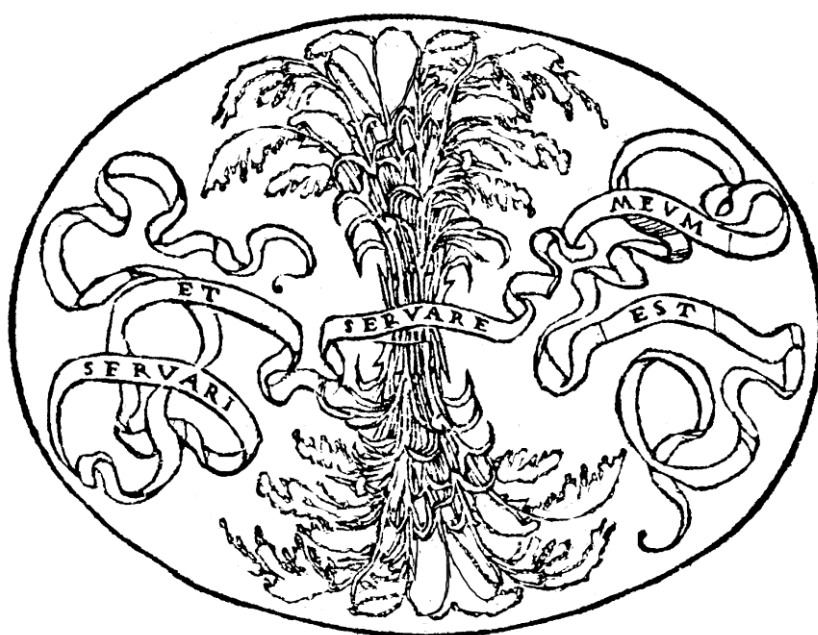


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 30/2023



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, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

A cura di

Julia Castiglione, Margherita Quaglino, Simona Rinaldi, Anna Sconza

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

Il lessico del colore tra Italia e Francia in età moderna

GIORGIO BONSAANTI Premessa	p. 1
JULIA CASTIGLIONE, MARGHERITA QUAGLINO, SIMONA RINALDI, ANNA SCONZA Introduzione	p. 6
ELENA ARTALE Per una lingua delle ricette, tra medicina e arte (secoli XIII-XV)	p. 12
SIMONA RINALDI I nomi dei colori. Identificazione ed etimologia nella letteratura artistica tra XIV e XVII secolo	p. 28
MARCO BIFFI, NICOLETTA MARASCHIO Dipingere con le parole. Un sondaggio sulle espressioni di colore nella banca dati <i>Le parole dell'arte</i>	p. 55
ELISA ALTISSIMI Il <i>Trattato de' colori de gl'occhi</i> di Giovan Battista Gelli: edizione, aspetti linguistici e termini di colore	p. 81
SANDRO BARONI Gherardo Cibo (1512-1600) trattatista di tecniche per le arti. Stato della ricerca e avanzamenti	p. 96
BRUNO HAAS Sur les couleurs <i>principales</i> à la fin du Moyen Âge. <i>Pala Strozzi</i> et <i>Armadio</i> de Fra Angelico	p. 117
HELENE GLANVILLE «Un pinceau doré et bien amanché»: some observations on the painting technique of Nicolas Poussin (1594-1665)	p. 136
PAOLO BENSI «Effetti maravigliosi [...] segreti bellissimi»: frammenti di vetro nei dipinti dal Medioevo al XIX secolo	p. 158
NADIA PODZEMSKAIA Postilla sulle edizioni e traduzioni delle fonti storico-artistiche nell'Ottocento e nel primo Novecento	p. 173

GHERARDO CIBO (1512-1600) TRATTATISTA DI TECNICHE PER LE ARTI. STATO DELLA RICERCA E AVANZAMENTI

Una fortunata ricerca di qualche anno fa individuava, per la prima volta, il *corpus* letterario di opere tecniche riconducibili a Gherardo Cibo, già noto come dilettante di botanica e pittore di ‘paesi’¹. Si trattava principalmente di una serie di scritti preliminari alla redazione di un Trattato che, pur già pubblicato in testo di collazione dai manoscritti di Yale e Leida, era stato, qualche anno prima, erroneamente attribuito a Valerio Mariani da Pesaro e datato al 1620².

Lo studio, oltre a stabilire la corretta autorialità di quest’opera, mise in luce le metodiche di lavoro di Cibo, la sua più ampia produzione letteraria e la cospicua sopravvivenza di ‘varianti di autore’. Si rintracciò pure un ulteriore e più diretto testimone del Trattato, conservato a Verona tra le carte di Francesco Bianchini, ponendo le prime basi necessarie all’edizione critica del testo. Si individuaron, tra l’altro, i responsabili della copia dei testimoni di Yale e Leida, i relativi committenti e i successivi passaggi di proprietà di questi testimoni ora all’estero.

Questo lavoro si univa sinergicamente al recupero della figura storica e di una vastissima produzione di illustrazioni botaniche, disegni e vedute di paesaggio, in gran parte rintracciate, attribuite e studiate negli anni precedenti da Lucia Tongiorgi Tomasi³, contribuendo così anche alla migliore conoscenza della fitta trama di relazioni tra l’illustre arceviense e personaggi, studiosi o artisti, a lui contemporanei. La possibilità di disporre anche di un così vasto *corpus* di opere da raffrontare alle descrizioni dei procedimenti certo implementava e facilitava la comprensione dei problemi tecnici affrontati da Gherardo Cibo nella elaborazione trattatistica, consentendo di meglio mettere a fuoco quei temi che lo impegnarono nell’esercizio pratico del disegno e della pittura e nella conseguente teorizzazione.

¹ Gli esiti finali del lavoro sono pubblicati in *GHERARDO CIBO* 2013 a cui qui si rimanda. Partecipanti e rispettivi ruoli, competenze, o contributi alla ricerca, sono esposti nel medesimo volume alla nota 10, p. 261.

² Il testo venne attribuito al miniatore Valerio Mariani da Pesaro da Erma Hermens, che lo pubblicò nel 2002 sulla base della collazione dei manoscritti di Yale e Leida, scambiando una ambigua nota di possesso dedotta dall’antigrafo, in un manoscritto di Yale, per una attribuzione di paternità dell’opera. Cfr. HERMENS 1990-1991(1993), 1995 e 2002. Valerio Mariani da Pesaro, pur miniatore, non scrisse mai alcuna opera di trattatistica tecnica per le arti. La corretta attribuzione di autorialità, peraltro, anticipa di più di mezzo secolo quella precedente, con evidenti conseguenze anche sul piano della valutazione storica dei procedimenti. Sono quindi metodologicamente infondate le considerazioni comparative fra i testi e le analisi di opere di Mariani sviluppate in BUZZEGOLI-CARDAROPOLI *ET ALII* 2000; DICK 2003; DICK-HERMENS *ET ALII* 2005. Ciò va detto non per arida critica, ma a riprova delle molte cautele che sempre bisogna esercitare nella, solo apparentemente facile e palmare, comparazione fra testi tecnici e analisi diagnostiche in opere d’arte.

³ La riscoperta della figura di Cibo come studioso di botanica, e autore dei più antichi erbari essiccati conservati al mondo, iniziò, in realtà, nei primi anni del Novecento, grazie al lavoro di Enrico Celani, allora bibliotecario dell’Angelica di Roma. Cfr. CELANI 1902 e CELANI-PENZIG 1907. Tuttavia, solo più recentemente, a partire dalla fine degli anni Ottanta dello stesso secolo, principalmente a opera di Lucia Tongiorgi Tomasi, si è riscoperta la considerevole produzione di disegni e pitture dell’arceviense (TONGIORGI TOMASI 1989a e 1989b; per un quadro più completo, si vedano anche *GHERARDO CIBO ALLAS “ULISSE SEVERINO DA CINGOLI”* 1989; *DISCORSI SULLE PLANTE E SUGLI ANIMALI* 1991; NESSELRATH 1993). Riassuntivi poi delle vicende della riscoperta di Cibo e del quadro critico circa la sua opera i più recenti contributi TONGIORGI TOMASI 2013 e 2021. Un catalogo generale e aggiornato della complessiva opera di disegni e dipinti dell’arceviense è apprezzabile in RINALDI 2013. Anche su questo fronte di ricerca della produzione artistica di Cibo, comunque, si può dire siano ancora in corso continui avanzamenti e aggiornamenti: ogni anno emergono nuovi disegni o schizzi anche da taccuini dispersi in fogli oggi sul mercato internazionale. Erbari illustrati, realizzati o coloriti da Cibo e presenti in pubbliche biblioteche sono pubblicati in facsimile, con studi introduttivi specifici di interesse e rilievo (*DISCORSI SULLE PLANTE E SUGLI ANIMALI* 1991; *I DISCORSI DI P.A. MATTIOLI* 2015; MARIE-JEANSON-SAUTOT 2017; *DIOSCORIDE DI CIBO E MATTIOLI* 2021; TONGIORGI TOMASI 2022). Per la riscoperta di Cibo quale trattatista di tecniche dell’arte si rimanda a BARONI 2013. Per una biografia di Gherardo Cibo si vedano DE FERRARI 1981 e il più aggiornato MANGANI-SANTINI 2015.

Come è naturale, sul piano pratico, il lavoro si svolse principalmente in ambito euristico e di prima valutazione filologica e letteraria delle varie opere rintracciate. Per quanto riguarda la ricerca di scritti di Gherardo Cibo nei fondi di manoscritti italiani, questa fase è ancora assai lontana dal poter dirsi esaurita. Situazione ben esemplificata, nei fatti, anche dall'aggiornamento alle opere del *corpus* letterario che, in questa sede, viene presentato. Tuttavia, la gran messe fortunatamente raccolta nel corso di anni di lavoro può, al momento, consentire alcune prime valutazioni di ordine storico.

Gli scritti di Gherardo Cibo

Benché quanto a oggi rintracciato degli scritti di Cibo riguardi principalmente la pittura nel filone della trattatistica di ordine tecnico, è anzitutto necessario ricordare come questa produzione non rappresenti che una parte della complessiva produzione letteraria di Gherardo. Se Cibo si orientò quindi, a più riprese, alla realizzazione di opere tecniche di varia lunghezza (*Arcani di pittura*, *Colorire all'acquarella*, *Trattato della miniatura* ecc.), nei suoi scritti si trovano anche i Diari⁴ e un consistente Carteggio⁵, comprendente una quarantina di lettere al fratello, e alcune Memorie, compresa quella relativa all'Anfisbena, già ricordata da Ulisse Aldovrandi. A tutto ciò si devono poi aggiungere i testi di commento alle tavole botaniche di alcuni album⁶ e i numerosi appunti, le note autografe, oggi accessibili su fogli sciolti che un tempo, almeno in parte, erano però veri e propri taccuini di lavoro.

