, si propone una rassegna di alcune forme o formule mnemotecniche che, nel quotidiano esercizio di scrittura e decorazione del libro, avevano certamente posto nella cultura degli addetti ai lavori, così come – se non più – che i trattati veri e propri, conservati nero su bianco tra le pagine dei codici¹.

1. La scrittura e il libro

Nella mente di un copista, rubricatore, calligrafo o miniatore medievale, ma anche di un uomo di biblioteca, non poche dovevano essere le sequenze mnemoniche, per suoni più che per immagini, legate al libro, alla sua lettura e scrittura, alla sua produzione.

In ambito monastico il pensiero circa la pagina scritta, conservata negli *armaria* o nelle biblioteche, era improntata, per quanto riguarda i suoi aspetti generali, al massimo rispetto quale parte di quel *'labora'* che si univa all'*'ora'*².

L'opera di copia e conservazione dei testi possedeva, spesso in comune con aree contigue, una serie di *topoi* o modi di dire e proverbi, frequentemente fondati, se non sulla rima, almeno sull'assonanza o su allitterazioni, volti a riassumere, validare, celebrare il ruolo fondamentale del libro, della scrittura nella vita monastica e quindi il senso dello scrivere stesso. Molto noto è quello citato da Bernardo di Clairvaux, ma a lui precedente e dotato di vita propria:

Clastrum sine armario
est quasi castrum sine armamentario³.

¹ Molti aspetti del pensiero del mondo antico potrebbero rimanere incomprensibili senza la conoscenza dell'Arte della Memoria. La mnemotecnica antica non è solo l'arte di ricordare, ma a tratti diviene la struttura stessa del definirsi del pensiero, sia di opere sia di catalogazioni di tempi a noi così distanti. Non è qui il caso di spezzare lance in favore di approfondimenti e studi che, a evidenza, sono basilari nell'ermeneutica delle letterature tradizionali, quanto piuttosto rendere minimamente conto della presenza di queste formule che intrecciano talvolta la loro vita con quella dei testi scritti medesimi. Le forme o formule mnemotecniche inerenti la pratica della miniatura sono suscettibili di varia catalogazione, ossia rispondono a differenti tipologie: come è noto, nella tradizione esistono infatti una memoria per suono e una memoria per immagini. Per quest'ultima già Aristotele accenna come cosa ben nota a «coloro che controllano le immagini mentali con la volontà» e «fabbricano immagini con le quali riempiono i luoghi mnemonici» (*De memoria et reminescentia*). L'arte della memoria per secoli insegnerà a costruire *loci* e *imagines* mentali.

² Nella Regola di S. Ferréol (VI secolo), al capitolo XXVIII, compare *paginam pingat digito/qui terram non proscindit aratro*. Si anticipa qui l'accostamento della scrittura del libro all'aratura dei campi. Di qualche secolo posteriore (inizio del IX secolo) l'attestazione del celebre indovinello veronese, una delle prime metriche in lingua romanza, scoperta da Luigi Schiaparelli a f. 3 del ms. LXXXIX della Biblioteca Capitolare di Verona: «Se pareba boves, alba pratalia araba/albo versorio teneba, negro semen seminaba» (Spingeva avanti i buoi [le dita], arava i bianchi prati [la pagina]/teneva un bianco aratro [la penna], seminava seme nero [l'inchiostro]). Circa l'indovinello veronese si veda SAPEGNO 1949, p. 1.

Evidente la specularità di coppie di associazioni *castrum-c(l)a(u)strum* e *armario-arma(menta)rio*, collegate dal ricorrente *sine*.

Tra i proverbi e motti⁴, che pure sono formule tramandate prevalentemente oralmente e assimilabili al patrimonio mnemonico, di medesimo intento celebrativo (seppure con diverse sfumature) e di ambito generale e scolastico troviamo, ad esempio, *qui scribit bis legit* oppure il forse più noto e certo più tardo *libri faciunt labra*. Mentre la prima forma è memorizzabile sull'associazione dei complementari *scribere* e *legere*, la seconda sfrutta una sorta di inclusione fonica del *faciunt* di 'l-br' con cambio vocalico 'i-i' 'a-a', generando così una variante della classica 'consonanza'.

Seppur simbolo di un valore morale e di cultura, i libri, frutto dell'impiego di dispendiosi materiali e di laboriosa copia, soprattutto se illustrati⁵, rappresentavano anche un valore monetario certo non indifferente⁶.

2. La penna

Avvicinandoci ora al mondo della tecnica della scrittura e dei suoi accessori, bisogna tenere conto che l'arte della scrittura richiedeva una sapiente e complessa preparazione di materiali, quali l'inchiostro, la superficie della pagina, il calamaio e, appunto, la penna stessa.

Numerose dovevano essere dunque le formule mnemoniche destinate a raccogliere le prescrizioni per la costruzione di un buon strumento di scrittura, di giusta forma e ben bilanciato, così come molte rime, filastrocche o formule mnemoniche ricordavano i principali ingredienti di vari inchiostri per l'ordinaria scrittura.

³ *THESAURUS NOVUS* 1717, c. 511.

⁴ Le operazioni di scrittura del mondo antico e medievale hanno lasciato larga traccia, restando come formule orali ancora nella nostra cultura odierna. Basti pensare a modi di dire come «Currenti calamo, Ad litteram, Verba volant scripta manent, Nulla dies sine linea, Olet lucernam» e la notissima «Tabula rasa», che si rifà a supporti di scrittura quali le tavolette cerate tardoantiche e medievali. Nel volgare varie appaiono le forme proverbiali o indovinelli legati al medesimo argomento: «Carta canta e villan dorme, Cinque lavorano e due stanno a vedere». Sul valore o permanenza della scrittura citiamo solo: «Lettere in carta, denaro in arca», con verosimile antecedente latino; «Carta vista mal non acquista», anch'essa in rima, mentre fondato sul paradosso appare «Lo scritto non si manda in bucato» con il simile «Quel che è scritto non si stinge». Ancora «Carta si fece perché l'uomo è fallace» appoggia la propria ritenzione mnemonica sulla consonanza. Se non squisitamente mnemonotecniche, queste forme millenarie fanno comunque parte del patrimonio mnemonico ancora di noi moderni e più degli antichi, a buona prova della gran massa di trasmissioni e forme mnemonico-orali tramandate.

