

STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

16/2016



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://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](mailto: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

**'DE CLAREA'***1. Introduzione*

Più volte pubblicato e oggetto di numerosi studi a partire dalla fine dell'Ottocento, il *De clarea* è considerato uno tra i più importanti testi relativi alla preparazione di materiali – e in particolare del legante – per la miniatura. Benché in unico testimone, la fortuna del testo si deve in gran parte alla qualità della narrazione e della lingua latina usata dall'autore, aspetto che lo contraddistingue rispetto alla maggior parte delle trattazioni di carattere tecnico-artistico, e alla data precoce, che si può fissare attraverso l'antichità del testimone.

In questo studio si intende mettere in luce quanto ciò che ci sopravvive di questo testo sia in realtà soltanto la prima parte di un'opera più vasta, che vista nella propria frammentarietà coincide sostanzialmente con un trattato di rubricatura. Ma ciò che è stato chiamato *De clarea* era in realtà, all'origine, un'opera organica dedicata all'ornamentazione del libro, che comprendeva (in base a un modello che sarà seguito da altri) una prima trattazione riguardante la rubricatura a cui seguivano esposizioni relative alla miniatura di pennello vera e propria. Questo modello espositivo unisce la categoria dei trattati di rubricatura a quella dei trattati di miniatura, in una elaborazione complessa che avrà notevole fortuna ancora in testi come il pressappoco coevo *DCM*<sup>1</sup> e nel più tardo *De arte illuminandi*<sup>2</sup>.

Il *De clarea* è un testo mutilo, che si conserva in un solo testimone attualmente presso la Biblioteca Municipale di Berna. Si tratta di un frammento di cinque fogli in pergamena, classificato Cod. A 91,17.

Nel primo foglio troviamo ricette di ordine medico per la preparazione di bagni curativi e altro, che terminano a tre righe dal fondo dello specchio di scrittura.

Dopo il titolo *De clarea*, il testo seguente inizia senza prologhi o incipit di particolare rilievo, con le parole «sciendum est igitur duo esse genera clarearum». Il trattato, per quanto mutilo, fornisce tuttavia preziose informazioni, anche assai dettagliate, sul legante all'uovo nella preparazione dei colori e sugli abbinamenti di pigmenti che si possono fare nella rubricatura, per concludersi nel foglio quinto al verso con la frase interrotta *cum nimis*<sup>3</sup>.

È purtroppo andato perduto il resto del testo di questa scrittura, grave perdita se si pensa che il *De clarea* è uno dei pochi testi di tecnica pittorica medievale che spiega i particolari più minuti della realizzazione pittorica, senza indulgere a compilazione ma piuttosto

<sup>1</sup> Sul *DCM* e altri analoghi testi classificati come 'DCM family' si veda TOLAINI 1995. È in preparazione uno studio del *DCM*, con edizione critica del testo, a cura di Paola Travaglio e Paola Borea d'Olmo.

<sup>2</sup> PASQUALETTI 2009.

<sup>3</sup> Per la descrizione del codice e alcune considerazioni di ordine paleografico, riproduco a seguito la parte italiana della comunicazione bilingue che con gentilezza la allora Conservatrice dei manoscritti della Burgerbibliothek di Berna, Marlis Stähli, inviò a Oppy De Bernardo e a me nel 1994, in occasione di un primo studio sul codice, unitamente alle riproduzioni da microfilm del frammento. A lei e naturalmente alla Biblioteca della città di Berna va il mio ringraziamento: «Framm. A.91(17). *De balneis. De clarea* 5 fogli 16x11 cm; XI secolo. Il frammento è composto da 3 fogli singoli e doppio (3+1). Spazio di scrittura 11,5-12,5x7-7,5 cm. Per foglio 1rv 31-33 righe, per foglio 2r-5v, 24 righe. Il frammento appare uniforme nella composizione e scrittura, ma lo scrittore non è il medesimo che quello del *De balneis*. Il secondo scrittore inizia con il titolo *De clarea* direttamente alla fine del testo del *De balneis* (terzultima riga del foglio 1v). Entrambi gli scrittori usano delle minuscole che non si differenziano molto tra loro e sono da collocare ancora nell'XI secolo piuttosto che inizio XII. Sul foglio 1rv (*De balneis*) è stato lasciato libero lo spazio per le lettere iniziali e una riga eseguita con inchiostro marrone. Al margine dei fogli si trovano dappertutto dei segnalini dove inserire le lettere iniziali. Lo scrittore del *De clarea* inseriva le lettere iniziali all'inizio del testo tra le righe tracciate doppie (invisibili); per questo motivo lo spazio di scrittura 2r-2v rimane sia a destra che a sinistra piuttosto limitato. 1rv non riesce a distinguere chiaramente le linee (cieche/invisibili) pure qui però si trovano sul margine in alto due segnalini che indicano le linee doppie verticali. / 1rv *De balneis. Assum balneum sic facies...sitim et sudorem stringit* / 1v-5v <*De clarea*> *Sciendum est igitur duo esse genera clarearum...* bricht 5v ab ... *pictura sit variata cum nimis* / ».

descrivendo direttamente l'esecuzione, nell'esperienza di un tecnico di notevole livello ed estrazione culturale.

Per quanto riguarda l'età di questo codice, è difficile stabilire un termine esatto di datazione, in un esemplare così breve e in assenza di riferimenti esterni. Determinante, comunque, è certo il segno di scrittura, che corrisponde a esempi di grafie da collocarsi all'inizio del XII o alla fine dell'XI secolo, nell'ambito delle scritture generalmente classificate come tardo-caroline.

Che il testo del *De clarea* riportato dal manoscritto Bernense sia copia da altro manoscritto pare evidente in considerazione di alcune diplografie<sup>4</sup> e di qualche inesattezza o incompiutezza del copista che, tra l'altro, si inserisce a seguito della scrittura del *De balneis* con un titolo di nessun rilievo, procedendo nell'operazione di copia di quello che doveva essere un codice comunque miscelaneo, probabilmente di carattere tecnico-pratico<sup>5</sup>.

## 2. Storia del manoscritto

Ricapitoliamo in una breve sintesi compilativa la storia del manoscritto.

Alcune note marginali allo specchio di scrittura<sup>6</sup> sarebbero riconducibili, già secondo Hagen, alla mano del giurista Pierre Daniel di Orleans, morto nel 1603. Questi possedette, tra i molti manoscritti di una propria raccolta, anche opere provenienti dal monastero benedettino di Fleury, importante abbazia al titolo di Saint-Benoît-sur-Loire.