Il testo di parecchie prescrizioni di Cibo riguardanti la pittura, reperibili nelle citazioni che ci restano, tratte dai Diari e, in parte minore, negli scambi epistolari, anticipa o concorre alla elaborazione di successivi contenuti presenti nel *Trattato della miniatura*. La raccolta *Modi di colorire e far paesi*, in particolare, si riconosce come una sorta di estratto, forse anche postumo, dai Diari e da altri appunti di Cibo. Qui possiamo infatti individuare, in gran parte delle più di centocinquanta prescrizioni, le primitive redazioni di brani delle successive, più perfezionate, elaborazioni di ordine trattatistico. A fare chiarezza su questo complesso rapporto tra elaborazione e generi diversificati di scrittura, sulle fonti utilizzate dall'autore, quindi, potrebbe naturalmente contribuire in modo decisivo il ritrovamento dei Diari, fonti rilevanti anche di altri dati autobiografici, rispetto a quelli noti, sulla figura di Cibo e sul proprio contesto.

Il Trattato della miniatura o Trattato dei colori nei suoi testimoni⁷

Allo stato attuale delle ricerche il Trattato di Gherardo Cibo è testimoniato in tre manoscritti (V = Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. CCCCXXX-3; L = Leida, Universiteitsbibliotheek, Ms. VGG5q;

⁴ I Diari di Gherardo Cibo, nel 1636, vennero in parte citati, per piccoli estratti, da Lelio Tasti, autore del componimento *Sito ed origine di Rocca Contrada* (TASTI/SANTINI 2009). Non sappiamo se lo stesso testo, o altro, venne visionato in CELANI 1902, per il quale l'autore poté usufruire di un manoscritto conservato presso Anselmo Anselmi, in Arcevia. Ancor più recentemente, in *GHERARDO CIBO ALLAS "ULISSE SEVERINO DA CINGOLI"* 1989 ne sono stati riprodotti alcuni stralci. Non è chiaro se i due ultimi studiosi videro il medesimo testimone, o se Nesselrath frui di altra copia del testo già visto da Celani. Sulla questione, con pubblicazione degli estratti rispettivamente presentati da Celani e Nesselrath, si veda *Appendice. Da i diari perduti di Gherardo Cibo*, in *GHERARDO CIBO* 2013, pp. 309-310. Anche la raccolta *Modi di colorire e far paesi* contiene molti stralci tratti dai Diari di Gherardo Cibo.

⁵ Il carteggio di Gherardo con il fratello minore Scipione (1531-1597) si conserva presso la Biblioteca degli Intronati a Siena.

⁶ Per esempio, quello alla Biblioteca Marucelliana di Firenze o quelli della British Library di Londra. Cfr. TONGIORGI TOMASI 2022 e *DIOSCORIDE DI CIBO E MATTIOLI* 2021.

⁷ Un testo di collazione tra i soli manoscritti di Yale e Leida, come anticipato, venne pubblicato in HERMENS 1995 e 2002, attribuito al miniatore Valerio Mariani da Pesaro. Un primo studio circostanziato, e più corretto, sulla problematica attributiva e testuale è BONIZZONI-MARIANI 2013. Allo stato attuale, presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, sono peraltro in corso due tesi, sul testo e sul lessico, del Trattato.

Y = New Haven, Yale University, Ms. 327). Il testo, organizzato in capitoli numerati, contiene più di un centinaio di prescrizioni per colori, strutturate in macrosezioni concettuali:

- Pigmenti e strumenti della pittura (capp. I-XXV)
- Disegno e coloritura di paesaggi (capp. XXVI-LXXIII)
- Ritrattistica: vesti, drappaggi e carnagioni (capp. LXXIV-CIII)
- ‘Coda’ di prescrizioni aggiunte (capp. CIV-CV)

Alcuni elementi concorrono a ipotizzare che la redazione originale del Trattato non fosse compiuta. Benché dotato di un originario e anteposto indice tematico, riportato da V che è costretto a comprimerne la scrittura in vista del fine pagina, mancano al testo una dedica o un pur minimo prologo destinati a giustificare l’opera che, oltre che adespota, in V è così pure anepigrafa⁸. È assente anche ogni forma di *explicit* o comunque di indicazione del termine del componimento. Il tema della riproduzione delle specie botaniche, che tanto impegnò Cibo e che appare in buona parte degli scritti stessi concorrenti alla formazione del Trattato, è sviluppato assai sommariamente e, si può dire, di striscio. La divisione delle sezioni regge ed è visibile fino al cap. LXXIII, dove il passaggio alla ritrattistica non è avvertibile se non che dal contenuto stesso delle prescrizioni.

Appare quindi probabile che quella che possiamo osservare, attraverso i suoi sopravvivenuti testimoni, fosse una copia pressoché definitiva della redazione di un trattato dedicato alla pittura su carta o pergamena, con leganti all’acqua. Da questa si sarebbe dovuta trarre, o si trasse⁹, altra bella copia destinata probabilmente a un personaggio o a un ambiente maggiormente orientati e interessati alla produzione ‘artistica’ piuttosto che all’illustrazione scientifica naturalistica. Verrebbe da pensare all’ambiente dei Botteghini di Pesaro¹⁰ e a quelle relazioni di Cibo con Girolamo Arduini¹¹, architetto ducale, che «fu coordinatore nel progetto di rilancio della manifattura artistica pesarese, sviluppata da Francesco Maria II con il coinvolgimento di numerosi artisti»¹² attivi in diversi campi. Ciò, peraltro, meglio giustificerebbe, successivamente, la copia già in possesso di Valerio Mariani da Pesaro che dai Botteghini lavorò fino al 1618¹³.

L’originale era comunque destinato a essere corredato da illustrazioni di mano dell’autore¹⁴ e portava anche alcune brevi annotazioni realizzate a seguito del testo¹⁵, forse sul foglio di guardia posteriore del codice o in un incompleto spazio di scrittura rimasto nel foglio, alla fine del Trattato.

Dal punto di vista dei contenuti il Trattato è un’opera ben organizzata che appare destinata a un pubblico interessato agli aspetti tecnico-esecutivi del disegnare e dipingere su carta e pergamena. Per quanto riguarda questo genere di pittura sicuramente ci troviamo di fronte a una delle più rilevanti opere del Cinquecento. La portata del testo supera però il ristretto ambito

⁸ Il titolo *Trattato dei colori* che è presente in V è di altra mano posteriore. È probabile che la concordanza dei manoscritti di Yale e Leida (*Trattato della miniatura*) sia più affidabile riguardo al titolo originale, vista anche l’imprecisione e la scarsa aderenza al contenuto del termine *colori* nell’uso e lessico di Cibo.

⁹ Per esempio, nulla vieta che l’archetipo della tradizione a noi sopravvivenute fosse una copia d’uso, a sua volta riprodotta e stralciata dal Trattato perfettamente compiuto, di cui, per prevalenza dell’interesse tecnico, dedica e proemio, al pari di titoli delle sezioni, *explicit* o colophon, vennero semplicemente tralasciati.

¹⁰ Sui Botteghini di Pesaro si vedano MELONI TRKULJA 1981; HERMENS 2013; MORSELLI 2014.

¹¹ ALBUM AMICORUM 2013, pp. 314-315.

¹² Ivi, p. 315.

¹³ Ivi, p. 318.

¹⁴ «ponerò alla fine di questo capitolo qualche disegnetto di paesi, ove si vedrà l’esito di ciò che ho detto e che sia per dire sopra di questo» (*Trattato della miniatura*, cap. XXVI (Testo del manoscritto V)).

¹⁵ Si tratta di due prescrizioni, di cui la seconda è mutila, relative a tecniche di decorazione. La prima è di straordinaria importanza, costituendo la più antica attestazione scritta del procedimento di marmorizzazione della carta in Europa. In proposito si veda BARONI 2021b, pp. 502-505. La seconda, interrotta, testimonia ancora interessi decorativi, riguardando la coloritura delle uova praticata dalle monache di Amelia (TR). La prescrizione però è solo introdotta, il procedimento tecnico è assente nel testo per mutilazione del testimone.

specialistico di questa tecnica e documenta anche materiali ed elaborazioni teoriche che rappresentano un tassello importante e un *unicum* nella letteratura artistica del secolo.

Cibo non è qui l'appassionato dilettante di botanica che studia il colore del verso e del recto di una foglia e si ingegna di rendere riproducibile quella particolare qualità della materia¹⁶. La riproduzione scientifica e l'illustrazione naturalistica passano in secondo piano, nel Trattato, a fronte della trasmissione, probabilmente avvenuta su specifica e mirata richiesta, della summa, organizzata da Cibo, delle proprie esperienze e conoscenze in quanto miniatore e pittore di paesaggio e figura. La cultura scientifica di Gherardo e la sua esperienza merceologica, la personale pratica stessa, comunque, garantiscono alla prima sezione sui pigmenti una delle più attendibili e consapevoli rassegne del tempo circa l'uso e l'affidabilità di questi materiali nella pittura. Nel Trattato, per esempio, troviamo l'unica descrizione del nuovo procedimento per la fabbricazione del bianco di stagno (biacca di Spagna), un pigmento ben noto già al Medioevo latino, ma, a partire dal principio dell'epoca moderna, prodotto in diversa e più efficiente maniera¹⁷.

È probabilmente dall'esperienza pratica che Cibo attinge, nelle riflessioni teoriche sul disegno di paesaggio, alle osservazioni circa la disposizione dei rami degli alberi e ancor più per le indicazioni destinate all'impiego di una prospettiva empirica che egli dichiara di praticare e preferire ai rilievi con il *'velo'*, impiegati da altri.

La fortuna dell'opera è ancora in gran parte da approfondire. Tra gli immediati lettori del Trattato possiamo considerare certamente artisti e artigiani, come il pittore marchigiano Ercole Ramazzani e il miniaturista Valerio Mariani o Antonello Bertozzi e Sebastiano Zanella calligrafi. Dimostrata la sicura presenza del testo presso i Botteghini di Pesaro, meglio si potrebbero definire i rapporti con il contesto artistico locale e forse, in particolare, la relazione con la diffusione delle vedute di paesaggio nella produzione locale di maioliche. Nel tempo, tuttavia, resta il fatto che le varie copie a noi note furono in possesso anche di artisti e personaggi di rilievo intellettuale, come Giuseppe Bossi, segretario dell'Accademia di Brera (che persino vi annotò autografa una propria formulazione di vernice), Isaac Vossius, eclettico studioso e bibliofilo, *fellow of the Royal Society* di Londra, e l'erudito e antiquario, operante a Roma, monsignor Francesco Bianchini.