⁵ Sul ruolo della pittura come elemento di valore aggiunto, nei proverbi italiani, troviamo «Chi ha soldi fabbrica e chi ne ha d'avanzo dipinge, Il pecoraio quando non ha da fare dipinge il bastone».

⁶ In questo senso si potrebbe forse cogliere l'interpretazione di una frase o filastrocca a doppio (se non triplo) senso, posta a margine del ms. Lat. 6514 della Bibliothèque Nationale de France di Parigi (XIII-XIV secolo; BIASINI 2004-2005, pp. 22-24). Una glossa marginale recita *pelles sollares subtallarium sive sollers*, letteralmente 'è scaltro chi porta pelli sotto la veste talare'. Il significato della frase può senz'altro riferirsi a una sorta di versione per il clero dell'espressione *estote parati*, e pure potrebbe alludere ai membri degli allora recenti ordini mendicanti, diaconi o sacerdoti, che nel XIII secolo già calzavano i sandali, a differenza del clero secolare e dei monaci che indossavano stivali, scarpe o calzature in panno chiuso o pianelle. Ancora la frase potrebbe riferirsi all'uso di indossare indumenti di cuoio o pelle sotto la veste, come protezione da lapilli o accidenti del forno fusorio. Secondo Biasini, però, la glossa in questione potrebbe essere intesa – o meglio alludere –, in un curioso doppio senso, a un significato quale 'se porti via, come risarcimento, pergamene sotto l'abito talare sei furbo', sfruttando il fatto che *pelles* può infatti significare anche 'pergamene', così come condividere la stessa radice con il verbo *pellō* che significa 'sottrarre'. *Sollares*, allo stesso modo, può anche alludere o richiamare il verbo *solor* che, tra i suoi significati, annovera appunto quello di 'ricompensare, indennizzare'. La traduzione proposta da Biasini, accolta qui pur con qualche perplessità, è 'chi porti via pergamene, come ricompensa sotto la veste talare, è astuto' (BIASINI 2004-2005, p. 22). Più che un riferimento a elementi o ingredienti della ricetta, come pure è stato ai tempi proposto da BERTHELOT 1893, o a criptiche frasi di significato alchemico, è evidente qui l'aspetto di scioglilingua del motto, le cui insistenti allitterazioni di 'p' e 's' mettono a prova la veloce ripetizione orale, con un continuo alternarsi nell'emissione fonica di labiali e sibilanti, scempie e doppie.

Circa la penna⁷, che sostituirà il calamo già a partire dall'Alto Medioevo, probabilmente anche in relazione alla maggiore fluidità e finezza di inchiostri ferrogallici e del nuovo supporto pergamenaceo, ecco che possiamo raccogliere forme orali mnemoniche, di attestazione relativamente tardiva ma verosimilmente ben anteriori alla loro scrittura, prevalentemente eseguita negli spazi vuoti dell'impaginazione di altri testi. Ne è un esempio una nota riportata nel ms. D 437 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano (XVI secolo, f. 1v), presente anche nel ms. Canonici Misc. 128 della Bodleian Library di Oxford (XVI secolo, f. 31v):

Sic modus iste tibi qui calamum vis moderare
Sit latus exterius longum curvum quam sit interius
At tamen interius aliquid tolatur ab ipsa
Molle pectit longum sed cartum ventum et aestus.
Nota quod media pars calami brevior debet esse sinistra.
Duc mano levem si vis tu scribere bene.

Oltre a quello appena citato, visibilmente già frutto dell'assemblaggio di almeno tre distinte unità testuali, conosciamo vari altri componimenti brevi sul taglio della penna sempre di uso mnemotecnico, come quello di un anonimo del XV secolo:

Regule de modo scindendi pennarum

Prima, quod prima scissura debet transige ad medium penne.
Secunda, quod rostrum debet habere dimiditatem longitudinis penne scissura.
Tertia, quod ad una parte debet esse ita lata sic a balia.
Quarta, quod scissum debent esse equales.
Quinta, quod non debet directe incidi sed oblique.
Sexta, quod scissura debet habere dimiditatem tocius rostri.
Septima, quod non debet acuari directe sed oblique.
Octrua, quod debet in dorso perspicualitea incidi.
Nona, rostrum debet entrare ad lineam penne⁸.

In questo caso è evidente il sistema numerale basato sull'elencazione rammemorativa con le dita, che sarà utilizzato anche da Giovanni Antonio Tagliente a chiaro uso mnemotecnico. La prescrizione che segue è infatti posta alla fine del capitolo che riguarda la penna e il suo taglio, disposta quindi a titolo di sintesi riassuntiva e in forma grafica autonoma dalla composizione del testo a lei precedente:

La bontà della penna, vole havere cinque parte.
La prima esser grossa in suo grado,
la seconda esser dura,
la terza esser tonda
la quarta esser magra.
La quinta, esser di l'ala destra a ciò non la tengi torta in mano⁹.

La sequenza sembra riecheggiare nella posteriore composizione di Cherubino Ghirardacci *Modo di perfettamente scrivere*, conservata nel ms. H.VII.39 della Biblioteca degli

⁷ Non siamo riusciti a reperire la forma latina, che peraltro sembra possibile e probabile, del proverbio italiano *ecco fatto il becco all'oca* ('ora siamo pronti', 'finiti i preliminari ora arriviamo al sodo'), che deve la sua origine al taglio e preparazione (o tempera) della punta della penna per scrittura, di oca appunto.

⁸ BECH-ZACHER-REGEL 1877, p. 348.

⁹ TAGLIENTE 1530. L'opera ebbe una ventina di edizioni nei soli primi cinquant'anni ed è stata ristampata in anastatica da Nino Aragno Editore, Torino, s.d., p. 40.

Intronati di Siena (XVI secolo, ff. 2-38). Secondo questo autore le penne per scrivere, di oca domestica, «vogliono essere lustre, tonde, dure, magre, sottili, e dell'ala destra acciocchè non istia distorta in mano» (f. 16)¹⁰.