Una parte di questa considerevole raccolta, alla morte di Pierre Daniel, fu acquistata da Jacob Bongars (1554-1612), pure nativo di Orleans, diplomatico, consigliere e confidente di Enrico IV, uomo di interessi storici e umanistici notevoli. Bibliofilo. Questi, soprattutto negli ultimi decenni della propria vita, con vere e proprie campagne di acquisti poté incrementare la propria biblioteca, sia sul versante delle opere a stampa quanto di manoscritti. La cospicua raccolta, alla morte di Bongars, diverrà proprietà del banchiere René Graviset di Strasburgo. Il figlio di questi, Erben Jakob Graviset, nel 1632 la donerà integralmente alla municipalità di Berna, al fine di ottenere il diritto di cittadinanza presso questa città. Il fondo detto 'Bongarsiano' costituisce ancora oggi una delle maggiori raccolte della Burgerbibliothek Bernense.

Alcune considerazioni secondarie sulla storia del testimone: come è stato già notato, benché Pierre Daniel possedesse diversi scritti provenienti da Fleury e, sempre che sia veramente opera di sua mano l'annotazione marginale che attesterebbe la provenienza del manoscritto da questa raccolta, ovviamente, non vi è alcuna certezza a tutt'oggi che il frammento che reca il testo del cosiddetto *De clarea* provenga da questa abbazia. Infatti, Pierre Daniel possedette anche altri codici di diversa provenienza e acquisizione<sup>7</sup>. Un poco più

<sup>4</sup> Come è stato notato dai commentatori precedenti: *ut sit* (r. 12, f. 4r); *cationi* (r. 23, f. 5r); *posteris* (rr. 16-17, f. 5v); e la correzione del copista [*unus*]/*unum* (r. 3, f. 4v). Inoltre è mancante un convincente segno o disegno del flabello, considerato a f. 2r, ove si dice *Habeto etiam flabellum in modum istius signi aptatum...*

<sup>5</sup> Tanto dissimulato appare l'inizio del trattato che una mano seicentesca, a lato destro dello specchio di scrittura, annota *Incipit tractatus*. Forse la stessa mano, sempre sul lato destro del testo, annota a metà del f. 5r *Safrannum*, e pone alcuni segni principalmente separativi di rubrica a sinistra del testo, per tutto il *De balneis*, in occasione delle due scritture appena menzionate e circa a metà di f. 5v, r. 15, *Iam deo mihi opitulante*. Probabilmente in questo caso il segno in forma di croce latina serve a segnalare la diplografia che avviene sulla stessa riga, *posteris* [*posteris*]. Si è voluto in questa mano ravvisare la grafia del giurista orleano Pierre Daniel. La numerazione dei fogli, che avviene solo al recto in alto a destra, è invece moderna, realizzata a penna e, penso, probabilmente opera dello stesso HAGEN 1874.

<sup>6</sup> Berna, Biblioteca Municipale, Cod. A 91,17, f. 1r, *Incipit tractatus*; f. 5r *Safrannus*.

<sup>7</sup> L'analisi di un abile paleografo, unita a una buona dose di fortuna, potrebbe forse anche rintracciare, nell'analisi delle varie mani che, tra la fine dell'XI e la prima metà del XII secolo, si avvicendarono su testi dell'abbazia di Fleury a noi ancora sopravvissuti, la personale grafia di almeno uno dei due copisti (quello del *De balneis* e/o

probabile sembra invece una più generica provenienza del manoscritto dal bacino della Loira, o da aree limitrofe, visto il complessivo profilo del primo raccoglitore orlano e l'area di raccolta dei manoscritti in suo possesso. Ciò, tra l'altro, mostrerebbe ancora un qualche legame con l'origine del testo che, come vedremo, probabilmente fu redatto nella Francia centro-orientale.

### 3. Le edizioni del testo

Il manoscritto Bernense venne rinvenuto e studiato nel 1873 da Hermann Hagen, che lo pubblicò nel 1874, seguito da Charles Cuissard nel 1901, da Guy Loumyer nel 1908 e da Daniel Varley Thompson nel 1932, con migliore edizione del testo, traduzione inglese e alcune brevi note esplicative. Nel 1965 venne pubblicato l'ottimo lavoro di Rolf Straub riferimento fondamentale per ogni ulteriore studio sul manoscritto. Del 2004 è l'edizione di Adriano Caffaro, con note, commento e prima traduzione italiana<sup>8</sup>.

Il primo editore modificò e corresse durante la trascrizione l'evidenza del testo, secondo l'ortografia della lingua latina classica, segnalando però i cambiamenti con note a piè di pagina. Sfuggirono alcuni piccoli errori verosimilmente dovuti alla composizione tipografica.

Pur avendo il merito della valorizzazione del testo, in questa prima edizione dovuta allo Hagen, l'interpretazione resta, come ha notato Strauß, incomprensibile da un punto di vista tecnologico e in alcuni passi induce addirittura in errore. Tra l'altro l'editore purtroppo diede all'opera l'infelice denominazione di *Anonymus Bernensis*, nonostante sia chiaro il titolo *De clarea*. Come Thompson constatò, non si ha infatti la benché minima certezza che questo anonimo autore fosse personalmente *bernensis*.

Piuttosto, gli elementi che emergono dalle vicissitudini del documento sembrano spostare la nostra attenzione in direzione del bacino della Loira e, in ogni caso, nella consapevolezza che, se anche il manoscritto provenisse da Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire), ci si troverebbe a ragionare comunque dell'antica collocazione di una copia di un'opera che potrebbe essere stata scritta, per quanto ne sappiamo, pressoché ovunque.

Hagen, all'atto della scoperta, classificò in modo discretamente corretto il codice, ma ritenne che il testo fosse del IX secolo o più antico, senza peraltro alcun motivo attendibile atto a suffragare questa ipotesi. Grazie a questa prima pubblicazione, comunque, prese le mosse la famosa e sempre interessante ricerca sulle fonti storiche della pittura a tempera all'uovo di Albert Ilg<sup>9</sup>.

Come già Cuissard nel 1901, anche Loumyer nel 1908 pubblicò nuovamente il testo di Hagen, aggiungendo unicamente alcune annotazioni tecniche e una breve introduzione, senza però variazioni degne di nota e sempre senza traduzione. A posteriori si può considerare che questo ultimo studio fosse funzionale, almeno in parte, alla preparazione della sua opera *Les traditions techniques de la peinture medievale*, edita nel 1914 e poi ancora nel 1920.

Nel 1932 venne stampata l'edizione di Thompson. A una nuova e più corretta trascrizione del testo si accompagnano stavolta una traduzione inglese, commento e note tecniche.

Per merito dello spirito pragmatico e vagamente positivista di questo studioso vennero sgombrare dal campo alcune malcomprensioni: la questione dell'anonimo bernense, le integrazioni e trasformazioni del testo con adeguamenti al latino classico, la questione dello scarto tra origine del testo e copia. Secondo Thompson è verosimile ritenere che l'origine

---

quello del *De clarea*) che lavorarono al manoscritto, e dirimere forse così la questione circa la provenienza della copia conservata a Berna.

<sup>8</sup> HAGEN 1874; CUISSARD 1901; LOUMYER 1908; THOMPSON 1932; STRAUB 1964; CAFFARO 2004.