*Modo di colorire e far paesi*¹⁸

Il testo di questa particolare testimonianza è trasmesso dal manoscritto di Cremona, Biblioteca Statale, Ms. 156; contiene circa centosettanta prescrizioni per colori ed è realizzato in bella e minuta calligrafia da un copista probabilmente dell'Italia centrale. Si tratta di una copia continua dell'estrazione di prescrizioni tratte da diari, carte o appunti di Gherardo Cibo, che potrebbe essere stata anche realizzata *post mortem*, e rappresenta la più estesa testimonianza delle elaborazioni precettistiche dell'arcevescovo. Gran parte dei procedimenti presentano grandi corrispondenze testuali con: *Ricordi di belli colori* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1280) e *Colorire all'acquarella* (Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140); quindi, conseguentemente, con il *Trattato dei colori* o *Trattato della miniatura* (V, L, Y).

¹⁶ MANDER 2016; MANDER–TRAVAGLIO–BARONI 2016.

¹⁷ Il bianco di stagno, contrariamente a quanto riportato dalla corrente bibliografia, in particolare anglosassone, è invece pigmento noto già a Isidoro di Siviglia e costantemente documentato dalla letteratura enciclopedica medievale (RICCARDI–BARONI–FORNI 2022). Alla fine del Cinquecento Andrea Cesalpino, parlando della cerussa, scriverà: «Stannum quo minus plumbi habuerit admixtum eo difficilius floret: diximus id album Hispaniae vocari, candidius cerussa plumbea. Alii biaccam alexandrinam vocant, mulieribus notam et pictoribus» (CAESALPINO 1602, p. 201). L'uso pittorico del bianco di stagno appare ancora documentato nell'epoca moderna sia in letteratura tecnica sia nella diagnostica dei dipinti. In proposito si veda anche SECCARONI 1999.

¹⁸ Il testo e una breve introduzione sono disponibili in *MODO DI COLORIRE E FAR PAESI* 2013.

Le prescrizioni raccolte nel testo sviluppano tematiche molteplici, pur rimanendo sostanzialmente circoscritte all'ambito della miniatura, illustrazione naturalistica, preparazione di pigmenti, materiali ausiliari e composizione di tinte. La chiara impronta autobiografica, che giunge ad annotare persino il fallimento di preparazioni altre volte felicemente condotte, l'incontro con personaggi e i mittenti o la dichiarazione di provenienza di alcune ricette, mostra la prima sedimentazione dei materiali letterari o memoria di dati, a cui successivamente Cibo attinse a più riprese per realizzare opere meglio organizzate e tematiche.

È verosimile che le carte o i diari da cui si attinse per questa compilazione rappresentassero il complessivo *plateau* costituente la prima memoria delle esperienze tecniche sperimentate o ricevute e apprese dall'arceviese tra il sesto e l'ottavo decennio del Cinquecento. In questo costituiscono uno spaccato che permette di osservare nel vivo il metodo di lavoro più maturo di Gherardo: le sue differenziate fonti di informazione, le sperimentazioni, l'elaborazione di precetti che confluiranno nel Trattato.

*Ricordi di belli colori*¹⁹

Già pubblicato come opera di Valerio Mariani e Gherardo Cibo²⁰, è invece scrittura autografa del pittore Ercole Ramazzani e in minor misura di Gherardo Cibo, come appare alla semplice indagine paleografica. Tuttavia, alla luce delle altre testimonianze, deve essere considerato quale un idiografo di quest'ultimo. Si tratta del manoscritto di Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1280, un taccuino di lavoro di formato oblungo, che allo stato attuale si presenta mutilo al principio e contiene circa novanta prescrizioni per colori. Anche per questo testo è possibile ipotizzare un passaggio attraverso i Botteghini; infatti, il manoscritto è parte del fondo Urbinato, provenendo così dalla biblioteca dei Della Rovere.

Il testo presenta grandi corrispondenze con: *Modo di colorire e far paesi* (Cremona, Biblioteca Statale, Ms. 156), *Colorire all'acquarella* (Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140) e con il *Trattato dei colori* o *Trattato della miniatura* (V, L, Y).

*Colorire all'acquarella*²¹

Quello che appare oggi come un breve componimento in disordine è contenuto unico del manoscritto di Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140. Contrariamente a quanto risulta dalla scheda di biblioteca, il manoscritto proviene da Camaldoli e non da Vallombrosa. Il titolo è ora dedotto da una delle rubriche principali di quanto sopravvive dell'opera: il testo si presenta, infatti, in grave disordine di *consecutio*, per sfalsamento di fogli del manoscritto, ed è mutilo, come già si intuisce dalla fascicolazione e si evince dalla attuale progressione delle sequenze testuali, in un caso addirittura interrotte a fine pagina.

Il componimento, allo stato attuale, contiene circa quaranta prescrizioni per colori realizzate, in bella grafia con capilettera in rosso, al disotto di due miniature ritagliate e incollate, appaiate, nella parte superiore dello specchio di scrittura di ciascuna pagina.

A un'analisi paleografica, nuovamente, il manoscritto è realizzazione totalmente autografa di Ercole Ramazzani, eseguita tra il 1556, data che compare in una delle miniature ritagliate, e il 1598, anno della morte del pittore. Tuttavia, anche in questo caso, l'opera è da considerarsi copia o idiografo di Gherardo Cibo poiché presenta numerose, e complessivamente quasi totali, concordanze testuali con *Ricordi per belli colori* (Città del

¹⁹ Il testo è reperibile (con alcuni refusi e imprecisioni e con omissione di una intera prescrizione) in HERMENS 2002.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *COLORIRE AD ACQUARELLA* 2013, con una breve introduzione di Romina Salvadori.

Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1280); *Modo di colorire e far paesi* (Cremona, Biblioteca Statale, Ms. 156); *Trattato dei colori o Trattato della miniatura* (V, L, Y). In ragione del luogo di provenienza sembra possibile ipotizzare che l'opera potesse essere indirizzata a fra Alberto fiorentino da Camaldoli, un corrispondente di Gherardo Cibo, che riceve da lui una prescrizione relativa a un accorgimento per evitare che i colori all'acqua trapassino i fogli di carta, macchiandone il verso.

Dal punto di vista dei contenuti, *Colorire all'acquarella* è una straordinaria testimonianza, e in assoluto, la più antica a noi nota, dell'omonima tecnica pittorica odierna. Vi sono infatti compiutamente descritte sia le procedure di approntamento dei colori, sia le loro modalità di conservazione, ma soprattutto vengono delineati i fondamenti teorici e pratici di questa tecnica. I pigmenti o i coloranti impiegati «deono essere sottilissimi et impalpabili»²² e «si macinano et si distemperano tutti con acqua di gomma»²³. Si possono conservare «ne' scodellini di terra vitriati o in ampollette di vetro» e, opportunamente sigillati con cera gialla e cartapeccora, «si possono portare per viaggio comodissimamente»²⁴.

Se il termine *acquarella*, già presente in Cennino Cennini²⁵ e in alcuni scrittori del Cinquecento²⁶, stava a indicare semplicemente una tinta o l'inchiostro diluito, in *Colorire all'acquarella* troviamo la prima teorizzazione di una specifica tecnica pittorica che queste acquerelle utilizza coralmente e sistematicamente per realizzazioni in cui si prevede che il massimo lume della pittura sia esclusivamente quello del bianco del foglio di carta: «Color più scuro le servirà per ombra, ovvero il medesimo colore dato più volte nei luoghi dell'ombra, et darne una mano più chiara ove l'ombra è semplice farà la tinta mezzana, et la carta farà il lume»²⁷. La biacca, come ogni altro bianco, è infatti esclusa dall'esecuzione e utilizzata solamente per correggere e attutire eventuali imperfezioni della carta.

Nel breve componimento ora a Firenze compare anche una precisa e interessante prescrizione di Gherardo Cibo circa il modo con cui si procede nella costruzione di questo tipo di pittura:

Quanto a colorire li paesi stampati o disegnati a penna [...] comincerei a dare, per tutto il disegno, dove vanno le ombre, una acquarella chiara fatta di Endico et acqua gommata, bene distemperata. Et ove vanno le ombre più scure, ritoccherei di nuovo, con la medesima acquarella, o facendola più scura secondo l'occasione [...] et non essendo anco scura, al bisogno, gli giungerei un poco di fumo... e questa per toccare, solo in alcuni luoghi più scuri²⁸.

Ecco la costruzione di un'ombreggiatura preliminare monocroma in tono freddo²⁹ (indaco, indaco e nerofumo). Questa farà da base a tutta l'esecuzione seguente, condotta per sovrapposizioni policrome, costituendo così quell'ombreggiatura che sarà destinata a leggersi in trasparenza sotto le velature seguenti, realizzate «con alcuni colori, che più facesse assomigliare ogni parte alle naturali, che fosse possibile»³⁰.

Si varca qui il limite della più semplice e ingenua coloritura di campi con tinte diluite e trasparenti. L'acquarello diviene un modo di procedere selettivo, dalla lettura dei valori chiaroscurali dell'oggetto alla sua componente cromatica. Processo, poi, specularmente ricostruito, sulla carta, nella progressione delle velature: queste avranno una prima definizione

²² Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140, c. 13, riga 11.

²³ Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140, c. 13, riga 16-c. 13v, riga 1.

²⁴ Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140, c. 14, righe 5-11.

²⁵ *GDLI*; più recentemente *IL LIBRO DELL'ARTE DI CENNINO CENNINI* 2019. Si veda anche RICOTTA 2015.

²⁶ Marcantonio Michiel, Cristoforo Sorte, Annibale Caro, Filippo Baldinucci. Cfr. *GDLI e DELL*.

²⁷ Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140, c. 12, riga 7-c. 12v, riga 1.

²⁸ Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140, c. 3, riga 1-c. 3v, riga 14.

²⁹ Cromaticamente fredda perché non sopravvanzi, secondo la ben nota teoria dei colori salienti e rientranti.

³⁰ Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Sopp. A. VII. 1140, c. 3, riga 15, c. 3v, riga 3.

chiaroscurale monocroma a cui solo seguirà quella cromatica. Entrambe egualmente fuse, all'occhio dell'osservatore e nella sovrapposizione, dalla gran trasparenza delle stesure.

*Arcani di pittura*³¹

Il testo inedito di questo componimento è trasmesso nel manoscritto di Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, MMB 528. Si tratta di una copia ottocentesca, effettuata dall'erudito e storico Giuseppe Ronchetti, da altro ignoto manoscritto composito, contenente operette affini e completato nel quinto decennio del Seicento dal medico Giacomo Ascarelli. Oltre al titolo, l'opera, che consta di circa quaranta prescrizioni, presenta l'*explicit*: «Arcani di pittura per miniare con tinte cavate dai fiori naturali di monsù de la Rocca miniatore di sua Altezza di Modena». L'attribuzione dell'opera a Cibo e le questioni aperte dall'*explicit* appena citato meritano una breve, rapida, puntualizzazione. Il manoscritto ora alla Biblioteca Mai di Bergamo porta in prima apertura (c. 1) il titolo centrato *Arcani di pittura*. Alla fine di una esposizione che, come vedremo, presenta straordinaria affinità ad altri scritti di Cibo e presenta rimandi interni che ne assicurano la coerenza e la riconduzione a un unico autore, sempre centrata, si legge la frase «Arcani di pittura per miniare [...] di monsù de la Rocca miniatore di sua Altezza di Modena» (c. 6). Difficilmente possono esistere due opere, contigue nella copia, dal medesimo singolare titolo *Arcani di pittura* di cui una «per miniare» di «monsù de la Rocca». Anche la prima, e più propriamente e in modo assai meglio organizzato della seconda, ha la miniatura quale unico tema. La seconda invece è una breve raccolta informe di prescrizioni. Quello che si legge a fine del componimento non è un titolo ma è, a evidenza, un *explicit* seguito da una anonima 'coda' di prescrizioni addizionate nel corso della tradizione³².