L'opera del Ghirardacci, scritta probabilmente poco prima della metà del XVI secolo, forse in occasione del suo soggiorno in Toscana del 1543, mostra numerose tavole illustrative non sempre terminate nella finale ombreggiatura delle cornici. Qui gli oggetti d'uso dello scrivano o del calligrafo sono rappresentati in composizioni che non tengono conto delle rispettive proporzioni dimensionali, spesso mostrando gli elementi appesi o pendenti dall'alto e riprendendo così figurativamente le note costruzioni mnemotecniche della 'memoria per immagini', similmente a quanto avviene nelle note incisioni di Eustachio Celebrino per il libro di Ludovico Arrighi *Il modo di temperare le penne con le varie sorti de littere* (Venezia 1523) o degli strumenti per scrivere e disegnare ne *Il modo d'imparare di scrivere* (1525). Proseguendo su questa strada, tuttavia, scivoleremmo nel delicato campo della formazione delle immagini legata all'Arte della memoria', con una prospettiva che altri hanno già ampiamente indagato e che esulerebbe dai nostri propositi.

3. L'inchiostro

È indubitabile che frasi mnemotecniche vere e proprie, destinate a rammentare allo scrivano la quantità degli elementi costituenti un buon inchiostro, fossero assai diffuse e peraltro tra loro molto simili. Una di queste, di tradizione piuttosto vasta, almeno nelle versioni scritte, recita così:

Quarta vitrioli, media sit uncia gumi, integra sit galla, mediantibus octo falerni.

La frase è attestata in numerosi manoscritti, spesso copiata nei fogli di guardia o negli spazi bianchi lasciati da altre scritture¹¹.

A nostra conoscenza il manoscritto che meglio attesta la discesa di questa formula mnemonica da un testo metrico è il ms. MA 614 (*olim* λ 2/52) della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo (XV secolo, f. 17r). Qui viene chiaramente espresso l'aspetto di fabbricazione a freddo dell'inchiostro, che ancora viene chiamato *atramentum*.

Sic athramentum tu scriptor confice crudum
 vitrioli quarta, media sit uncia gumi
 integra sit galle, super addas octo falerni
 noctibus stat tribus sic confecta bene
 sepius et misce et demum colata reponere.

Pur nella ristrettezza del testo e nella sua evidente corruzione, il frammento, forse estrapolato da una più lunga composizione, nelle numerose analogie farebbe pensare, come nel caso del testo di Eraclio, a un dettato altomedievale. Anzitutto quel «Sic [...] tu scriptor»

¹⁰ Si utilizzano il testo e i riferimenti dell'edizione di TORRESI 1993, p. 91.

¹¹ Ad esempio: Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D 437 inf. (XVI secolo), f. 1v: «Vitrioli quarta, media sit gumma, integra sit galla et super addas octo falerni»; Modena, Biblioteca Estense, ms. α T.7.3 (XV-XVI secolo), f. 62v: «Quarta vitrioli, media sit gumi, integra galeti, sint unciae octo falerni»; Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. C 34 sup. (XII secolo), f. IVv: «Vitrioli quarta, mediata sit uncia gume, integra sit gale, super addas octo falerno»; Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. C 131 inf. (XIV-XV secolo), f. I ante v: «Quarta vitriola, media sit uncia arabica fine gumi arabici, integra sit unciae octo falerni»; Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici Misc. 128 (XVI secolo), f. 32v: «Pone ad solem dius et nox et cotidie misceantur. Unde versus: Quarta vitrioli media sit uncia gumi uncia galletti super adde octo falerni» (la formula è ripresa anche ai ff. 118r. e 130r, in quest'ultimo caso posta in apertura a un intero trattato dedicato agli inchiostri).

con cui l'autore si rivolge al lettore, come in Eraclio, *De coloribus et artibus Romanorum*, II.3 («Sic poteris viridem tibi, pictor habere colorem»). Eraclio comincia ben cinque rubriche con la parola 'sic', di cui quattro si trovano nel secondo libro, per noi mutilo e costituito da sole sette prescrizioni.

Alla stessa epoca delle ultime versioni del nucleo mnemonico appena descritto dovrebbe appartenere la variante per un inchiostro a freddo, per infusione o macerazione, da approntarsi all'occorrenza sulla base degli ingredienti finemente polverizzati, senza specificazione della quantità né della qualità del liquido, sia acqua, vino, aceto, in cui i composti vanno stemperati¹²:

Unam libram galle pulverizate
mediam libram gume arabice pulverizate
mediam libram vitrioli romani pulverizati¹³.

Qui, con un certo spreco di vetriolo riguardo all'effettiva e necessaria stechiometria, le dosi dei componenti l'inchiostro sembrano appoggiarsi alle sequenze 1-1/2-1/2, con efficacia mnemonica piuttosto bassa, nonostante il livellamento di gomma e solfato di ferro porti a visualizzare facilmente la galla integra e la metà per tutto il resto.

Alcuni luoghi dove si esercitava la scrittura dovevano essere assai freddi. Probabilmente quattrocentesca e ormai in volgare e corrotta è la forma, che pur potrebbe discendere da un originale latino:

A far che l'inchiostro
mai ti gelerà nel calamaio
recipe sal comune e metilo
nel calamaro o nel boccalo¹⁴.

Un'altra bella formula mnemotecnica relativa agli inchiostri è riscontrabile nel ms. 10.1.30 della Biblioteca Comunale di Como (XVII-XVIII secolo), dove, a f. 59r, compare:

La costruzione
del perfetto inchiostro consiste nella seguente
rima italiana:
Uno, due, tre e trenta
fanno la bona tenta.
Cioè un'oncia di gomma bianca e chiara, arabica polverizzata e
disfatta in un po' di vino bianco.
N° 2 once vitriolo romano polverizzato.
N° 3 once galle d'Istria rotte ed ammacate.
N° 30 once vino bianco bono e sano; mentre il vino rosso non
è bono, né tanpoco il dolce, è vino guasto.

Come anticipato, le forme di origine mnemotecnica per la preparazione di inchiostri e penne e per rimediare i piccoli accidenti di scrittura sono rintracciabili nella loro fissazione scritta insieme ad altro materiale vario – che potremmo definire erratico – in quelle che

¹² Si può pensare che l'utente sapesse le esatte proporzioni tra ingredienti ed eluente, solitamente cinque o sei, fino a otto parti, come l'aceto e il vino convenientemente stanno alla tempera di rosso d'uovo, e l'acqua alla chiara d'uovo denaturata.

¹³ Ferrara, Biblioteca Ariosteana, ms. CL.II.147 (XVI secolo), f. 12r.