<sup>9</sup> ILG 1871-1892.

risalga, in assenza di positivi riscontri, alla metà dell'XI secolo. Posizione quest'ultima sostanzialmente analoga alla datazione ipotizzata da Loumyer, che considerava la copia a medio scarto dall'originale. Lo stesso Thompson autorizzò pure una traduzione del suo studio in tedesco, al fine di poter diffondere meglio il testo.

Nel 1965 appare una nuova edizione opera di Strauß. Giovandosi delle più larghe possibilità della stampa moderna, vengono prodotti, assieme al testo, all'introduzione e alle note, i facsimili del manoscritto. Una puntuale traduzione in tedesco accompagna la trascrizione del *De clarea*. Insieme alla precedente, questa edizione resta un punto cardine per ogni ulteriore ricerca sul *De clarea*<sup>10</sup>.

Difficile, ma doveroso, commentare con equilibrio l'edizione con traduzione italiana di Caffaro del 2004. In questa proposizione del *De clarea* vari, ampi, brani delle precedenti edizioni e studi appaiono nell'introduzione tradotti o parafrasati senza alcun riferimento agli autori originali<sup>11</sup>. Numerosi e talvolta gravi o grossolani sono gli errori nella presentazione del testo<sup>12</sup>, mentre le note tecniche spesso rivelano la totale incomprendimento dell'oggetto della critica da parte dell'autore<sup>13</sup>. Allo stesso tempo pie considerazioni di ordine storico-artistico pretendono di appoggiare la propria coerenza su disinvolute citazioni testuali che spaziano dal Papiro di Leida (Egitto, III secolo d.C., testo greco) alle *Compositiones* di Lucca (ritenute dall'autore 'medioevali'), al cosiddetto Terzo Libro di Eraclio (ritenuto opera coerente di un 'autore'), fino a *Mappae clavicula* (libro d'arte del XII secolo)<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Del *De clarea* esiste anche una traduzione bulgara nell'opera di ŠARENKOV 1994, che mi è nota solo attraverso ricerche bibliografiche, e che tuttavia qui segnalo.

<sup>11</sup> In particolare è possibile confrontare il testo delle pp. 50-51 del lavoro di CAFFARO 2004 con quello di STRAUß 1964.

<sup>12</sup> «La proposizione del testo latino è interrotta al f. 5v con la frase: *puris, hoc est non mixti coloribus [...]*» (CAFFARO 2004, p. 13). Il testo termina in realtà tre righe più sotto alle parole *cum nimis*. La traduzione è poi spesso incomprensibile e non dà ragione del testo originale latino (cfr., ad esempio, la seconda parte del paragrafo 11, pp. 30-33). Si fa notare che *carola* viene da questo editore corretta in *carta*, quando l'inconsueto termine pure presente in DU CANGE 1883-1887 e altri lessici è verosimilmente assimilabile al *leggio rotante* oppure a *pala, tavola*. Indipendentemente dalla non facile e più corretta interpretazione si tratta comunque di «aliud aliquod instrumentum super quod scribitur» e non della pergamena.

<sup>13</sup> Non volendo dilungarmi sulla questione, né inferire, esemplifico solo la vicenda delle prime due note al testo (note 27-28) che commentano la frase «quod de aere fit clar[e]a glauciat[i]a». Perché condurre simili dotte disquisizioni sul significato di *aes* come ottone, sul bronzo e su Teofilo e in seguito sostenere che *glaucus*, «con cui i latini indicavano un colore verde-azzurro», vada qui tradotto come giallognolo per poter giungere alla certamente errata traduzione «dall'ottone si fa una chiara giallognola»? *Aes*, come ogni dizionario latino conferma, significa rame e *glaucus* significa principalmente verdognolo. Indipendentemente da ciò, rame, ottone, bronzo, danno in prolungato contatto con l'albume, meccanicamente denaturato, sali solubili cuprici di colore verdastra, a causa appunto del rame, certo non gialli o giallastri. «Qui vero experimento querit ista agnoscere, adhibeat unum et aliut genus». Piuttosto che pensare che nell'XI secolo fosse cosa comune sbattere la chiara in ricercati quanto improbabili contenitori di ottone (con tutti i problemi connessi alla storia della metallurgia e alla diffusione di questa particolare lega) e che questi, poiché gialli, dessero origine a impossibili colorazioni giallastre della chiara in essi posta, non è più semplice pensare ai certo più comuni e diffusi contenitori di rame in cui la chiara, comunemente alle leghe di questo metallo, comunque assume colorazione verdognola? Con flessibilità, aggirando il problema dell'eventuale composizione dei contenitori, peraltro non richiesta, tradurrei quindi letteralmente 'a causa del rame la chiara diviene verdastra', evitando errori ed eliminando quattordici righe di fuorvianti quanto inutili note. Gli errori interpretativi in questa edizione sono talmente estesi che in tutto il testo *vermiculum* viene tradotto come kermes con ampie note esplicative su questo genere di lacca di origine animale. Ad evidenza, e qui davvero non mi posso dilungare, si tratta invece di cinabro, come già Thompson indicò nella propria traduzione. Per fugare ogni dubbio si confrontino i testi del *De coloribus et mixtionibus: De Vermiculo* (A1) o quello di Pietro di St. Omer *Ad faciendum vermiculum* (cap. 25). Riprenderemo questo tema più avanti.

<sup>14</sup> Ovviamente le *Compositiones* di Lucca e *Mappae clavicula* sono 'medioevali' quanto lo sono il *De rerum natura* di Lucrezio nei due manoscritti *Olungus* e *Quadatus* conservati a Leida o Vitruvio nel manoscritto *Harleianus*. Ancora il non porsi il problema delle distanze tra testo e testimone è errore più comune di quanto si creda. Il cosiddetto terzo libro di Eraclio è invece frutto di reiterate fasi di accumulo di testi assai verosimilmente simili a quelli che sedimentati giacciono nel cestino del personal computer su cui lavora l'estensore di questa nota. Tutti possiamo

#### 4. Alcune considerazioni linguistiche

Veniamo ora ad alcune semplici considerazioni linguistiche per cercare di meglio circoscrivere epoca e area di origine del testo<sup>15</sup>. Osserviamo la frase: «safrannum, quod alio a quibusdam nuncupatur nomine croci». Pare non vi sia motivo per non credere sostanzialmente originale il termine *safrannum*. Ed è indubitabile che il neologismo latino generi qualche imbarazzo nell'autore, che riporta come riferito ad altri il nome latino classico di questo giallo di origine vegetale.

Questo termine ricorre quattro volte nel testo del *De clarea*, sempre con il raddoppio della lettera 'n', e nell'ultima occorrenza sembra ancora apparire una qualche incertezza nell'uso del neologismo *safrannum*: *herba qu(a)e safrannum dicitur*. Il termine, nelle sue varie forme<sup>16</sup> – *safranum*<sup>17</sup> (Catalogna 1291), *sofranum* – *sofferana* – *soffrania*<sup>18</sup>, *safrani* (a Genova nel 1151<sup>19</sup>), *zaffranum* e *zafframen*<sup>20</sup> – appare «frequente in antichi documenti stesi in latino medievale», tuttavia questi non sembrano confermare un uso del lemma che possa spingersi molto al di sotto del XII secolo.