Sed contra, è noto, d'altra parte, che presso la corte estense è attestato un artista francese Jean de La Roque, citato in documenti risalenti agli anni Sessanta del Seicento quale «monsù Giovanni della Rocca miniatore»³³. Tuttavia non possiamo dimenticare che l'antigrafo del nostro manoscritto venne già completato da Giacomo Ascarelli negli anni Quaranta del Seicento, e che una parte del testo degli *Arcani*, come avremo modo di vedere in seguito, fu citata e manipolata da Lomazzo nel 1584. *Arcani di pittura*, quindi, era certamente circolante nella seconda metà del Cinquecento. La dicitura «monsù de la Rocca» è così da interpretarsi, secondo chi scrive, come riferimento al nobile Gherardo e alla sua città d'adozione, Rocca Contrada. È del resto sufficiente leggere direttamente il testo e confrontarlo con gli altri, per convincersene.

Al pari di altre elaborazioni di Gherardo Cibo, l'autore utilizza un linguaggio elevato, con frequente uso del plurale maestatico, e lemmi non comuni nella precettistica tecnica coeva, come *arcani*, *diafani*, o termini botanici scientifici, quali ad esempio *Rubea Tinctorum*, dimostrando peraltro grande attenzione alle varietà dei singoli semplici. Il componimento è ben strutturato e organizzato, al pari degli altri di Gherardo, e presenta palmari affinità di titoli, espressioni e procedimenti rintracciabili anche in altri scritti dell'autore: *acquarelle, colore dell'onda marina, scorze di arbori, color di fragole non mature, color di fragole mature, color di rose secche, color berrettino over francescano* ecc.

L'opera non presenta le strette corrispondenze testuali che tra loro mostrano altre del *corpus* di Cibo, connesse o orientate alla elaborazione del Trattato, e perciò ragionevolmente può essere considerata come un'elaborazione anteriore, giovanile, verosimilmente conseguente ai soggiorni di Gherardo nell'Italia settentrionale³⁴. A sostegno di questa ipotesi stanno i

³¹ Testo attualmente inedito.

³² Sulla problematica delle 'teste' e delle 'code' nella letteratura tecnica per le arti si veda BARONI-TRAVAGLIO 2016.

³³ *LA NATURA MORTA IN EMILIA E IN ROMAGNA* 2000.

³⁴ Il componimento potrebbe risalire ai primi anni Quaranta del Cinquecento quando Gherardo, per quanto ne sappiamo, può essere detto «de la Rocca». In questo caso «Sua Altezza di Modena» sarebbe Ercole II d'Este, quarto duca di Ferrara,

numerosi riferimenti geografici, a Modena *in primis* e ripetutamente a Bologna per approvvigionamento e merceologia di alcuni materiali. Inoltre, vi appaiono alcune tematiche successivamente meglio sviluppate, e ancora alcuni debiti nei confronti delle tradizionali strutture della letteratura tecnica latina medievale.

Il tema del breve trattato è quello che si evince dall'*incipit* del testo: «miniare e colorire carte stampate e figurate», problematica che nella varia trattatistica del Cinquecento ci risulta affrontata esclusivamente da Gherardo Cibo. Dopo aver suggerito alcune prescrizioni preliminari destinate alla preparazione di colle e rinforzo dei supporti, l'autore dichiara il procedimento per ottenere l'acqua di gomma arabica e introduce *Unico secreto per ridurre tutti i colori in acqua per scrivere e per miniar carte senza offuscare la stampa*. L'attenzione è, come si vede, anche qui, già da subito, rivolta alla problematica della coloritura di stampe, e all'acquerello, nella ricerca e definizione di tinte, trasparenti e brillanti, che lascino visibile l'immagine xilografica o calcografica sottostante. Seguono quattro prescrizioni per «acquarelle», rossa, gialla, verde e turchina e una sezione su alcuni «colori misti», ovvero tinte composte, tra cui quella «dell'onda marina», titolo che ancora è un *unicum* ricorrente in tutta la produzione di Cibo.

Ai pigmenti e alle loro caratteristiche («con corpo» o «senza corpo») viene dedicato un lungo capitolo che di fatto ancora ricalca, anche se in modo non rigidamente meccanico, la struttura letteraria delle *tabulae* medievali dedicate alle triadi di colore³⁵: *Colore X si schiarisce (illumina) con Y si scurisce (adombra) con Z*.

Il testo si conclude con *Avvertimenti circa certi colori particolari* e *Altri secreti*, due sezioni che procedono senza particolari criteri d'ordine a raccogliere prescrizioni dedicate principalmente alla preparazione di pigmenti e tinte di mescolanza. Questa parte dell'opera, seppure meno sistematica e ordinata, appare tuttavia coerente alla precedente in considerazione di alcuni rimandi interni alle prescrizioni, che rinviano a corrispettivi capitoli della prima parte³⁶.

La fortuna di questi materiali letterari più giovanili di Gherardo Cibo, in ambito tecnico, è ancora da approfondire; comunque non dovette essere di molto inferiore a quella del successivo Trattato. La circolazione e l'apprezzamento ne sono documentati dalle vicende dei due nuovi testi che si propone di aggiungere al *corpus* delle opere tecniche di Cibo, e che vengono presentati qui di seguito.

*Altri modi per comporre colori con corpo per la miniatura*³⁷

Un non breve capitolo di *Arcani di pittura* (cc. 4v-5) intitolato *Altri modi per comporre colori con corpo per la miniatura* si trova anche in un manoscritto oggi a Padova, Biblioteca Universitaria 992 (cc. 20-24), come pure, leggermente rimaneggiato in funzione dell'applicazione con legante oleoso, nientemeno che nel *Trattato dell'arte de la pittura* di Lomazzo di cui costituisce

Modena e Reggio dal 1534 al 1559. La presenza di Cibo alla corte estense ancora una volta si mostra in sintonia con il 'sentire religioso' di Gherardo, da considerarsi, perlomeno, come un simpatizzante della Riforma Cattolica. Nella corte estense infatti gravitavano, attorno a Renata di Francia, figlia del re Luigi XII e moglie di Ercole II, una serie diversificata di figure e profili intellettuali e spirituali che fecero in modo che si formasse a corte un vero e proprio gruppo di Riforma Protestante, di marcata inclinazione calvinista.

³⁵ Il più diffuso testo medievale di tecnica della miniatura, capostipite e modello del genere, è il *De coloribus et mixtionibus*, forte di oltre una sessantina di testimoni. Questo componimento diede luogo a una serie di imitazioni o adeguamenti in latino e a diversi volgarizzamenti in lingue romanze e germaniche. La sua fortuna durò in questo modo fino alle soglie dell'epoca moderna. Recente uno studio sulla genesi, tradizione e fortuna del componimento con edizione critica del testo in TRAVAGLIO–BOREA D'OLMO 2021.

³⁶ A c. 4, righe 32-33: «Color violaceo senza corpo. Si tinge la parte che si vuol far violacea con la nostra acqua verde» che rimanda ad altra prescrizione precedente sull'acquarella verde. A c. 5v, righe 22-23: «Violado bellissimo. Si fa con calce viva e acqua dell'ottavo capitolo mesedando bene» dove ci si riferisce alla ottava prescrizione del testo.

³⁷ Testo in *ORIGINAL TREATISES* 1849, II, pp. 649-659.

due interi capitoli (lib. 3, cap. IV. *Quali siano le materie, nelle quali si trovano i colori*; cap. VII. *Quali colori e meschie facciano l'un colore con l'altro*)³⁸.

La manipolazione del testo, da parte di Lomazzo appare evidente nel confronto con le altre due testimonianze manoscritte, sia da un punto di vista filologico che tecnico³⁹. Da una attenta osservazione dei rapporti tra *Arcani di pittura* e il testo di Padova, poi, ci si può agevolmente rendere conto che quest'ultimo costituì la fonte più strutturata da cui Gherardo riprese il capitolo *Altri modi...* di *Arcani*. Tutta la prima parte del testo del manoscritto di Padova è infatti coerente e organica, perfettamente organizzata e omogenea anche dal punto di vista del lessico tecnico e quindi, a evidenza, opera di un unico autore. *Arcani* invece introduce il prelievo testuale presentandolo già nel titolo quale un'opzione alternativa, fatto che, implicitamente, segnala l'integrazione di un testo antecedente alla conduzione generale della trattazione corrente.

Conosciamo le modalità di lavoro di Gherardo Cibo da quanto sopravvive dei materiali confluenti al Trattato. Abbiamo così tracce consistenti delle sue continue rielaborazioni del testo, del riuso di materiali letterari di propria stesura in nuove presentazioni e trattazioni. È quindi d'obbligo cercare di valutare se almeno parte delle prescrizioni sedimentate nel testo di Padova siano opera di Gherardo stesso o, invece, di altro ignoto autore⁴⁰. In *Arcani*, cioè, Gherardo Cibo, per la realizzazione di *Altri modi...*, trasse il lungo capitolo da una fonte autorevole da lui non segnalata, oppure riutilizzò e adattò materiali propri, precedentemente elaborati, appartenenti o confluenti a quanto testimonia anche il manoscritto di Padova? È subito da rilevare, da una parte, come Gherardo Cibo, con attitudine scientifica, citi sempre le proprie fonti, anche minime, qualora incorporate in un proprio testo. Questo a partire dagli estratti dei Diari, cioè dalle prime sedimentazioni dei materiali letterari appuntati, fino alle più compiute elaborazioni, quali il Trattato. D'altro canto, la citazione manipolata di Lomazzo, oltre a confermare la cronologia del nostro testo a data anteriore al 1584, fa supporre una qualche autorevolezza riconosciuta, da parte del pittore milanese, alla fonte utilizzata. Autorevolezza che ben si attaglia al profilo di un autore quale Gherardo Cibo.