¹⁴ Modena, Biblioteca Estense, ms. α T.7.3 (XV-XVI secolo), f. 165v. Il testo sembra corrotto; in origine forse poteva suonare come *A far che inchiostro mai geli in calamaio, recipe sale comune e metilo nel boccalo*.

abbiamo chiamato 'teste' e 'code' di un momento della trasmissione di un ricettario o di un testo di tecniche artistiche.

Un ultimo esempio di questo tipo si trova nel noto manoscritto appartenuto a Jean Le Bègue (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 6741, 1431), dove appunto si parla a più riprese di 'quaterni'. È proprio alla fine di uno di questi che compare la seguente nota sugli inchiostri:

Bocales iiii vini, vel aque, vel per medietatem de utroque.

Lipra i gallarum, de onziis xii pro lipra.

Onzie iiii gummi arabici.

Onzie vi vitrioli romani.

Et qui caperet gallas, gummam et vitriolum quodlibet ad equale, videlicet totidem de uno quotidem de alio ad pondus, ad huc bonum esset, videlicet ut onzie vi de quolibet quod satis esset pro dictis libris iiii vini, seu aque, vel aque et vini ut supra¹⁵.

Ormai siamo lontani dalla forma mnemotecnica pura, che resta un pallido fantasma incluso nella forma scritta, agli albori di un'epoca in cui la carta con sempre maggiore disponibilità soppianderà progressivamente la necessità della memoria e anche la prescrizione della rigida norma viene con spirito critico rivisitata circa la questione delle proporzioni, segnando definitivamente la dissoluzione di una stechiometria necessaria a un mondo meno agiato, o forse solo più attento a evitare sprechi.

4. I colori e le mescolanze

Riguardo invece l'argomento colori, occorre ricordare preliminarmente come la stessa struttura delle ricette possa apparire legata a forme iussive che ricalcano fedelmente la struttura di una comunicazione di 'comando'. Molte prescrizioni appaiono, nella loro sobrietà e chiarezza, quasi il testo ricalcasse le forme di una comunicazione orale, svolta da maestro ad allievo piuttosto che da artigiano a garzone, o da committente-ordinatore della procedura a esecutore. La ricetta spesso è di per sé, quanto a struttura, una progressione destinata alla ritenzione mnemonica.

In molti casi è la gerarchia di valore degli elementi a favorire la ritenibilità della loro sequenza, come ad esempio appare, a livello di macrostruttura, per le *Cochiones dei Metalla* nelle *Compositiones*, mentre a livello non solo macro ma anche microstrutturale il fenomeno si ripete, nell'ordine degli ingredienti delle ricette, in un testo come *Mappae clavicula*. Qui ancora i metalli sfilano quasi sempre dal più prezioso oro in direzione del più vile vetro: da maggiore, quindi, a minore.

Diverso il caso delle sette ricette di fabbricazione di pigmenti del *De coloribus et mixtionibus*, in cui l'ordine gerarchico è occulto. A prima vista il testo pare correre in modo disordinato: cinabro, azzurro, azzurro, verde, verde, minio, biacca. La processione dei colori mostra infatti l'inclusione delle due coppie di azzurro e verde tra due rossi e la biacca necessaria a produrre il secondo rosso. Ma se ci si orienta alle *origines*, cioè ai metalli che vengono trattati, allora la gerarchia diviene palese: argento (vivo), argento, rame, rame, rame, piombo, piombo.

Metalli da maggiore a minore: ecco la chiave mnemonica sottesa. Il mondo medievale è ancora nell'XI secolo un mondo di corrispondenze, e che questa inerzia colori-metalli-pianeti sia ovvia e si tramandi fino alle soglie dell'epoca moderna per i pigmenti lo attestano alcuni nomi che ancora utilizziamo: verde di rame, azzurro di Venere, rosso-giallo-nero di Marte

¹⁵ MERRIFIELD 1849, I, p. 71.

(ferro), rosso-giallo-bianco di Saturno (piombo), bianco d'argento (perché biacca ricavata da minerale e conseguenti leghe piombo-argentifere).

Riconoscere e perpetrare un ordine culturale stabilito, dividerlo nella costruzione del testo, significa, anche in questo caso, favorire la ritenzione mnemonica: 'ogni cosa a suo posto, un posto per ogni cosa'. Ci possiamo così spiegare il frequente uso delle varie organizzazioni gerarchiche nella costruzione del testo in ricettari e trattati, con riferimento ai metalli (doratura, argentatura, stagno e altre imitazioni), ma anche e soprattutto ai colori, ai supporti della pittura¹⁶, alle tinte.

Circa la mnemotecnica dei vari pigmenti e colori, non si può non menzionare l'opera di Isidoro di Siviglia. Nelle *Etymologiae* questo non sufficientemente studiato maestro dell'Arte della memoria¹⁷, erede di un sapere antico che vuole trasmettere a una nuova era, tramanda *colores ab calores*¹⁸ per indicare l'origine dei colori, prodotti da gradi di caldo-freddo così come nella tradizione discendente da Teofrasto.

Segue una lunga sequenza sui pigmenti dove per la ritenzione mnemonica il nome della sostanza viene associato alle più varie etimologie, secondo alcune delle classiche regole della mnemotecnica che in quest'opera Isidoro usa in modo continuativo. Infatti, tutte le *Etymologiae* altro non sono che un castello di sistematiche associazioni mnemotecniche, in cui la ricerca dell'origine della parola è in parte un pretesto. Altro che nozioni «tratte dall'origine della parola, interpretata senza sussidi di scienza linguistica ma conforme alla mentalità critica e teorie stoicheggianti»¹⁹: le *Etymologiae* sono un capolavoro mnemotecnico, le cui 'pedine' sono le etimologie.

Senza conoscenze circa l'Arte mnemotecnica si corre il rischio di leggere l'opera di Isidoro, quanto molti altri testi, in una prospettiva superficiale, estranea allo scopo e contenuto del testo, così da credere, ad esempio, che la pergamena realmente derivi il proprio nome dall'invenzione di un re di Pergamo, o che il *cinnabaris* trovi la propria origine nell'ancestrale lotta e nel sangue sparso di un drago e di un elefante.

Isidoro appoggia le proprie sequenze mnemoniche, destinate prevalentemente all'istruzione della 'migliore gioventù' di un popolo di barbari, a elementi che si sviluppano secondo regole di vario tipo, che si troveranno ancora, secoli dopo, in trattati come quello di Cosimo Rosselli, oggetto di uno studio di vasto interesse per i legami tra mnemotecnica e semiotica²⁰.