Il termine basso latino sembra provenire per calco da lingue semitiche, come l'arabo *zā'farān*, pur essendo documentata nella media greicità la forma Ζᾰψρας<sup>21</sup>.

Saranno proprio forse i diversi e profondi contatti con l'Oriente e l'importazione di merci e spezie che si avviano alla metà dell'XI secolo a favorire la sostituzione progressiva del vocabolo latino classico *crocus* con calchi ottenuti da queste lingue.

È ora invece il momento di spendere qualche parola sul significato e l'uso del termine *vermiculum*, che l'autore utilizza più volte nel testo. Benché tradotto da alcuni commentatori<sup>22</sup> come 'chermes', cioè il colorante rosso estratto da insetti del genere *Coccus*<sup>23</sup>, *vermiculum* deve essere inteso e tradotto qui come cinabro, cioè solfuro di mercurio naturale o artificiale.

Molti elementi concorrono a supportare questa interpretazione, che peraltro è già stata quella di Thompson. Anzitutto in testi medievali di tecnica della miniatura o rubricatura, di area francese, il termine sta a significare genericamente un colore rosso vivo, ma in particolare il cinabro. Proprio il trattato di rubricatura che possiamo vedere all'origine del *De coloribus et mixtionibus* apre con *De vermiculo*, o in altri testimoni *Si vis facere vermiculum*, spiegando poi il procedimento per ottenere il cinabro<sup>24</sup>. Ancora la vasta compilazione del tardo *Liber de coloribus*

sbagliare e sbagliamo, tuttavia, fallisce comunque qui anche l'eventuale intento divulgativo dell'opera di CAFFARO 2004, poiché un lettore di media cultura, capace di qualche riscontro, potrebbe essere portato a credere che la storia delle tecniche dell'arte abbia uno statuto epistemologico simile a quello dell'esegesi allegorica, oppure dipenda in qualche modo dalle suggestive ma personalissime associazioni verbali di marca psicanalitica.

<sup>15</sup> Come è ovvio e noto, un copista può alterare talvolta con la propria patina linguistica il testo che sta trasmettendo. Tuttavia, se ci appoggiamo nell'analisi a elementi strutturalmente forti del discorso o del procedimento che legano a sé concatenazioni di pensiero che possono appoggiarsi solo ed esclusivamente a quel lemma e non al suo semplice significato, possiamo ritenere con buona probabilità di avvicinarci a elementi facenti parte della lingua particolare dell'autore. È il caso dell'analisi che segue.

<sup>16</sup> Il lemma, in tutte le sue varianti, indica in genere il croco, tuttavia non sono mancati studi che hanno messo in rilievo una certa confusione antica, così che il vocabolo ha nel tempo significato anche piante molto diverse tra loro (ARVEILLER 1997; FEW 1922-28; FEW 1932-40; FEW 1944).

<sup>17</sup> DU CANGE 1883-1887, VII, p. 265.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 508.

<sup>19</sup> DELI 2008, p. 1844, s.v. Zafferano.

<sup>20</sup> DU CANGE 1883-1887, VIII, p. 426.

<sup>21</sup> DU CANGE 1883-1887, col. 460 e Appendix col. 77.

<sup>22</sup> CAFFARO 2004.

<sup>23</sup> Principalmente nel meridione dell'Europa *Coccus Ilici*, ma anche altre specie della stessa famiglia delle Cocciniglie.

<sup>24</sup> Nei più antichi testimoni conservati in Londra, British Library, ms. Cotton Nero A VII; ms. Royal 7 D II; ms. Cotton Titus D XXIV, tutti del XII secolo.

*faciendis*<sup>25</sup>, attraverso l'indipendente testimonianza del *Tractatus de coloribus illuminatorum sive pictorum*<sup>26</sup>, riporta sostanzialmente la nostra ricetta *Ad faciendum vermiculum*, che è appunto la fabbricazione artificiale del cinabro con zolfo e mercurio.

Situazione analoga ma ancora più interessante troviamo nel *Livro de como se fazem as cores* (Parma, Biblioteca Palatina, ms. 1959, olim 945)<sup>27</sup>. Il capitolo XV di questo testo (f. 9v) titola *Para fazinsb vermilion* (Blondheim: *Para fazeres vermelhon*) e il procedimento seguente si riferisce sempre alla classica reazione tra zolfo e mercurio per ottenere il cinabro. Viceversa le ricette precedenti, cioè i capitoli XIII e XIV (ff. 8r-9r), si occupano del chermes: *Para fazinsb nobre Karmin* (Blondheim: *Para fazeres nobre carmin*) e *Pra otro Karmin* (Blondheim: *Para otra carmin*), riferendosi al rosso di coccus o cocciniglia<sup>28</sup>.

Anche nello strascico dell'incerto significato di *vermiculum*, possiamo osservare in varie lingue europee il prevalente significato di cinabro, oppure di rosso intenso. In provenzale *vermelb* significa genericamente 'colore rosso brillante', anche nel catalano *vermeil* così come nel francese *vermeil*, mentre in inglese «the name cinnabar and vermilion were used interchangeably, to describe either the natural or manufactured pigment»<sup>29</sup>. Nel volgare della nostra penisola 'vermiglio', con significato di rosso acceso, è attestato nel XIII secolo da vari autori<sup>30</sup>.

Possiamo quindi credere che, con buona probabilità, alla fine dell'XI secolo *vermiculum* potesse significare sia chermes, in lingua alta, letteraria<sup>31</sup>, sia comunemente cinabro o rosso cinabro, con progressiva estensione al significato di rosso acceso nel linguaggio quotidiano del latino medievale, che poi si versa alle lingue romanze con tale valenza.

Ma al di là delle considerazioni più generali o linguistiche, utili anche alla approssimativa datazione del nostro testo, è l'autore stesso del *De clarea* a suggerirci l'esito dell'interpretazione.

A f. 3r sostanzialmente si dice che, quando anche la pergamena sia screziata di scuro, come quella di Burgundia, ovvero presenti imperfezioni nelle porosità (cioè solitamente sull'esterno della pelle, cioè nel lato pelo), allora il *vermiculum*, stemperato con la *clara vitulina*, otterrà il miglior risultato, cioè quello di coprire il fondo perfettamente. Bene, ciò resta praticamente impossibile con una o due mani di colorante organico (chermesina), poiché questo non ha quasi coprenza. Infatti, il chermes viene utilizzato principalmente in pittura per fare lacche destinate alla velatura, come la famosa 'lacca di grana'. Altra cosa è invece il cinabro, di ottima coprenza, e quindi capace di annullare, stemperato nel migliore dei modi, qualunque difetto del substrato<sup>32</sup>.