Infatti, benché forse non pienamente apprezzabile nel presumibile dettato originale di Gherardo e magari trasmesso con alcune modeste adulterazioni, dovute a una patina linguistica tipica dell'area occidentale del Nord Italia⁴¹, il testo iniziale del manoscritto oggi alla Biblioteca Universitaria di Padova mostra straordinaria coerenza alla produzione dell'arcevescovo. Fin dal titolo iniziale, *De' colori in generale e di quali materie si componghino*, la narrazione e il lessico sono quelli caratteristici e specifici di Gherardo. I titoli dei capitoli seguenti ricalcano fedelmente quelli che costellano le opere di Cibo: *Color di fragole mature/mal mature*; *Color di fumo*; *Color delle cime de' monti*; *Color di sassi*; *Legni e scorze d'alberi*; *Colore verde per paesi lontani*; *Color di fiamma e di splendori*; *Color di naranzo*; *Color di fragole mature*; *Color di verdi pianure...* ecc.

³⁸ LOMAZZO 1584. La relazione fra il trattato di Lomazzo e il manoscritto di Padova venne già notata da Merrifield così come la datazione della parte più antica del testo che la studiosa ritenne «may have been written during the latter part of the sixteenth century» (*ORIGINAL TREATISES* 1849, II, p. 643). Chi scrive ha consultato le riproduzioni del manoscritto approfondendo anche l'analisi codicologica. Tuttavia, faremo qui riferimento alla diffusa, e più volte ristampata, edizione della studiosa britannica per facilitare l'accesso al testo e la consultazione da parte dei lettori.

³⁹ La tavolozza di riferimento, per Lomazzo da stemperare a olio, è invece una tavolozza per la pittura all'acqua con pigmenti bianchi a base di carbonato di calcio inadatti e pressoché inutili nelle esecuzioni con leganti oleosi. Non vi sono dubbi, perciò, circa il contesto generatore della lista di pigmenti menzionati e la precedenza del testo portato dai due manoscritti rispetto alla manipolazione e all'adattamento operato da Lomazzo. In proposito BARONI 2013, p. 249.

⁴⁰ Si tratta della prima parte del manoscritto da p. 649, alle parole «*De' colori in generale e di quali materie si componghino*», almeno fino a p. 659 dell'edizione *ORIGINAL TREATISES* 1849, II, alle parole «...*si ombreggiano con terra d'ombra*».

⁴¹ Ad esempio *gialdo* per giallo, ricorrente in tutta l'opera attribuibile a Cibo. Cfr. PONZA 1847, pp. 302, 303.

*Nuovo modo di ridurre ogni sorte di colore in acquarella*⁴²

Il titolo, non originale, è dedotto da quello di una raccolta postuma in cui appaiono, spesso interpolate, e anche alterate nella *consecutio*, alcune prescrizioni che presentano dipendenza o derivano da presumibili scritti giovanili di Cibo, quali quelli appena descritti. Peraltro, la rubrica che lo porta svolge tematiche tipicamente sviluppate da Gherardo mostrando un titolo che pure occhieggia a *Unico secreto per ridurre tutti i colori in acqua* di *Arcani di pittura*.

La raccolta è trasmessa in una sezione del testimone manoscritto Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, Galleria B 9 9 (1) alle cc. 50v-55⁴³.

Come è noto, la trattatistica tecnica delle arti nel tardo Medioevo e nella prima epoca moderna sconta tali problematiche di «tradizione attiva e caratterizzante» che conducono spesso, come in questo caso, a profonde alterazioni del testo⁴⁴. Un raccoglitore di prescrizioni che si sigla E.G.B.D.P.G. raccolse e armonizzò, tra la fine del XVII secolo e i principi del seguente, prescrizioni dedotte da più fonti di cui una, a evidenza, riconducibile alla produzione di Cibo. Si trattava molto probabilmente di un cartografo o, meglio, di un costruttore di globi, con spiccati interessi, quindi, in direzione dell'acquerellatura di stampe, vernici, tintura del legno.

Da quanto si riesce a dedurre, anche quest'opera di Cibo seguiva, grossomodo, la collaudata impostazione di *Arcani*, di cui pure le prescrizioni sembrano ricalcare fedelmente il *cliché*, spesso con sovrapposibilità di brevi porzioni di testo. Si evidenziano inoltre i caratteristici *marker* delle scritture di Cibo *Color d'onda di mare*, *Color naranzetto* ecc.

Questa sopravvivenza, al momento ancora da studiare approfonditamente, pare per ora consentire solo il valore testimoniale della diffusione *underground* della varia precettistica dell'arceviese. Se la derivazione da scritti di Gherardo appare evidente a chi bene conosce questa produzione letteraria, tuttavia, nel caso specifico, ne appare assai difficoltoso stabilire con certezza l'effettivo grado di schietta autorialità e fedeltà al dettato originale.

Pare assodato, comunque, che sul genere di *Arcani di pittura* Cibo abbia realizzato anche altre operette tecniche assai simili, verosimilmente sempre indirizzate a corrispondenti e conoscenti o amici, mostrando le medesime attitudini al lavoro *in progress* e alla diffusione mirata delle proprie elaborazioni, con una modalità che riscontriamo successivamente anche in alcune delle varie testimonianze connesse al *Trattato della miniatura*.

Interpretazione e valutazione storica degli scritti di Cibo

Per quanto riguarda le testimonianze a oggi note di scritti tecnici della pittura riferibili a Gherardo Cibo, oggetto di questo studio, comunque, sarà sempre necessario tenere ben conto di alcuni elementi caratterizzanti il singolo testo in esame. Ciò secondo alcune preliminari linee di valutazione:

- 1) Differente scopo e finalizzazione: Una cosa sono gli stralci tratti da diari o carte di lavoro, quali ad esempio *Modi di colorire e far paesi*, conservato in unica copia presso la

⁴² Testo attualmente inedito. Si ringraziano qui il personale dell'ufficio Copie e riproduzioni della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo e la dottoressa Marta Gamba, Fondi antichi-Sezione manoscritti, della stessa istituzione bergamasca per la sollecitudine prestata e per la particolare ricerca relativa a una numerazione di fogli incongruente, finalizzata alla corretta riproduzione del testo.

⁴³ Indice delle rubriche; tra parentesi le prescrizioni sicuramente spurie: c. 50v *Secreti diversi in materia de' colori*; c. 51 *Colori minerali*; *Colori vegetabili*; c. 51v *Cose diverse. Per miniare deve essere gomma disciolta...*; (c. 52 *Materie da vernice*; c. 52v *Caratteri de' pesi e numeri*; *Numeri*); c. 53 *Color rosso in aqua*; *Color paonazzo*; c. 53v *Color giallo in aqua*; *Color d'onda di mare*; c. 54 *Color verde*; *Color turchino*; c. 54v *Color naranzetto*; *Inchiostro*; c. 55 *Per dar la colla alle carte da miniare*; c. 55v *Per far aqua di gomma*.

⁴⁴ Appare evidente qualche sfalsamento della *consecutio* originaria del testo, così come pure un probabile disordine nei fogli del relativo fascicolo dello stesso zibaldone, che mostra le ricette da ritenersi spurie rispetto al testo di Cibo, tutte incluse in una carta, la 52r-v.

Biblioteca Governativa di Cremona, forse neppure ordinato da Cibo, o magari realizzato postumo, prima della dispersione definitiva delle sue carte; altra, la realizzazione di brevi istruzioni o scritti di natura manualistica come *Colorire all'acquarella*, indirizzati a un singolo destinatario o comunque a un pubblico ristretto; altra cosa ancora sono le elaborazioni trattatistiche quali il *Trattato dei colori* o *Trattato della miniatura*, finalizzate a una maggior diffusione e, infatti, ancor oggi conservate in più testimoni.

- 2) Differente livello di elaborazione delle prescrizioni: Strettamente correlati a questo *work in progress* di Gherardo Cibo appaiono i diversi livelli di elaborazione dei testi delle prescrizioni. Queste testimonianze, passibili di sinossi comparativa, possono essere considerate a tutti gli effetti varianti di autore. Devono essere quindi studiate diacronicamente per cogliere quegli elementi sottoposti a eliminazione, revisione, integrazione che l'autore ritenne utili ai fini dell'adeguamento di un primo testo base al livello di uscita previsto. Cioè, alla funzione cui erano in quel caso particolare destinati.
- 3) Differente cronologia: Pare possibile individuare, tra le opere tecniche riconducibili a Gherardo, una generale linea di discriminazione tra una produzione che potremmo definire giovanile e una fase più matura, essenzialmente culminante nella redazione del *Trattato della miniatura*. Alla prima fase appartenerebbero *Avanzi di pittura*, testo che presenta stretti legami e affinità con *Altri modi per comporre colori con corpo per la miniatura* e *Nuovo modo di ridurre ogni sorte di colore in acquarella*. Alla seconda: *Modo di colorire e far paesi*, *Colorire all'acquarella*, *Ricordi di belli colori* e, ovviamente, il *Trattato dei colori* o meglio *Trattato della miniatura*.

Dalla complessiva analisi dei diversi materiali letterari, singolarmente contestualizzati, possiamo quindi considerare Gherardo Cibo, oltre che come artista, disegnatore e pittore, come uno dei più prolifici trattatisti d'arte del Cinquecento italiano. Al vasto *corpus* di disegni e opere pittoriche di questo autore, negli ultimi decenni individuato, fa infatti da base ed esito tecnico e teorico l'ampia serie di scritti, che, per estensione, relazioni interne e sviluppo, appaiono uno dei maggiori raggruppamenti di trattatistica tecnica dell'arte nel Cinquecento.

L'attività del Cibo appare profondamente radicata nel tessuto culturale a lui coevo, con corrispondenti e relazioni di primo piano sia a livello di committenza, che negli ambienti delle nascenti scienze, sia in ambito artistico e letterario, che più generalmente culturale. Quello che qui si presenta come *corpus* di scritti tecnici per le arti è probabilmente solo la punta di un iceberg, di cui la parte ancora sommersa è ben maggiore rispetto a quella emersa.

Lessico dei colori e pigmenti negli scritti di Cibo

Nel complesso degli scritti di Gherardo Cibo a oggi ci troviamo innanzi a un *corpus* di oltre cinquecento prescrizioni per la maggior parte ancora credibilmente nel dettato e nella patina linguistica originale dell'autore. Il lessico è, come abbiamo appena visto, quello di un nobile, artista e scienziato, in corrispondenza con i maggiori studiosi di scienze naturali del proprio tempo. Gherardo è corrispondente di Aldovrandi, di Mattioli, e si muove tra personaggi altolocati e relative corti: i Varano, i Della Rovere, i Farnese, i Vigerio, gli Este. Scorta il padre e poi il cardinal Farnese in ambasciata presso l'imperatore; frequenta letterati, alti prelati ed è membro di un'accademia. Un'osservazione specialistica delle terminologie utilizzate nella definizione dei colori risulterà sicuramente rilevante e utile sul piano lessicografico e nello studio della lingua italiana del Cinquecento.

Per quanto qui è necessario segnalare, riguardo all'ambito del colore, in una sommaria e introduttiva ricognizione generale, nel caso di chi scrive, non specialistica, si evidenzia come Gherardo Cibo utilizzi sempre in modo assolutamente specifico i numerosi termini che identificano i singoli pigmenti, senza estensioni ad altro. Separa cioè correttamente il pigmento dalla definizione linguistica e teorica del colore osservato.