Concretamente, nel breve brano sui colori, queste sono le principali regole di associazione:

<i>Omonimia</i>	<u>Sinopis</u> inventa primum in Ponto est [...] a <u>Sinope</u> urbe acceptit. <u>Cypria</u> ab insula <u>Cyprio</u> [...].
<i>Accidente comune</i>	<u>Rubrica</u> vocata quod sit <u>rubra</u> [...]. <u>Atramentum</u> [...] quod sit <u>atrum</u> [...].
<i>Somiglianza di nome</i>	<u>Cinnabarin</u> a dracone e <u>barro</u> [...]. Laminas <u>areas</u> sarmenti superponas, <u>aeruginem</u> creant.

¹⁶ Lucca, Biblioteca Capitolare, ms. 490, *Compositiones*: (f. 223v) *In parietibus [...] in ligno [...] in pellibus*.

¹⁷ Non ci risultano studi specifici sull'arte della memoria e Isidoro. Si veda BARONI 1996. Si possono ricordare le parole di Isidoro riguardo alla pittura: «[...] est imago exprimens speciem rei alicuius, quae dum visa fuerit ad recordationem mentem reducit» (*Etymologiae*, XIX, 16, 1), e la loro relazione con la memoria per immagini.

¹⁸ «Colores autem dictos quod calore ignis vel sole perficiuntur» (*Etymologiae*, XIX, 17, 1).

¹⁹ ALFONSI 1988, p. 28.

²⁰ ECO 1992, pp. 37-56, dove si riportano le regole tarde del trattato di Cosimo Rosselli.

<i>Rapporto tra oggetto e funzione</i>	<u>Anulare</u> [...] ex creta admixti vitrei gemmis (<u>anulus</u>).
<i>Trattamento</i>	<u>Usta</u> [...] gleba igne ex coquas [...] ubi contriveris <u>usta</u> erit.

A parte questa tradizione enciclopedica relativa ai nomi e alle caratteristiche dei vari pigmenti, numerose dovevano essere le formule mnemonotecniche destinate a fissare le incompatibilità o le mescolanze possibili di singoli colori. La necessità di tenere a mente pigmenti tra loro 'inimici mortali'²¹ o regole di mescolanza o giustapposizione di colori dovette essere molto sentita già dall'antico, perlomeno a giudicare dalla testimonianza che ci trasmette un testo come il *De coloribus et mixtionibus*. Segnalato per la prima volta nel 1933 da Daniel V. Thompson²², che ne teorizza l'indipendenza rispetto a *Mappae clavicula*, il breve componimento è di gran lunga il più diffuso testo di tecnica pittorica dell'intero Medioevo. Paradossalmente quest'opera, che conta almeno una settantina di testimoni databili tra XII e XV secolo, sparsi per tutta Europa, nonché diversi volgarizzamenti nelle lingue romanze, non ha mai ricevuto uno studio critico complessivo né un'edizione filologica del testo²³, a eccezione di puntualizzazioni e segnalazioni²⁴ o approfondimenti di natura linguistica sul termine *matiz*²⁵, connotante appunto la sezione mnemonotecnica del testo dedicata alle terne.

L'opera, così come appare già in alcuni dei più antichi testimoni, è divisa in tre sezioni assai diverse tra loro per forma e contenuto. A un breve componimento metrico in esametri (*Sensim per partes...*) seguono sette ricette sulla produzione di pigmenti per rubricatura, cui si accodano quattro prescrizioni di carattere generale sull'intera scala di colori per miniatura: *De diversis coloribus*; *De mixtionibus*; *Temperatura*; *Qui contrarii sibi sint colores*.

Le tre parti potrebbero in realtà anche avere differente origine ed essere distinti elementi coinvolti in un assemblaggio avvenuto alla fine dell'XI secolo. Sta di fatto che terminologia e caratteri intrinseci della terza sezione sono assai differenti da quelli della precedente. In particolare, però – ed è ciò che qui ci interessa – tutta la trattazione finale mostra un'evidente organizzazione mnemonotecnica.

Quattordici sono i pigmenti nominati in simbolico numero, doppio alle ricette precedenti e coinvolti attraverso una struttura ripetitiva di grande efficacia e ritenibilità:

colore 'purum incide de' colore 'matiza de' colore
oppure
colore 'misce cum' colore 'incide de' colore 'matiza de' colore

L'effetto della ripetizione di queste strutture o forme letterarie è simile a quello di una litania ed è destinato alla ritenzione della sequenza mnemonica degli accostamenti cromatici, contenuto complessivo della composizione letteraria. Prassi analoghe sono largamente attestate nell'Oriente mediterraneo, sia nel mondo semitico che in quello greco-bizantino, da dove in particolare anche il termine *matiz* potrebbe derivare, ma non mancano esempi del

²¹ CENNINI/FREZZATO 2003, cap. LVI, p. 101.

²² THOMPSON 1933. In realtà, già BERGER 1897, pp. 22, 26-29 e, soprattutto, LOUMYER 1943, p. 25 avevano sollevato dubbi circa la relazione tra il DCM e *Mappae clavicula*, riconoscendo al primo testo ampia posteriorità rispetto al secondo.

²³ È in preparazione uno studio complessivo del testo, con edizione critica, a cura di Paola Travaglio e Paola Borea d'Olmo.

²⁴ PETZOLD 1995.

²⁵ BULATKIN 1954.

genere anche nel mondo latino antico e medievale²⁶. In particolare ciò che viene qui messo in gioco è la cosiddetta ‘memoria per suoni’: «Diligenter autem intentum appone» recita significativamente l’incipit del testo in questione.

Nel *DCM*, inoltre, la forma letteraria portante, destinata a essere reiterata per ogni singolo colore, è strutturata in modo ternario, come in una sorta di movimento dialettico:

Colore (A) dà origine/media tra: più chiaro (B) e più scuro (C)

Le forme ternarie sono spesso dei rafforzativi, come le triplicazioni nella strutturazione narrativa del mito e nella fiaba: esauriscono ogni possibilità²⁷. Le loro radici affondano in strutture archetipiche della mente, dell’inconscio collettivo direbbe forse un’area della ricerca psicanalitica, e da queste traggono la propria forza ancestrale ed efficacia, ovviamente anche per quanto riguarda la più brillante ritenzione mnemonica.