<sup>25</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. 6749 b.

<sup>26</sup> Londra, British Library, ms. Sloane 1754.

<sup>27</sup> BLONDHEIM 1928 e BLONDHEIM 1930. Recentemente gli studi sul manoscritto si sono arricchiti di alcuni importanti contributi: STROLOVITCH 2005; CRUZ-AFONSO 2008; CASTRO 2010; CRUZ-AFONSO-MATOS 2013. Come è noto, questo testo, scritto in caratteri ebraici, è una delle più antiche attestazioni di antico portoghese. Conservato alla Biblioteca Palatina di Parma, ms. Orientale 1959, appartiene al fondo De Rossi ove era già catalogato al n. 945. Secondo due diversi colophon presenti nel manoscritto, uno esplicito (f. 195v.) e uno ornamentale, posto a seguito del trattato stesso dei colori (f. 20r.), la raccolta sarebbe opera di Abraham ben Judah ibn Hayyim realizzata a Loulè, in Portogallo, nel 1262. Quella in nostro possesso è comunque una copia ascrivibile al XV secolo. Come segnalato in CRUZ-AFONSO-MATOS 2013, studi più recenti datano anche il testo al XV secolo.

<sup>28</sup> Ho usato qui una traslitterazione, quasi trascrizione fonetica del testo, lavoro eseguito su tutto il manoscritto, ai fini di uno studio preliminare, realizzato nel 2004 con l'aiuto determinante di Taly Reisenberg, che qui ringrazio.

<sup>29</sup> WEBSTER 1912, s.v.

<sup>30</sup> Avanti 1300, Rustico da Filippo (VITALE 1976). 'Color Vermiglio' avanti 1348 in G. Villani; sec. XIII-XIV, nel 'Fiore'. DELI, p. 1803.

<sup>31</sup> Fondando questa motivazione su una linea che vede in Isidoro (*Origines*, XIX) uno dei tramiti del significato latino classico al Medioevo: «Kokkon Graeci nos rubrum seu vermiculos dicimus. Est enim vermiculum ex silvestribus frondibus», cioè 'I Greci chiamano kokkon (cioè che) noi chiamiamo rosso o vermiculo. È infatti un piccolo verme delle piante dei boschi'. Si veda DELI, p.1803.

<sup>32</sup> Dopo che THOMPSON 1932 aveva già risolto perfettamente l'interpretazione e traduzione, quante parole per riportare a ovvia, elementare correttezza, più recenti e distratte traduzioni (CAFFARO 2004). Sia almeno questa

Va da sé che anche il significato di *vermiculum* come cinabro avvicina il termine di datazione a un momento linguistico che già stupisce anche solo riferito agli ultimi anni dell'XI secolo.

### 5. *Contenuto*

Abbiamo visto come la trattazione contenuta nel mutilo ms. Bernense A 91,17 sia un importante frammento atto a ricostruire la tecnica di preparazione di leganti per decorazione del libro, che ha destato, dal momento del suo rinvenimento, un grande interesse presso gli studiosi.

L'autore scrisse probabilmente la propria opera in un periodo di poco anteriore a quest'unica copia che ci è conservata. Dovremmo pensare quale ambito originario ad ambienti monastici di centro Europa e, precisamente, della Francia centro-orientale, come il raddoppiamento della nasale in *safrannum* e il precoce spostamento semantico di *vermiculum* sembrano confermare<sup>33</sup>. Quanto alla datazione questa attaglia alla fine dell'XI secolo, e meglio ai primi anni del XII<sup>34</sup>. Oggetto della dissertazione è sostanzialmente la decorazione del manoscritto e il testo sembrerebbe rivolgersi ai membri di *scriptoria* legati a un centro irradiatore.

L'interesse per il *De clarea*, che probabilmente nella porzione che ci è conservata non ebbe enorme fortuna all'infuori delle fondazioni collegate allo *scriptorium* centrale, è anche dettato dall'insolita precisione, sinceramente originale, dell'autore. Infatti, l'opera appare scritta come sintesi, scevra da azioni compilative sul materiale tradizionale. Pochissimi sono i cenni a forme riconducibili a tradizioni preesistenti e si tratta sempre di formule augurali o di intestazione, dovute alla comune cultura monastica o ecclesiastica («quod des dederit [...] qui artifex largitior omnium arcium est; sapientiam hominibus donante deo per quem omnia constant; deo mihi opitulante per necessariam posteris mee qualitate [...]»), usate per lo più come citazioni o agganci del discorso.

L'autore è direttamente coinvolto nella produzione di ornamentazione libraria e dimostra una conoscenza tecnica assai approfondita dell'arte che descrive.

Il *De clarea* è stato interpretato per lo più genericamente come un testo o trattato di miniatura, ma, a ben guardare, diviene necessario porre un distinguo, utile a meglio comprendere il carattere dell'opera in nostro possesso. Abbiamo già accennato al fatto che l'insieme dei testi genericamente interpretati per il periodo medievale come 'trattati di miniatura' sia in realtà un insieme eterogeneo dove, in effetti, si possono distinguere con chiarezza opere che non solo si differenziano tra loro per gruppi relativamente omogenei in base al contenuto, ma che anche assumono valori formali diversi che permettono di classificarli secondo alcuni generi<sup>35</sup>.

Non è ora il caso di riprendere quanto è stato precisato altrove, ma in questa logica appare subito evidente come il *De clarea*, almeno per quanto riguarda ciò che ci è

---

precisazione utile a capire quanto anche aspetti di cattiva traduzione (e tradurre è già interpretare) possano travisare completamente l'utilizzo di un testo.

<sup>33</sup> Unitamente alle aree di importazione della pergamena (*Burgundia*, *Normannia*, *Flandria*) e del sangue di drago (Spagna).

<sup>34</sup> Il nostro autore non sembra conoscere la gomma arabica e il termine *azorium* non parrebbe riferirsi al lapislazzuli, quanto ad azzurri sul tipo del *De coloribus et mixtionibus*, fatti dal rame o da vegetali. Ci troveremmo quindi prima del grande impulso commerciale dato dalle Crociate e dalla formazione dei Regni cristiani di Oriente.

<sup>35</sup> Si veda il contributo di Sandro Baroni e Paola Travaglio, *Considerazioni e proposte per una metodologia di analisi dei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato. Note per una lettura e interpretazione*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

sopravvissuto, si configuri proprio come un trattato di rubricatura. Mai viene nominato il pennello come attrezzo di lavoro da utilizzarsi nella stesura dei colori; si parla sempre della penna<sup>36</sup> e di varie forme di 'tempera' da conservarsi in modo differenziato nelle escursioni stagionali di temperatura<sup>37</sup>; nel testo si fa sempre riferimento esclusivamente a lettere da eseguirsi e a evidenza si tratta di lettere iniziali di rubriche<sup>38</sup>; i colori descritti sono pochi, cioè quattro: rosso, giallo, azzurro, (verde); anche i pigmenti utilizzati per coprire questa scarna tavolozza cromatica sono pochi, cioè cinabro, minio, zafferano, sangue di drago, azzurro<sup>39</sup>. Incidentalmente sembra citato il verderame. Si tratta di colori atti a eseguire lettere capitali, ossia rubriche. L'autore stesso, a fine di questa parte, scrive: «per necessariam temperandi coloris artem stili officio digessi», ove *stili officio* non lascia dubbi ulteriori circa l'utilizzo dell'arte di temperare i colori.