Negli scritti giovanili o preliminari al *Trattato dei colori*, Cibo impiega talvolta termini generali, identificabili con una tinta, a indicare principalmente colori composti, per esempio: *berrettino ovvero francescano, tanè, gamellino (camillino?⁴⁵), biadetto, morello* ecc.

Più raramente impiega aggettivazioni come, per esempio: *pagliesco, rossigno, leonato*...

Nomi astratti di colori appaiono saltuariamente nella fase più matura di questo autore e solo per indicare:

- a) le acquarelle: *rossa, gialla, verde, turchina*;
- b) categorie generali di semplici tinte affini: *verdi*.

Invece nel *Trattato dei colori* Cibo utilizza sistematicamente e con frequenza assoluta il riferimento diretto all'oggetto che mostra il colore:

Colore di... fragole mature/non mature, onda marina, acqua bassa, aere nubiloso, foglie dell'elleboro, marubbio, salvia, splendore, carni di giovane donna/putto/morto/uomo, scorze d'arbori, muraglie, radiconi, scogli, sassi, rose secche, viole, etc.

riferendosi con massima precisione a elementi naturali e in specie botanici.

Nel *Trattato della miniatura* i pigmenti descritti appaiono già, prevalentemente, nella forma italiana attuale:

Azzurro Oltramarino, Giallolino, Cinabro, Minio, Bolo armenio, Terra Lemnia, Sangue di Drago, Terra rossa, Ocria, Terra d'Ombra, Terra negra, Sandracca, Bruno d'Inghilterra o Color di sale, Lacca di grana o di Verzino, Giallo di/de' Vasari, Giallo Santo, Biacca, Indico, Tornasole.

Nella nomenclatura dei pigmenti Gherardo distingue correttamente il *giallolino* dal *giallo dei vasari*, di cui porta una delle prime attestazioni, così come per il *giallo santo*, che assume nei suoi scritti il valore di una lacca gialla con base biacca e fissaggio di differenti coloranti vegetali, anche di diversa origine, quali quelli estratti dalla ginestra o dall'arzica.

Gli aspetti tecnici

Dal punto di vista dell'indagine sulla storia delle tecniche dell'arte gli scritti di Gherardo Cibo rappresentano una miniera ancora in gran parte da esplorare. Vi si trovano, peraltro, la prima attestazione in Occidente del procedimento di marmorizzazione della carta, di cui Gherardo lascia anche prove o scarti di realizzazione incollati nel manoscritto di Londra, British Library, Additional Ms. 22332, e una delle prime descrizioni del procedimento di stampa con matrici naturali⁴⁶.

Nell'intero arco degli scritti di Cibo, però, possiamo cogliere gli sviluppi tecnici e teorici che portarono progressivamente alla definizione della moderna pittura ad acquarello. Una tecnica all'acqua con legante esclusivo in gomma arabica che procede nella propria costruzione pittorica dal massimo chiaro agli scuri più intensi. Come anticipato, si tratta di una tecnica pittorica vera e propria: colori in pasta o essiccati in 'capette', pronti all'uso; pennelli morbidi in vaio. Il maggior lume è quello della carta e i colori non prevedono l'uso di pigmenti bianchi che intorbidirebbero e renderebbero sorde e coprenti le tinte. Consigliato l'uso di una

⁴⁵ *Camillino*: «*Misce blacha cum verzino erit color camillinus*» nel manoscritto detto 'Bolognese' (Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 2861, f. 139v, righe 10-11).

⁴⁶ In *Modo di colorire e far paesi*, sotto il titolo *A stampar fronde di tutte le sorte di piante sopra carta* (Cremona, Biblioteca Nazionale, Ms. 156, c. 35, righe 14-35v), si trova la descrizione del procedimento che vede la sua prima attestazione scritta, non per caso, nel Codice Atlantico di Leonardo. Su quest'opera vinciana, si veda la relativa scheda di L. Tongiorgi Tomasi in *LEONARDO DA VINCI* 2015.

preliminare realizzazione monocroma, con toni freddi, destinata alla prima formazione del tessuto complessivo dell'ombreggiatura.

Vale la pena di ricordare che l'uso di tinte diluite (acquarelle/acquerelle) nella coloritura di disegni era cosa già utilizzata da artisti quali, ad esempio, Pisanello e Dürer; di fatto, poi, i coloritori di carte da gioco e xilografie popolari utilizzavano su vasta scala e da qualche decennio analoghe procedure. Ma nella trattatistica di Cibo troviamo la sintesi, la codificazione e la teorizzazione di queste tendenze sparse e inconsapevoli, in un nuovo genere di pittura, specifica, che viene a distinguersi dalla miniatura più tradizionale⁴⁷.

L'esigenza è primariamente quella di far trasparire e valorizzare il disegno, sia questo frutto di stampa xilografica o calcografica, oppure, realizzazione a penna, lapis, stilo di piombo, eseguito quindi dallo stesso esecutore della coloritura. Ciò è favorito, nella definizione della tecnica dell'acquarello descritta da Cibo, anche dagli sviluppi della contemporanea cultura, che considerava il primato del disegno quale fondamento di tutte le arti⁴⁸. Non è un caso che negli stessi anni Vasari nell'edizione delle *Vite* del 1568 ribadisse ed enfatizzasse questa concezione: «Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura»⁴⁹. E neppure che a Firenze, nel 1563, venisse fondata da Cosimo I de' Medici appunto l'Accademia delle Arti del Disegno.

È più che probabile che Cibo considerasse il disegno con fondamenti filosofici meno neoplatonici e assai diversi da quelli di Vasari, ma che circa la primazialità di questa forma di rappresentazione e il valore intrinseco fosse partecipe del proprio tempo e delle elaborazioni che in questo senso, direttamente o indirettamente, gli provenivano, in particolare dall'ambito toscano, resta cosa altrettanto presumibile.

Anche altre riflessioni e acquisizioni della cultura visiva e artistica contemporanea interagiscono con la messa a punto di questa tecnica pittorica. Nei suoi scritti vediamo Gherardo Cibo molto attento alla particolare resa cromatica degli oggetti specificamente percepiti in lontananza. Alla base di queste prescrizioni soggiace la convinzione che le immagini naturali che si percepiscono attraverso l'occhio subiscano l'influenza, siano in qualche modo partecipi, dell'aria interposta, dei vapori, dell'umidità delle brume e della luce stessa. Queste presenze sono quindi in grado di caratterizzare, connotare, la stessa distanza degli oggetti percepiti e rappresentati dal punto di vista dell'osservatore. Un oggetto collocato in lontananza avrà perciò tonalità diversa e contorni meno percepibili e definiti rispetto al medesimo oggetto posto in primo piano. Come tutti sappiamo, si tratta, in queste osservazioni, di prospettiva aerea. Per rappresentare pittoricamente questi effetti della visione è necessaria, però, una tecnica che consenta che ciò che viene rappresentato sia suscettibile di un contorno sfumato, dove l'intensità del colore possa essere graduata per velature trasparenti e progressive: l'acquarello, appunto.

Gherardo Cibo e il Libro di pittura tratto da Leonardo da Vinci

In molti luoghi della trattatistica di Cibo traspare la conoscenza diretta di nozioni e addirittura titoli di capitoli del *Libro di pittura* di Leonardo da Vinci. Di fatto, le tematiche affrontate da

⁴⁷ Una recente sintesi dedicata appunto alla nascita della tecnica all'acquarello e, in questa, al ruolo di Gherardo Cibo è in BARONI 2021a.

⁴⁸ Ne sono prova le numerose dichiarazioni e principi espressi negli scritti d'arte a partire da Cennino Cennini nel suo *Libro dell'arte* quando scrive «El fondamento dell'arte, e di tutti questi lavorii di mano, il principio, è il disegno e il colorire» fino a Leonardo, per il quale il disegno era una forma di conoscenza, vera e propria, del mondo e della natura (Cennino Cennini, *Libro dell'arte*, cap. IV).

⁴⁹ Giorgio Vasari, *Introduzione alle tre arti del disegno. Pittura*. cap. XV. *Teoriche*.

Cibo in alcuni capitoli di *Modo di colorire e far paesi*, di *Colorire all'acquarella* e del *Trattato della miniatura* presentano una singolarissima corrispondenza testuale con il *Libro di pittura*. Gli stessi appunti personali che intersecano i numerosi disegni e schizzi di Cibo mostrano una certa analogia con le metodiche di elaborazione di esperienze e testi vinciane. Lo stesso vale per l'uso della relazione testo-figura che Leonardo andò disseminando in appunti e opere manoscritte per quasi l'intero arco della propria esistenza, registrando assieme a disegni e schizzi non solo pensieri ma anche curiosità e accadimenti personali.

Non è necessario qui riprendere per esteso le vicende del *Libro di pittura* di Leonardo che, come si sa, venne estratto, ordinato e redatto da carte del maestro⁵⁰, a cura di Francesco Melzi, che ereditò gli scritti vinciani nel 1519. «Derivò dal suo impegno il codice della B.A.V., Urbinate. lat., 1270 intitolato *Libro di pittura*, sul quale compare due volte, alle carte 78v e 79, il nome “*Meltius*”»⁵¹. L'opera doveva essere già circolante negli anni Quaranta del Cinquecento⁵².

Vecce⁵³ ha avanzato l'ipotesi persuasiva che il Melzi potesse aver completato il lavoro intorno al 1540, sulla base di considerazioni di natura storico-linguistica e di dati relativi al tipo di carta utilizzata, ma anche in ragione del fatto che il quinto decennio del Cinquecento fu caratterizzato, com'è noto, da un vivace dibattito teorico sull'arte e da una vera fioritura di scritti sulla pittura, vale a dire da un clima culturale senz'altro in grado di sollecitare il vecchio allievo a concretizzare la redazione del «trattato» vinciano⁵⁴.

Il *Libro di pittura* approntato da Melzi, verosimilmente per essere dato alle stampe, però, non venne immediatamente pubblicato e nel corso del Cinquecento circolò solo attraverso copie manoscritte incomplete. Tutte queste discendono, appunto, dall'odierno Codice Latino Urbinate 1270 della Biblioteca Vaticana, che ne fu l'apografo o capostipite della tradizione. Un codice identificabile con l'attuale manoscritto appare documentato, per la prima volta, nel 1626, conservato a Casteldurante nella biblioteca di Francesco Maria II della Rovere, ultimo duca di Urbino. Codice Urbinate, appunto, e cioè proveniente dalla raccolta dei duchi di Urbino. Stanti così le cose, è verosimile supporre che, perlomeno, Cibo abbia potuto facilmente accedere e consultare il testo in questione nella biblioteca dei Della Rovere.