Frammenti di ‘memoria per suoni’ sono presenti in modo discontinuo e assimilato a forme della narrazione trattatistica in molte testimonianze della letteratura tecnica delle arti.

Dal recuperato testo di Jacopo da Toledo, contenuto nel monumentale ms. 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna (XV secolo), possiamo raccogliere una forma erratica²⁸ destinata a rammentare la composizione di una tinta ottenuta per mescolanza, il *camillinus*, una gradazione cromatica che può essere ottenuta in vari modi, peraltro nel testo in questione altrove descritti, ma che in questo caso viene probabilmente raccolta da una sequenza mnemotecnica preesistente:

Misce blacha cum verzino
erit color camillinus.

Singoli pigmenti oppure tinte di mescolanza in una loro applicazione possono sia essere ricordati da formule proverbiali quanto influenzare la memoria collettiva paremiografata acquistando, in un proprio particolare impiego, valore paradigmatico. Così il proverbio «Alla biacca ce ne avvederemo». Attestato già alla fine del XVI secolo da Angelo Monosini²⁹ con significato di ‘ce ne accorgeremo alla fine, da ultimo’, il motto trova spiegazione nella consuetudine di lumeggiare con i massimi chiari in biacca un dipinto o un disegno in carta tinta solo nelle ultime fasi della coloritura³⁰.

²⁶ Il meccanismo è assai noto ad esempio nello studio dei canti popolari, che offrono moltissimi esempi della sistematica reiterazione di una struttura sempre uguale in cui le variazioni costituiscono la progressione del messaggio da ritenere. È qui d’obbligo citare PROPP 1966 e, in particolare, i canti nella selezione di G. Venturi dell’edizione italiana: nn. 1 (*Riesci bene mio bel lino*), 7 (*Signor tu nostro Sidor Carpovič*), 10 (*Signore [...]*), 74 (*Non ti sembra fratello [...]*), 76 (*Vado alla cella, sveglio la monachella [...]*). Ma la ripetizione costella anche la filastrocca e il canto popolare europeo. Nella *Raccolta Barbi*, considerata il grande inedito della letteratura italiana del Novecento e conservata presso la Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa, un’intera sezione è dedicata ai canti enumerativi e iterativi. Qui ricordiamo solo *Una donna per esser bella nove cose deve avere*, dove *deve avere, deve avere, tre cose (nere/corte/strette)* è doppia triplicazione (3+3+3), un espediente mnemotecnico associato alla reiterazione. La reiterazione è ancora l’elemento portante presente in un canto già citato da Goethe, *Cosa vuoi dalla bella Donna?*. Qui la ripetizione di «dalla bella donna voglio [...]» (capelli, testa, occhi, naso ecc.) si unisce alla rammemorazione di parti del corpo, dall’alto in basso. Si veda SANTOLI 1979, pp. 72-74. Per la reiterazione mnemotecnica nell’ambito della storia della spiritualità e della liturgia occidentale si ricordano: la ripetizione del *Kyrie*, giunto in Occidente probabilmente nel V secolo, dove fu adottato quale parte di quelle litanie presenti in Oriente sin dal IV secolo e ancora in uso nelle liturgie orientali sotto il nome di *ektenie*; le litanie dei Santi e le figurazioni mariane; il Rosario con l’elencazione dei relativi misteri.

²⁷ Circa il meccanismo di triplicazione nella fiaba si veda PROPP 1992, pp. 63-64.

²⁸ Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2861, f. 139v, rr. 10-11.

²⁹ MONOSINI 1604.

³⁰ CENNINI/FREZZATO 2003, capp. XXXI-XXXII.

Analoghe considerazioni valgono per la locuzione «andar per il fil della sinopia o al fil della sinopia», con significato di 'a modo corretto', già attestata alla fine del Quattrocento e in Ariosto (1516)³¹, dove la battitura del filo intinto nell'omonimo pigmento rosso indica la linea da seguire, la retta traccia.

Raccomandazioni anche di carattere generale e teorico riguardanti la miniatura appaiono sporadicamente da altre scritture, a volte inglobate, a volte premesse all'intera esposizione. È il caso del *Sensim per partes*, breve componimento metrico didascalico destinato a grande fortuna³²:

Sensim per partes discutur quelibet artes.
Artis pictorum prior est factura colorum.
Post ad mistura convertat mens tua curas.
Tunc opus exerce sed ad unguem cuncta coerce.
Ut sit ornatum quod pinxeris et quasi natum.
Postea multorum documentis ingeniorum
Ars opus augebit sicut liber iste docebit³³.

Il testo si compone di sette esametri con totalità di rime interne bisillabiche costituite nell'identità dell'ultima e penultima vocale. Si tratta di versi leonini, caratterizzati appunto da una rima interna tra i due emistichi in cesura e fine di verso. L'autore, visto l'alto grado di formalizzazione, dovette certo essere persona avvezzata al componimento metrico. Anche la presenza di locuzioni mutate in modo diretto o indiretto da Cicerone e Orazio pare essere ulteriore prova dell'ampia cultura letteraria di questa personalità³⁴. Di fatto qui si rammenta una sorta di pedagogia o partizione fatta per gradi dell'*ars pictorum*: la fattura dei colori, prima, le corrette misture, poi, cui segue un meticoloso perfezionamento di esercizio che porta alla sintesi stilistica (*adornatum-quasi natum*) dove l'arte si aggiungerà all'opera (come stile alla tecnica) ponendola tra le testimonianze dell'Ingegno.

Ancora una forma mnemonotecnica proverbiale, di carattere generale, troviamo nel *Tractatus pictorie et de omnibus coloribus* del ms. Canonici Misc. 128 della Bodleian Library di Oxford (XVI secolo, f. 127r.)³⁵. All'inizio della trattazione appare questa breve e isolata raccomandazione in rima:

Primo disegnar, postea implar.

Inutile fare digressioni sul ruolo ormai qui assunto dal disegno. Questa forma è simile a quella in uso³⁶ tra i decoratori di stanze, ancora legati agli insegnamenti tradizionali:

Spartire. Campire. Filettare. Ornare.

Basata sulla doppia rima con consonanza -re/-are, stabilisce gerarchie di procedura che

³¹ SCHWEICKARD 2013, IV, pp. 367-368.