Concludendo, è possibile ipotizzare che nel suo complesso l'originale trattato da cui proviene il vasto frammento che noi chiamiamo *De clarea*, dopo un probabile proemio o prologo, oggi perduto, sviluppasse il testo in nostro possesso, cioè un trattato di rubricatura, diviso sostanzialmente in due parti:

<i>De clarea</i>	Vari metodi di preparazione	Sciendum est igitur duo esse genera clarearum [...]	f. 1v, r. 31
	Preparazione del flabello	Habeto etiam flabellum in modum [...]	f. 2r, r. 20
	Preparazione dell'albume denaturato	Cum vero paraveris claream [...]	f. 2v, r. 6
	Conservazione del composto nelle stagioni calda e fredda	Si vero calor fuerit canis [...] si vero rigor brumalis [...]	f. 2v, r. 22
	Colori che si utilizzano con la chiara per le lettere	De ista clarea temperatur...	f. 3r, r. 5
Intermezzo		Possum ergo sane redargui quia ad talia vacco [...]	f. 3r, r. 8
<i>(De litteris faciendis)</i>	Vari tipi di pergamena	Non omne pargamenum [...] quod pargamenorum genera sunt diversa [...]	f. 3r, r. 13
	Legante al rosso d'uovo e mescolanze di leganti	istius modi temperaturam facies claree [...]	f. 3v, r. 3
	La chiara leggera e varie diluizioni di questo legante	Sciendum igitur est [...] claream levem, vel claream macram [...]	f. 4r, r. 19
	Preparazione del piano di scrittura e del foglio	Carola etenim sive aliud aliquod instrumentum [...]	f. 4v, r. 12
	Esecuzione delle lettere	Cum igitur formas littera	f. 4v, r. 21
	Lo zafferano	Safrannum quod alio [...]	f. 5r, r. 13

<sup>36</sup> Così attestano le allocuzioni: «de scribentis exire penna/atque vix exeuntem de penna/habeto pennam bene fixam/aliquod instrumentum super quod scribitur/inpedimentum maximum penne facit scribe/ prius penna torta ea».

<sup>37</sup> «Si vero calor fuerit canis, frigido pone in loco ne siccetur; si vero rigor brumalis, reconde in tiepido ne geletur».

<sup>38</sup> Così appare dalle allocuzioni: «inposueris ad formandum capitales litteras/ubi fabricaturus es litteram/igitur formas littera,/equaliter colorem per totam litteram/de colore in littera habeatur».

<sup>39</sup> Si veda: «De ista clarea temperatur vermiculum, minium, safrannum, et sanguis draconis, et azorium, et a quibusdam etiam ille color qui dicitur folium».

Conclusione della prima parte		Non solum autem in magnis rebus, verum etiam in minutissimo opere floret ingenium [...]	f. 5r, r. 20
Inizio della seconda parte (de mixtione colorum)		<i>Nunc... de colorum mixtione aliquid pandere temptabo [...]</i>	f.5v, r18

Rispetto ad autori di altri trattati di rubricatura, quello che all'anonimo autore del *De clarea* maggiormente interessa non sono i pigmenti e la loro preparazione, pur nella ristretta rosa di quelli impiegati nelle rubriche, quanto piuttosto la preparazione di ausiliari quali i leganti e l'approntamento di supporto e attrezzi come il flabello e il piano di scrittura. È il modo della realizzazione delle lettere che intende trasmettere, ben sapendo che nella perfetta riuscita della rubricatura hanno parte fondamentale elementi quali la viscosità del legante, la porosità del supporto e la sua inclinazione, la pulizia della membrana dalla creta: le condizioni accessorie, insomma, che determinano l'applicazione del colore attraverso uno strumento come la penna<sup>40</sup>.

Se tutto ciò poteva assolvere a una trattazione di rubricatura, al testo oggi sopravvivente seguiva certo un'ampia sezione sulla mescolanza dei colori («de colorum mixtione aliquid pandere temptabo») di cui ci restano solo poche righe introduttive. Con tutta probabilità, questa parte non prevedeva grandi spiegazioni circa le modalità di approntamento dei pigmenti stessi (cosa che del resto neppure viene svolta per la rubricatura), quanto, appunto, sviluppava il tema in uno scritto sulle regole di mescolanza, ora sì pertinenti la miniatura vera e propria e in ogni modo a un livello 'superiore' di decorazione: quello del *pictor*<sup>41</sup>. Infatti l'anonimo autore sembra da subito voler focalizzare questa problematica con una frase per noi di sicuro interesse: «Puris, hoc est non mixtis coloribus, ut mirabiliter mixto strata inferius, superius umbrata colore, pictura sit variata». Ciò di cui si trattava nel testo, non era in senso moderno il formare una tinta incorporando un impasto cromatico all'altro, ma piuttosto il giustapporre in un campo cromatico ombreggiature o lumeggiature di differente e preordinato colore, atte a formare una stesura *variata*.

Si tratta delle ben note triadi di composizione cromatica che, nella letteratura tecnica di miniatura e pittura medievali, avranno enorme successo determinando anche una 'forma' propria nelle prescrizioni e ricette che le riguardano, con probabile impiego anche mnemotecnico<sup>42</sup>:

Color purum A 'incide de' colore B. Umbra/ maptiza de colore C  
Color A misce cum colorem B, incide de colore D. Umbra/ maptiza de colore E

<sup>40</sup> È da credersi insomma che l'ambiente generatore di una trattazione del genere, fosse ai vertici di un sistema complesso che rendeva scontato l'approntamento e le acquisizioni di pigmenti per svolgere esclusivamente la decorazione libraria in senso stretto. Probabilmente lo *scriptorium* di una grande e ricca abbazia, capace di scambi commerciali e di un potere di acquisto che rendono plausibili ampie scorte di pigmenti selezionati e di importazione, già garantiti nella qualità e a disposizione del lavoro specialistico di copisti, rubricatori e miniatori. Solo entro un ristretto ambito specialistico di questo genere si può collocare uno scritto con prerogative come quelle del *De clarea*.

<sup>41</sup> «Quam semper doctior supponit pictoris aliis».

<sup>42</sup> BARONI 1996, pp. 127-128.

Che di questo genere di prescrizioni il testo mancante parlasse sembra evidente dai termini *puris, mixto, umbrata* della frase appena citata. Questi sintetizzano il concetto del colore puro o mescolato/lumeggiato e poi ombreggiato.