Forse però si possono considerare anche altri elementi e prendere in considerazione la possibilità che il *Libro di pittura* di Leonardo e altri cimeli leonardeschi fossero stati già acquisiti dai Della Rovere, attraverso le proiezioni di visibilità nel collezionismo d'arte⁵⁵ di Francesco Maria I, autorevolmente presente in pianura padana proprio al confine tra Serenissima e Ducato di Milano. Marco Gilio, autore dell'elogio funebre del nostro Cibo⁵⁶, riporta che, dopo il sacco di Roma, Gherardo, ancora adolescente, fu, al seguito di Francesco Maria I della Rovere, capitano generale delle milizie della Chiesa, partecipando alle operazioni militari in pianura padana e poi, sempre con lui, per l'incoronazione di Carlo V nel 1529, a Bologna, città

⁵⁰ Al termine del manoscritto Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate 1270 (cc. 330v-331) è presente un elenco di poco meno di una ventina di codici di Leonardo utilizzati nella redazione del testo; solo una metà di questi è stata identificata tra le sopravvissute carte, opera autografa del maestro. Dell'elenco sono stati infatti identificati i manoscritti oggi contrassegnati come A (in parte mutilo), C, E, G, I, M, Trivulziano 2162 e Madrid II; a questi si aggiunge il foglio 12604 della collezione di Windsor.

⁵¹ SORCE 2009.

⁵² Un manoscritto del genere, anche se non è certo probabile che possa corrispondere al medesimo testo del manoscritto Urbinate, è testimoniato come acquisito da Benvenuto Cellini, nel 1542: «era un libro scritto in penna, copiato da uno del gran Lionardo da Vinci» (CELLINI/SCARPELLINI 1967, p. 569).

⁵³ VECCE 1995; e più in generale sulla problematica degli scritti di Leonardo VECCE 1998.

⁵⁴ SORCE 2009. Cfr. poi VECCE 1993.

⁵⁵ È nota l'attenzione alla visibilità del proprio profilo, perseguita da Francesco Maria I attraverso la protezione delle arti, il collezionismo e committenze prestigiose come ad esempio quella a Tiziano, per due ritratti, il proprio e quello della moglie, Eleonora Gonzaga.

⁵⁶ GILIO 1762.

dove poi Gherardo si fermò probabilmente fino al 1532⁵⁷. Nella campagna militare appena accennata, il campo base, e maggiore attendamento delle operazioni, era posto presso Rivolta d'Adda, a solo una decina di chilometri da Vaprio, dove aveva residenza Melzi e dove erano conservate le carte leonardesche. A quell'ora Gherardo, benché relativamente giovane, doveva essere già assai abile nel disegno e aver forse già realizzato la copia della testa di un cavallo, da un originale di Leonardo, ora alla Biblioteca Passionei di Fossombrone⁵⁸. Nella sottoscrizione del disegno in questione, autografa di Gherardo, si dichiara quest'opera, infatti, realizzata a Pesaro nel 1527⁵⁹. È utile notare, in proposito, come Carlo Pedretti, senza sapere che la *Testa di cavallo* di Fossombrone fosse in realtà un disegno di Gherardo Cibo, segnali una stretta somiglianza tra la nota autografa posta su questo foglio e quella della cosiddetta «manus III» che si trova, intermittente, in brevi chiosature, correzioni e note al *Libro di pittura*, Ms. Latino Urbinate 1270.

⁵⁷ DE FERRARI 1981.

⁵⁸ Già adolescente Gherardo realizzò la nota *Testa di cavallo*, ora a Fossombrone, che disegnò nel 1527, replicata nel verso del foglio qualche decennio dopo, prendendo a modello, con tutta probabilità, un disegno vinciano ora nella collezione di Windsor, di cui presenta il medesimo sganasciamento della mandibola, oppure studi di proporzioni che oggi si trovano nel cosiddetto manoscritto A conservato alla Biblioteca dell'Institut de France di Parigi. Altra ipotesi propone invece la copia da un frammento di cartone, perduto, della Battaglia di Anghiari di cui restano tracce in alcune repliche di allievi del Vinci. Indipendentemente da ciò, resta comunque da chiedersi, a Pesaro, chi potesse essere il proprietario del disegno di Leonardo, ivi presente nel 1527, così da essere utilizzato quale antigrafo da Cibo, pure considerando il fatto che Francesco Maria I era il duca anche di quella città già dal 1519 e aveva proprio in quegli anni familiarità con il giovane Gherardo che allora era al suo servizio.

⁵⁹ Il disegno oggi conservato nella Biblioteca Civica Passionei a Fossombrone (già Disegni, vol. 4, c. 57) reca a sinistra in basso la scritta «*lionardo vinchi*» e, sempre in calce a destra, «*qu(ando) che io ero de 14 in 15 anni feci questa testa e fu in pesaro che fu del 26 o 27*».

BIBLIOGRAFIA

Banche dati e dizionari

DELI

Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, di M. Cortelazzo, P. Zolli (Bologna 1979-1988), seconda edizione in volume unico, a cura di M. Cortelazzo, M.A. Cortelazzo, Bologna 1999.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, di S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2002; con *Supplemento 2004* e *Supplemento 2009*, diretti da E. Sanguineti, Torino 2004 e 2008, e *Indice degli autori citati nei volumi I-XXI e nel Supplemento 2004*, a cura di G. Ronco, Torino 2004 (ora anche in versione elettronica on-line, a cura dell'Accademia della Crusca <http://www.gdli.it>).

PONZA 1847

M. PONZA, *Vocabolario piemontese-italiano e italiano-piemontese* [...], Torino 1847 (quarta edizione).

Studi

ALBUM AMICORUM 2013

Album amicorum. *Gli amici, i parenti e corrispondenti*, a cura di L. Tribellini, in *GHERARDO CIBO* 2013, pp. 311-336.

BARONI 2013

S. BARONI, *La trattatistica tecnica di Gherardo Cibo*, in *GHERARDO CIBO* 2013, pp. 246-263.

BARONI 2021a

S. BARONI, *Acquerello*, in *TECNICHE DELL'ARTE* 2021, I, pp. 285-301.

BARONI 2021b

S. BARONI, *Tecniche di decorazione della carta*, in *TECNICHE DELL'ARTE* 2021, II, pp. 495-524.

BARONI–TRAVAGLIO 2016

S. BARONI, P. TRAVAGLIO, *Considerazioni e proposte per una metodologia di analisi dei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato. Note per una lettura e interpretazione*, «Studi di Memofonte», 16, 2016, pp. 25-83.

BONIZZONI–MARIANI 2013

V. BONIZZONI, M. MARIANI, *Il Trattato della Miniatura*, in *GHERARDO CIBO* 2013, pp. 299-308.

BUZZEGOLI–CARDAROPOLI ET ALII 2000

E. BUZZEGOLI, R. CARDAROPOLI ET ALII, *Valerio Mariani da Pesaro, il trattato 'Della miniatura', primi raffronti con le analisi e le opere*, «OPD Restauro», 12, 2000, pp. 205-206, 248-256.

CAESALPINO 1602

A. CAESALPINO, *De metallicis libri tres*, Norimberga 1602 (seconda edizione).

CELANI 1902

E. CELANI, *Sopra un Erbario di Gherardo Cibo conservato nella R. Biblioteca Angelica di Roma*, «Malpighia», XVI, 1902, pp. 181-226.

CELANI–PENZIG 1907

E. CELANI, O. PENZIG, *Ancora sugli Erbarii conservati nella Biblioteca Angelica. Risposta al Dott. E. Chiovenda*, «Malpighia», XXI, 1907, pp. 153-174.

CELLINI/SCARPELLINI 1967

B. CELLINI, *La vita. I trattati. I discorsi*, introduzione e note di P. SCARPELLINI, Roma 1967.

CENNINI/RICOTTA 2019

C. CENNINI, *Il libro dell'arte* [...] (fine XIV secolo), edizione critica e commento linguistico a cura di V. RICOTTA, presentazione di G. Frosini, prefazione di S. Chiodo, Milano 2019.

COLORIRE AD ACQUARELLA 2013

Colorire ad acquarella, a cura di R. Salvadori, in *GHERARDO CIBO* 2013, pp. 293-297.

DE FERRARI 1981

A. DE FERRARI, *Cibo Gherardo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Roma 1981 (https://www.treccani.it/enciclopedia/gherardo-cibo_%28Dizionario-Biografico%29/).

DICK 2003

J. DICK, *Scientific Analysis of Historical Paint and the Implications for Art History and Art Conservation. The Case Studies of Naples Yellow and Discoloured Smalt*, tesi di Dottorato, Università di Amsterdam, Facoltà di Scienze Naturali, Matematica e Informatica, Amsterdam 2003 (pubblicazione digitale <https://dare.uva.nl/search?identifier=98d80b7d-a63e-450b-a984-611a3d0c0cfe>).

DICK–HERMENS ET ALII 2005

J. DICK, E. HERMENS ET ALII, *Early Production Recipes for Lead Antimoniate Yellow in Italian Art*, «Archaeometry», 3, 2005, pp. 593-607.

DIOSCORIDE DI CIBO E MATTIOLI 2021

Dioscoride di Cibo e Mattioli. Add. Ms. 22332, [a cura di L. Tongiorgi Tomasi, V. Nutton et alii], Barcellona 2021 (facsimile dell'esemplare conservato presso la British Library a Add. Ms. 22332 di P.A. Mattioli, *Discorsi*, a herbal assembled and illustrated by G. Cibo).

DISCORSI SULLE PIANTE E SUGLI ANIMALI 1991

Discorsi sulle piante e sugli animali. Il Dioscoride colorito e miniato da Gherardo Cibo per Francesco Maria II della Rovere Duca d'Urbino, a cura di A. Nesselrath, con i commenti di Pier Andrea Mattioli scelti e annotati da K. Lysy, prefazione di C. Carena, Roma 1991.

GHERARDO CIBO 2013

Gherardo Cibo. Dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo, a cura di G. Mangani, L. Tongiorgi Tomasi, Ancona 2013.

GHERARDO CIBO ALLAS "ULISSE SEVERINO DA CINGOLI" 1989

Gherardo Cibo alias "Ulisse Severino da Cingoli". Disegni e opere da collezioni italiane, catalogo della mostra, a cura di A. Nesselrath, Firenze 1989.

GILIO 1762

M. GILIO, *Oratio habita Rocchae in funere perillustris Gherardi Cybo [...]*, in P.L. Galletti, *Memorie per servire alla storia della vita del cardinale Domenico Passionei [...]*, Roma 1762, pp. 79-83.

HERMENS 1990-1991(1993)

E. HERMENS, *Valerio Mariani da Pesaro, a 17th Century Italian Miniaturist and His Treatise, «Miniatura»*, III-IV, 1990-1991(1993), pp. 93-102.

HERMENS 1995

E. HERMENS, *A Seventeenth-Century Italian Treatise on Miniature Painting and Its Author(s)*, in *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*, atti del simposio (Leida 26-29 giugno 1995), a cura di A. Wallert, E. Hermens, M. Peek, Lawrence 1995, pp. 48-57 (intero volume disponibile on-line <https://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/0892363223.html>).