³² Prevalentemente premesso al *DCM* (però solo a partire dal XIII secolo) con una decina di occorrenze, il breve componimento si trova anche in associazione all'opera di Teofilo. Questo avvenne naturalmente in relazione alla qualità intrinseca e grande mobilità del testo, che poté usufruire nella propria diffusione anche del veicolo mnemonico-orale.

³³ Corning, Museum of Glass, ms. Phillipps 3715, XII secolo, f. 1r.

³⁴ BOREA D'OLMO 2011-2012, pp. 49-51.

³⁵ L'opera è parte di una più ampia raccolta intitolata *Thesaurus pauperum*, composta da quindici trattati di diversa estensione e scritti prevalentemente in latino, riguardanti svariate tecniche artistiche e artigianali (TRAVAGLIO 2012).

³⁶ Raccolta da chi scrive tra i decoratori fiorentini, ormai trent'anni fa, veniva fatta risalire ai maestri, perdendo le proprie origini nella tradizione artigianale e di bottega.

indicano le fasi del lavoro, così come anche le possibili diverse competenze e maestranze utilizzate nel corso dell'opera: tutti contribuiscono a battere i fili sotto guida del maestro; il tinteggiatore campisce, i garzoni filettano, il decoratore orna.

5. *Rimedi e correttivi*

Dunque aspetti dell'oralità e della ritenzione mnemonica appaiono anche in tutta una serie di forme proverbiali che spesso vengono associate alle narrazioni tecniche come commenti o esplicazioni alla procedura descritta; in altri casi costituiscono invece il patrimonio di possibili rimedi o correttivi a eventuali accidenti che possono verificarsi in corso d'opera.

Forniamo ancora un esempio tratto dal ms. Ambrosiano D 437 inf. (XVI secolo, f. 7v):

Lacte lavas stillas oleum liquore fabarum
In claustrum vino lissivio dillue vinum.
Le giose lavale cum la lacto
E lolio con lo brodo de la fava
E lo inchiostro cum el vino
E sel vino macholla el panno lavallo cum la lessiva.

È qui visibile, in modo consequenziale, il delicato passaggio tra una forma latina, destinata all'oralità, e il volgarizzamento della stessa, a sottolineare l'inerzia e la continuità di formule talvolta anche molto antiche. Questi detti rappresentano quindi spesso forme antecedenti al testo scritto, che il più delle volte vengono utilizzati quali 'luoghi comuni' di commento, patrimonio condiviso sotteso alla comunicazione e al rapporto tra autore e lettore.

6. *Alcune osservazioni conclusive*

A conclusione di questo breve percorso vorremmo proporre alcune osservazioni.

Innanzitutto, il rapporto tra oralità-memoria e costruzione di testi della letteratura tecnica appare costante e articolato in tutte le parti dei procedimenti di decorazione del libro e in tutte le forme della sua trasmissione. Questo a cominciare dai verbi iussivi delle ricette, che nelle fasi più prossime all'esecutività ricalcano la stessa oralità del contesto generatore, fino alle più sofisticate e colte costruzioni mnemotecniche, per immagini o per suono, dell'enciclopedismo e della poesia.

Il ricorso prevalente alle tecniche di 'memoria per suoni' può estendersi da brevi associazioni di parole (legate da rima, cambi vocalici, consonanze) di natura proverbiale, quanto a interi componimenti metrici o pseudometrici, anche di notevole estensione. Sia nella forma di poema didascalico che in altri generi analoghi, composizioni metriche di natura anche tecnica dovettero essere abbastanza diffuse, in particolare nell'Alto Medioevo, a giudicare perlomeno dalla tendenza che le non poche frammentarie sopravvivenze paiono dimostrare.

Perché queste composizioni metriche, o pseudo-metriche, per contenuti tecnici? «Funzionali alla memoria sono alcune componenti del linguaggio poetico orale che hanno lasciato traccia nel testo scritto»³⁷ e, per inverso, «condizione essenziale perché la poesia nasca e sia recepita è la sua memorabilità»³⁸. Il testo metrico è di per sé una struttura mnemotecnica, non solo come memoria di suoni regolati su ritmi e consonanze, ma anche quanto possibile

³⁷ Si veda il fondamentale studio di BOLZONI 1992, p. 57. L'autrice ne indica alcune oltre alla stessa scansione metrica: il dialogo, l'intensa visualizzazione, il ricorso a personaggi caratterizzati in corrispondenza delle scansioni metriche, le formule.

³⁸ *Ibidem*.

contenitore di immagini o artifici atti a scandire le sequenze non ritmiche. Nella composizione metrica memoria per suoni e memoria per immagini si fondono per ottenere la massima efficacia quanto a ritenibilità.

Ciò che sembra più significativo ai fini dello studio di queste trasmissioni di natura tecnica è che l'adattamento del contenuto tecnico o messaggio alle pur differenti forme destinate a facilitarne la memorizzazione comporta spesso un'interazione capace – anche se mai in modo sostanziale – di influenzare e deformare il contenuto dell'operatività descritta. La stretta pertinenza all'ambito orale della stessa trasmissione fa sì che sottintesi, doppi sensi, scontate omissioni, siano assai comuni, se non una costante. Queste lacune o deformazioni della supposta completezza della pratica trasmessa erano invece ovvie e scontate, se non addirittura epuranti il superfluo, nell'originario contesto di trasmissione.

Si verifica così la sterilità e parzialità di quegli ambiti di analisi che, con retroproiezione di criteri squisitamente legati ai presupposti della comunicazione scientifica contemporanea, abbiano la pretesa di ridurre il valore di questa ingente tradizione alle sole verificabili 'rezepte' di una 'Fachliteratur', buttando via così – nelle cosiddette 'non rezepte' – le molte valenze e i vari contenuti di una letteratura complessa e articolata, che quasi mai è da considerarsi come squisitamente o esclusivamente tecnica: «Wir dürfen das Kind nicht mit dem Bade ausschütten!».

BIBLIOGRAFIA

ALFONSI 1988

L. ALFONSI, *La letteratura latina medioevale*, Milano 1988.

BARONI 1996

S. BARONI, *I ricettari medievali per la preparazione dei colori e la loro trasmissione*, in *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica*, Atti delle giornate di studio, Lucca 5-6 maggio 1995, Lucca 1996, pp. 117-144.