Conosciamo vari testi di questo genere che, con innumerevoli varianti e volgarizzamenti<sup>43</sup>, costellano la letteratura tecnico artistica medievale. Il modello originario che potrebbe essere alla base delle differenti versioni che si diffondono a partire dalla fine dell'XI secolo<sup>44</sup>, prima tra tutte forse proprio quella del nostro *De clarea*, potrebbe essere stato un testo scritto originariamente in greco. Un modello capace di dar vita anche al curioso termine *maptiza* (*matiza, matiça*) che troviamo nelle versioni più arcaiche<sup>45</sup>. Questo sarebbe appunto spiegabile alla luce del greco *λαμπατίζειν*<sup>46</sup> che darebbe ragione della provenienza remota di un *clishe* letterario e di una forma destinati a grande fortuna.

Nel *De clarea* se qualcosa del genere avesse davvero costituito parte della trattazione mancante certo avrebbe mostrato i tratti del migliore latino utilizzato dall'autore. E così infatti appare nel termine *umbrata* che sostituisce concettualmente *λαμπατίζειν* e ogni altra sua, linguisticamente meno consapevole, derivazione: *maptiza, matiza, maptetiza*.

Come si svolgesse concretamente la trattazione, da parte di un autore capace di un linguaggio letterario di certa precisione, abile nella composizione del discorso e anche scevro da aspetti compilativi non è possibile dire. Tuttavia quello che oggi chiamiamo *De clarea* fu sicuramente uno dei primi testi a proporre una tavola di mescolanze e a congiungere consapevolmente una trattazione di rubricatura a una trattazione di miniatura, lo *stili officium* al lavoro del *pictor*, creando così, per quanto ne sappiamo, un precedente destinato nel tempo a grandissima fortuna.

## 6. Criteri di edizione

Nella trascrizione del testo si è voluta mantenere una certa fedeltà agli usi attestati dal manoscritto e nello stesso tempo agevolare la lettura, a fronte di una nuova traduzione italiana, con una presentazione scorrevole, priva cioè di troppi segni diacritici. Del resto le molte edizioni dell'opera, e in particolare quelle di Thompson e Straub condotte con particolare rigore, possono rendere ragione dei molti aspetti che la tipologia qui scelta, esclude. Una completa riproduzione fotografica del manoscritto originale si può trovare oltre che in Straub (1965) e in Caffaro (2004).

Anzitutto si è mantenuto *clarea, clareae* intendendo tale sostantivo riconducibile a termine tecnico e particolare, utilizzato reiteratamente dall'autore per designare l'albumen denaturato.

Sono state sciolte le eventuali abbreviature e segnalati i cambi di pagina: (f. 1v).

Le rare integrazioni sono state rese tra parentesi quadre: [e]o. Gli errori del copista sono segnalati in nota con la relativa correzione.

Generalmente non sono stati integrati i dittonghi all'uso del latino classico ed egualmente si sono mantenute c/t (*obedientia-obediencia*), a/e (*pargamenum-pergamenum* e *reddatur-reddetur*) etc., assecondando in ciò gli usi del testo medievale.

Le rare diplografie sono state espunte e comunque sempre segnalate in nota: (*bis scriptum*).

<sup>43</sup> *Ordine del miniare a pennello*, Siena, Bibl. Intronati, ms. L.XI.41, f. 39r-v; *Quanti sono li colori che si diano tridar su la pietra porfitica*, Milano, Bibl. Ambrosiana D 437 inf., f. 11r-v; per finire, e non per caso, con Cennino Cennini, cap. LXXVII-LXXX.

<sup>44</sup> Prima tra tutte quella del DCM con una ventina di testimoni della tabula *De mixtionibus*, ma appunto, forse anche, in qualche modo, del nostro *De clarea*.

<sup>45</sup> BULATKIN 1954.

<sup>46</sup> Secondo BULATKIN 1954, alla radice del verbo già attestato nel medio greco, starebbe *λαμπα* con significato di striscia, nastro. Così *λαμπατίζειν* significherebbe appunto «applicare strisce di colore, ombreggiare, sfumare».

Le più significative varianti di lettura di altri editori, a prescindere, in generale, dalle differenze dovute ai criteri sopra dichiarati, sono segnalate in nota con sigla identificativa come da legenda:

*H*: Hagen 1874.

*T*: Thompson 1932.

*C*: Caffaro 2004.

*add.*: addidit

*ante corr.*: ante correctionem

*post corr.*: post correctionem

*bis scriptum*: diplografia

*recte*: correzione dell'editore

[...]: integrazione dell'editore

## 7. Trascrizione

### *De clarea*

Sciendum est igitur duo esse genera clarearum<sup>47</sup>: unum quod verberando, aliud quassando<sup>48</sup>. Quassatum certe valde verberato fragilius (f. 2r) sive infirmius est; immundum etiam eo, quod sepius quassatum vel transductum per lanam seu per staminium ab imprimendis manu sordem sumit, dum sepius polluitur per manus imprimendis digitos circueat. Qui vero experimento querit ista agnoscere, adhibeat unum et aliud genus, scilicet verberatam et quassatam claream, et perspiciet quam limpidissima sit una, et altera turbida; ergo, ne diutius inmoremur vituperando seu laudando quodlibet eorum, de utiliore, quod Deus dederit, dicamus, qui artifex et largitor omnium artium<sup>49</sup> est. Igitur color et clarea tractari semper volunt mundissime; nec pro alia causa fiunt pulchra, nisi delicando et deligendo<sup>50</sup> confecta. Si vero haec sic tibi libet tractare, habeto mundissimam scutellam, in qua semper claream conficias: nec per aliud opus sit maculata, sed tantum deputata in idem. Multi vero in pelvim conficiunt claream; minus intelligunt, quod de aere fit clarea glauciata<sup>51</sup>. Omnis enim liquor, si aliquandiu remanserit in vase aereo, mutabitur suo colore et aetiam privatur ex parte proprio sapore. Habeto aetiam flabellum in modum istius signi aptatum - crossum rotundum ex ligno flexibili ad instar digiti in parte similitudinis virge; alia pars vero, que est in modum circuli, non sit rotunda, sed lata et tenuis, ut flecti (f. 2v) possit cum quo verberabis claream. A nonnullis autem verberatur clarea aut cocleario<sup>52</sup> aut lignulo parum in summitate curvato<sup>53</sup> non intelliges, quod nisi bene verberata sit ipsa clarea, nullo modo bene temperari potest color inde, et vix aut nunquam de talibus instrumentis verberatur.

Cum vero paraveris<sup>54</sup> claream, a vitello separabis albumen ovi et posito albumine in scutella, fortiter, sine cessatione verberabis ipsum albumen ovi supradicto lignulo, donec vertatur quasi in spumam aque, vel in similitudinem nivis, et adhereat in scutella, et vires perdat currendi vel deflectendi in parte aliqua, etiam si versat in partem inferiorem superiora, scilicet fundum

<sup>47</sup> clarearum : clararum C.