HERMENS 2002

E. HERMENS, *Memories of Beautiful Colours. The Mariani Treatise and the Practise of Miniature Painting, Landscape Drawing and Botanical Illustration at the Pesaro Court in Early-Seventeenth Century Italy*, tesi di Dottorato, Università di Leida, 2002.

HERMENS 2013

E. HERMENS, *The “Botteghe degli Artisti”: Artistic Enterprise at the della Rovere and Medici Courts in the Late Sixteenth Century*, in *The Renaissance Workshop. The Materials and Techniques of Renaissance Art*, atti del convegno (Londra 10-11 maggio 2012), a cura di D. Saunders, M. Spring, A. Meek, Londra 2013, pp. 105-113.

I DISCORSI DI P.A. MATTIOLI 2015

I discorsi di P.A. Mattioli. L'esemplare dipinto da Gherardo Cibo: eccellenza di arte e scienza del Cinquecento, a cura di D. Contin, L. Tongiorgi Tomasi, I-II, Sansepolcro 2015 (facsimile dell'esemplare conservato presso la Biblioteca Alessandrina a Rari 278 di P.A. Mattioli, *I discorsi [...]*, Venezia 1568).

LA NATURA MORTA IN EMILIA E IN ROMAGNA 2000

La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano 2000.

LEONARDO DA VINCI 2015

Leonardo da Vinci 1452-1519. Il disegno del mondo, catalogo della mostra, a cura di P.C. Marani, M.T. Fiorio, Milano 2015.

LOMAZZO 1584

G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura [...]. Diviso in sette libri [...]*, Milano 1584.

MANDER 2016

M. MANDER, *Rappresentazione del paesaggio in Gherardo Cibo, tra intuizioni leonardesche e fiamminghe e riproducibilità scientifica*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, I. *Costruzione, descrizione, identità storica*, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, atti del VII convegno internazionale di studi (Napoli 27-29 ottobre 2016), Napoli 2016, pp. 963-972 (pubblicazione digitale <http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/catalog/book/97>).

MANDER–TRAVAGLIO–BARONI 2016

M. MANDER, P. TRAVAGLIO, S. BARONI, *Il problema della riproducibilità del colore in Gherardo Cibo*, in *Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari. Vol. XII A*, atti della XII conferenza del colore (Torino 8-9 settembre 2016), a cura di V. Marchiafava, Milano 2016, pp. 393-403.

MANGANI–SANTINI 2015

G. MANGANI, P. SANTINI, *Vita di Gherardo Cibo, straordinario personaggio cinquecentesco, tra arte, natura, scienza, realtà e idealismo*, in *I DISCORSI DI P.A. MATTIOLI* 2015, I, pp. 47-57.

MARIE–JEANSON–SAUTOT 2017

S. MARIE, M. JEANSON, D. SAUTOT, *L'Herbier de Gherardo Cibo*, Vanves 2017.

MELONI TRKULJA 1981

S. MELONI TRKULJA, *I miniatori di Francesco Maria II della Rovere, in 1631-1981. Un omaggio ai Della Rovere. Saggi, schede di opere restaurate*, catalogo della mostra, Urbino 1981, pp. 33-38.

MODI DI COLORIRE E FAR PAESI 2013

Modi di colorire e far paesi, a cura di S. Mascherpa, in *GHERARDO CIBO* 2013, pp. 265-292.

MORSELLI 2014

R. MORSELLI, *In the Service of Francesco Maria II della Rovere in Pesaro and Urbino (1549-1631)*, in *The Court Artist in Seventeenth-Century Italy*, a cura di E. Fumagalli, R. Morselli, Roma 2014, pp. 49-93.

NESSELRATH 1993

A. NESSELRATH, *Das Fossombroner Skizzenbuch*, Londra 1993.

ORIGINAL TREATISES 1849

Original Treatises, Dating from the XIIth 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, con un'introduzione generale, traduzioni, prefazioni e note di M.P. Merrifield, I-II, Londra 1849.

RICCARDI–BARONI–FORNI 2022

M.P. RICCARDI, S. BARONI, M. FORNI, *Un ignorato pigmento bianco del medioevo latino*, «Medioevo Europeo», 1, 2022, pp. 45-54 (disponibile on-line <https://www.medioevoeuropeo-uniupo.com/index.php/mee/article/view/187>).

RICOTTA 2015

V. RICOTTA, *Ut pictura lingua. Tessere lessicali dal Libro dell'Arte di Cennino Cennini*, «Studi di Memofonte», 15, 2015, pp. 27-43.

RINALDI 2013

S. RINALDI, *Nel laboratorio paesaggistico di Gherardo Cibo. Osservazioni a margine di un catalogo*, in *GHERARDO CIBO* 2013, pp. 107-130.

SECCARONI 1999

C. SECCARONI, *Alcuni pigmenti scarsamente documentati. Ipotesi e osservazioni in margine ad analisi condotte su tre tempera del Correggio*, «Kermes», 34, 1999, pp. 41-59.

SORCE 2009

F. SORCE, *Melzi Francesco*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, Roma 2009 (https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-melzi_%28Dizionario-Biografico%29/).

TASTI/SANTINI 2009

L. TASTI, *Sito ed origine di Rocca Contrada* (Ms. *De situ et origine Rocchae Contratae*, 1636), a cura di P. SANTINI, Roma 2009.

TECNICHE DELL'ARTE 2021

Tecniche dell'arte, a cura di S. Baroni, M. Mander, prefazione di G. Bonsanti, I-II, Milano 2021.

TONGIORGI TOMASI 1989a

L. TONGIORGI TOMASI, *Gherardo Cibo: Visions of Landscape and the Botanical Sciences in a Sixteenth-Century Artist*, «Journal of Garden History», 4, 1989, pp. 199-216.

TONGIORGI TOMASI 1989b

L. TONGIORGI TOMASI, *Gherardo Cibo, un "dilettante" del Cinquecento*, «FMR», 70, 1989, pp. 46-64.

TONGIORGI TOMASI 2013

L. TONGIORGI TOMASI, *Gherardo Cibo: un percorso tra arte e scienza*, in *GHERARDO CIBO* 2013, pp. 9-44.

TONGIORGI TOMASI 2021

L. TONGIORGI TOMASI, *Plantas, paisajes, colores. La vida, los escritos y las obras de Gherardo Cibo*, in *DIOSCORIDE DI CIBO E MATTIOLI* 2021, pp. 11-66.

TONGIORGI TOMASI 2022

L. TONGIORGI TOMASI, *Il 'Libro d'erbe' di Gherardo Cibo tra arte, natura e scienza*, Pisa 2022.

TRAVAGLIO–BOREA D'OLMO 2021

P. TRAVAGLIO, P. BOREA D'OLMO, *De Coloribus et Mixtionibus: Tradition and Transmission of the Most Widespread Text on Mediaeval Illumination*, «Medioevo Europeo», 1, 2021, pp. 137-189 (disponibile online <https://www.medioevoeuropeo-uniupo.com/index.php/mee/article/view/150>).

VECCE 1993

C. VECCE, *Scritti di Leonardo da Vinci*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, II. *Dal Cinquecento al Settecento*, direzione di A. Asor Rosa, Torino 1993, pp. 95-124.

VECCE 1995

C. VECCE, *Nota al testo*, in Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, I-II, Firenze 1995, I, pp. 83-123.

VECCE 1998

C. VECCE, *Leonardo*, presentazione di C. Pedretti, Roma 1998.

ABSTRACT

Questo contributo passa in rassegna gli straordinari trattati di Gherardo Cibo, tra i più notevoli dell'intero Cinquecento in termini di unità organica, portata e specializzazione del tema. Cibo condivideva un profondo interesse per il colore con altri studiosi di scienze naturali, come Simone Porzio, Gerolamo Cardano, Ulisse Aldrovandi, Gian Vincenzo Pinelli, Ferrante Imperato. Recentemente, una serie di studi nell'ambito della letteratura tecnica artistica riguardanti l'illustrazione naturalistica e la pittura di paesaggio ha individuato la sua vasta produzione di testi. Oltre al *Trattato della miniatura*, la cui paternità è ora riconosciuta a Cibo e non a Valerio Mariani da Pesaro, si dà conto di altre opere sempre di Cibo, sia estratti tecnici dai Diari sia memorandum e note. Due dei trattati più importanti (*Colorire all'aquarella e Modi di colorire e far paesi*) sono stati pubblicati con trascrizioni integrali, mentre per altri (ad esempio *Arcani di pittura* di Monsù della Rocca) il lavoro è ancora in corso. A fronte delle opere connesse alla elaborazione del Trattato, qui se ne presentano tre riconducibili a Cibo e relative a una produzione letteraria anteriore e giovanile, sempre riguardante la tecnica della pittura. Nella trattatistica di Cibo viene precocemente e consapevolmente teorizzata e descritta l'odierna tecnica della pittura ad acquerello, così come si rinviene la più antica testimonianza del processo di marmorizzazione della carta in Europa. Il lavoro tecnico di Cibo mostra il passaggio dalla pratica tradizionale della miniatura alle nuove esigenze del colore, del disegno, delle opere illustrate e delle stampe. In ciò è evidente il debito di Cibo verso i trattati di Leonardo, in particolare con il *Codex Urbinas* 1270 del *Libro di pittura*, di cui deve aver avuto conoscenza precoce.

The essay illustrates Gherardo Cibo's outstanding treatises on technique, which are among the most remarkable of the whole 16th century in terms of organic unity, range and specialization. Cibo shared a deep interest in color with other natural science scholars, such as Simone Porzio, Gerolamo Cardano, Ulisse Aldrovandi, Gian Vincenzo Pinelli, Ferrante Imperato. Recently, a series of studies in the field of technical art literature concerning naturalistic illustration and landscape painting has made it possible to identify his vast production of texts. Besides the *Trattato della miniatura*, whose authorship is now definitely attributed to him and not to Valerio Mariani da Pesaro, further works by Cibo are discussed here: technical excerpts from his Diaries, memoranda and notes. Two of his most important treatises (*Colorire all'aquarella* and *Modi di colorire e far paesi*) have been entirely transcribed and published, while for others (i.e. *Arcani di pittura* by Monsù della Rocca) work is still in progress. In addition to the texts related to the elaboration of the *Trattato*, three other that can be attributed to Cibo are discussed here: they all deal with the technique of painting and can be related to his early activity. In his treatises Cibo precociously and consciously theorized and described the technique of watercolor painting, as it is still in use today. Moreover, here we find the oldest evidence of the paper marbling process in Europe. Cibo's technical work shows the passage from the traditional miniature practice to the new demands of color, drawing, illustrated works and prints. In this, Cibo's debt to Leonardo's treatises is evident, particularly to the *Codex Urbinas* 1270 of *Libro di pittura*, of which he must have had an early knowledge.