BECH-ZACHER-REGEL 1877

F. BECH, J. ZACHER, K. REGEL, *Eine anweisung über finkenzucht aus dem 15. jahrhundert*, «Zeitschrift für Deutsche Philologie», 8, 1877, pp. 337-348.

BERGER 1897

E. BERGER, *Beiträge zur Entwicklungs-Geschichte der Maltechnik*, Monaco 1897.

BERTHELOT 1893

M. BERTHELOT, *La chimie au Moyen Âge*, Parigi 1893.

BIASINI 2004-2005

B.A. BIASINI, *Il ricettario di tecniche artistiche nel Liber Sacerdotum, ms. Parigino Latino 6514 del XIII secolo*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2004-2005.

BOLZONI 1992

L. BOLZONI, *Costruire immagini. L'arte della memoria tra letteratura e arti figurative*, in *LA CULTURA DELLA MEMORIA* 1992, pp. 57-98.

BOREA D'OLMO 2011-2012

P. BOREA D'OLMO, *De coloribus et mixtionibus (DCM). Note preliminari allo studio e all'edizione*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2011-2012.

BULATKIN 1954

E.W. BULATKIN, *The Spanish word 'matiz': its origin and semantic evolution in the technical vocabulary of Medieval painters*, «Traditio», X, 1954, pp. 459-527.

CENNINI/FREZZATO 2003

C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. FREZZATO, Vicenza 2003.

ECO 1992

U. ECO, *Mnemotecniche come semiotiche*, in *LA CULTURA DELLA MEMORIA* 1992, pp. 37-56.

LA CULTURA DELLA MEMORIA,

La cultura della memoria, a cura di P. Corsi e L. Bolzoni, Bologna 1992.

LOUMYER 1943

G. LOUMYER, *Les traditions techniques de la peinture Médiévale*, Liegi 1943 (edizione originale 1914).

MERRIFIELD 1849

M.P. MERRIFIELD, *Original treatises dating from the XIIIth to XVIIIth centuries on the arts of painting in oil, miniature, mosaic, and on glass; of gilding, dyeing, and the preparation of colours and artificial gems*, Londra 1849.

MONOSINI 1604

A. MONOSINI, *Floris Italicae linguae libri novem*, Venezia 1604.

PETZOLD 1995

A. PETZOLD, *De coloribus et mixtionibus: the earliest manuscripts of a Romanesque illuminator's handbook*, in *Making the Medieval Book: techniques of production*, Los Altos Hills-Londra 1995, pp. 59-65.

PROPP 1966

V.J. PROPP, *I canti popolari russi*, Torino 1966 (edizione originale: *Narodnye liričeskie pesni*, Leningrado 1961).

PROPP 1992

V.J. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Roma 1992 (edizione originale: *Morfologija skazki*, Leningrado 1928).

SANTOLI 1979

V. SANTOLI, *I canti popolari italiani*, Firenze 1979 (edizione originale 1940).

SAPEGNO 1949

N. SAPEGNO, *Storia della letteratura italiana*, Firenze 1949.

SCHIAPARELLI 1924

L. SCHIAPARELLI, *Il codice 490 della Biblioteca Capitolare di Lucca e la scuola scrittoria lucchese (sec. VIII-IX). Contributi allo studio della minuscola precarolina in Italia*, Roma 1924.

SCHWEICKARD 2013

W. SCHWEICKARD, *Deonomasticon Italicum*, Berlino-Boston 2013.

TAGLIENTE 1530

G.A. TAGLIENTE, *Dello eccellente scrivere*, Venezia 1530 (edizione originale 1524).

THESAURUS NOVUS 1717

Thesaurus novus anecdotorum tomus primus, complectens regum ac principum, aliorumque virorum illustrium epistolas et diplomata bene multa. Prodit nunc primum studio et opera Presbyterorum Edmundi Martene et Domini Ursini Durand, Parigi 1717.

THOMPSON 1933

D.V. THOMPSON, *Artificial Vermillion in the Middle Ages*, «Technical Studies in the Field of Fine Arts», 2, 1933, pp. 62-70.

TORRESI 1993

A.P. TORRESI, *Tecnica artistica a Siena. Alcuni trattati e ricettari del Rinascimento nella Biblioteca degli Intronati*, Ferrara 1993.

TRAVAGLIO 2012

P. TRAVAGLIO, *De fenestris: an unpublished treatise from the mid-15th century on the construction of windows and stained glass*, in *Nuts & Bolts of Construction History. Culture, Technology and Society*, Proceedings of the 4th International Congress on Construction History (Parigi 4-7 luglio 2012), a cura di R. Carvais, A. Guillerme *et alii*, Parigi 2012, pp. 603-610.

ABSTRACT

Il sistema mnemonotecnico pervade una gran parte dei testi tecnici o enciclopedici relativi alle tecniche delle arti. Molte forme orali attestano una stretta connessione con i tradizionali meccanismi di *reminiscentia*. Nelle forme proverbiali possiamo osservare la stretta connessione di parole attraverso rime, consonanze o quantità sillabiche, al fine di attivare una memoria 'per suono'. Più sofisticate strutture sono invece ravvisabili in narrazioni enciclopediche, come ad esempio le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia e altri testi simili. La presenza e la complessità di strutture mnemonotecniche in molti testi di tecnica delle arti è spesso pervasiva nella strutturazione e organizzazione del discorso. Diviene così difficile poter supporre una pura spiegazione del procedimento tecnico senza tenere conto di quelle presenze che certo concorsero a modificarlo: elemento di rilievo, questo, nelle tendenze contemporanee dell'interpretazione anche dei testi tecnici.

The mnemonic system characterises a large part of technical and encyclopaedical texts on art technology. Many oral forms attest a strict connection with the mechanism of *reminiscentia*. In the proverbial forms one can observe the simple connection of terms by means of rimes, consonances or syllabic quantity, in order to activate a memory 'by sound'. More sophisticated structures are included in encyclopaedic narrations such as the Isidore of Seville's *Etymologiae* and other similar texts. The complexity of mnemonic structures in many texts on art technology is always a pervasive presence in the organization of the subject, so that it would be difficult to suppose a simple explanation of the technical procedure without taking into account those presences that certainly contributed to change it: this is an important element in the contemporary interpretation also of technical texts.