<sup>48</sup> recte quassando : in ms. cassando.

<sup>49</sup> recte artium : in ms. arctum.

<sup>50</sup> deligendo : delingendo H, C.

<sup>51</sup> recte glauciata : in ms. glauciata.

<sup>52</sup> recte cocleario : in ms. clocleario.

<sup>53</sup> recte curvato : in ms. curvoato.

<sup>54</sup> paveris ante corr. : paraveris post corr.

scutelle superius et inferius claream. Tamen hoc sciendum est: si percuseris septies aut decies verberando seu cedendo ipsam claream postquam adheret scutelle, ut superius prenotatur, meliorabitur. Multos vero decipit ipsa mala verberatio claree; et fit, dum minus cedetur, quasi glutis; et infusa in colorem facit ipsum colorem filare in modum fili, et perdetur omnino color ille, nec etiam potest de scribentis exire penna sine difficultate magna: et in pargameno<sup>55</sup> positus redditur turpissimus. Cum enim cedetur clara, pone scutellam in quieto loco et mundo, ut decurere possit parum inclinatam<sup>56</sup> de spuma clareae licor<sup>57</sup>. Si vero calor fuerit canis, frigidus pone in loco ne siccetur; si vero rigor brumalis, reconde in tiepido ne geletur. Decurso autem liquore clareae, et mundata (f. 3r) conca ovi, infunde in eandem concam eandem liquorem. Diu vero remansisset in scutella, deteriorabitur; maxime tamen in estate, ita ut sepe sub una nocte et die<sup>58</sup> conversum sit in modum filantis gutte vel in siccum. In naturali ergo vasae naturaliter manet.

De ista clara temperatur<sup>59</sup> vermiculus<sup>60</sup>, minium, safrannum, et sanguis draconis, et azorium, et a quibusdam etiam ille color<sup>61</sup> qui dicitur folium.

Possum ergo sane redargui quia ad talia vacco, scilicet scribendo puerilia seu inutilia; sed Deus omnipotens potest in bono fructu transferre ea, qui testis est, quod non causa vantati, immo gratia obediencie<sup>62</sup> benivole<sup>63</sup> necessitati multorum<sup>64</sup>, quod nunc adiuvante Deo cupio<sup>65</sup> peragere ad utilitatem instruendi alios.

Non omne pargamenum<sup>66</sup> unum capit temperamentum coloris vel clareae, eo quod pargamenorum genera sunt diversa, scilicet vitulinum ovinum, caprinum. Pargamenum autem ovinum et vitelinum, quando unius est coloris, scilicet albi totum, et planum et pulchrum ut puta illud de Flandria et Normannia, supra scripti opus est temperamenti. Hoc est, sic temperabis vermiculum et claream ut superius invenisti; etiam infusa clara in vermiculum et dehinc imposito in pargameno, coloris optimi erit. Quando vero hispidum et maculatum, et macrum et turpissimum, et varii coloris (f. 3v) pallidi et nigri et albi fuerit pargamenum, ut est illud ovinum de Burgundia, quod rarissime bene invenitur ab aliquo colorari, istius modi temperamentum facies clareae: Vitellum ovi ab albumine separatum inmittes in scutellam, admixtaque aqua, ut ipse spissitate sua vitellus careat aqua et clarior fiat, flabello quasi claream illum verberabis, donec totus sit fractus. Dehinc vero colabis illam per mediam telam, inmissaque in colorem rubeum statim potes operari. Nec tam nequam pargamenum ut estimo, invenies, quod non per hanc vitellinam luceat claream color, et reddetur<sup>67</sup> quasi purpura pretiosissima. Ista vero vitellina clara labilis est et inseparabilis a spuma; alia enim, que fit de albumine dum verberatur, arescit et adheret scutelle.

Scire omnes cupientes artis peritiam istius decet, quod diu non frui color potest omnis rubeus clara ista vitellina; at ubi lucescerit utatur diu memorata clara, que ex albumine conficitur. Nam hec est causa. Clara igitur que constat ex de vitello ovi, pinguior multo clara que de albumine fit, propter vitellum, qui totus est quasi adeps pingedine; et ex ipsa pingedine tam

<sup>55</sup> pargameno : pergameno *H, C.*

<sup>56</sup> quieto loco et mundo, ut decurere possit parum inclinatam de spuma clareae licor : quieto loco et mundo, parum inclinatam, ut decurrere possit de spuma clareae liquor *T, C.*

<sup>57</sup> licor : liquor *C.*

<sup>58</sup> die : diu *C.*

<sup>59</sup> temperatur : temperantur *C.*

<sup>60</sup> vermiculus : vermiculum *C.*

<sup>61</sup> recte color : *in ms. colo.*

<sup>62</sup> obediencie : oboedientiae *C.*

<sup>63</sup> benivole : benivolentis *C.*

<sup>64</sup> post multorum : *add. scribo C.*

<sup>65</sup> post cupio : *add. operam C.*

<sup>66</sup> pargamenum : pergamenum *C.*

<sup>67</sup> reddetur : reddatur *C.*

alacrius fulget omnis color rubeus. Atque non est ex alia parte adheribilis, sed magis [e]o<sup>68</sup> frangibilis el cadibilis. Idcirco, si assidue de eadem pascitur, ipse, scilicet color, efficitur quasi adeps lucidus, sed caducus. Atque ideo, ubi illuxerit, (f. 4r) una ex altera nutriatur clarea a qua perseveranter in pargameno conglutinabitur.

Scito etiam quod ullus recenter temperatus color non lucet usque dum inpinguatus fuerit clareae pinguedine duobus vel III<sup>or</sup> diebus, quia macer et mortuus est in sua natura. Cum vero claream primitus in colorem inmittis, involve totum et inmove cum ipso liquore colorem, ut sic<sup>69</sup> tota eque pinguescat illa confectio. Cum autem iam incrassatum esse, et lucidum, et filantem in modum glutinis, atque vix exeuntem de penna, colorem videris, iam nimis est pinguis, et oportet te illum cum aqua nutrire, extet illud, quod ad presens dixi. Expedit ut sit<sup>70</sup> tota involuta temperatura illa confectio; sed partem ipsius coloris sine quiescere in fundo vasis illius coloris vel vasculi colorei<sup>71</sup>; et aliam partem move solito more lignulo prescripto. Istud ergo propterea dixi, ut semper omni hora possis ad propriam voluntatem temperare haec sive ut luceant, sive ut nequaquam luceant<sup>72</sup>, seu ubi parum, seu ubi nimis luceant, per aquam et claream.

Sciendum igitur est quod multi, ubi viderint fulgere colorem, faciunt claream quandam quam vocant claream levem, vel claream macram, habente<sup>73</sup> medietatem ex aqua mixta cum albumine ovi et insimul<sup>74</sup> verberata. Et quia minus est pinguis ista, propter aquae mistione, bene inde lucidus color qui antea fuerat a fortiore inpinguatus (f. 4v) liquore temperatur. Nonnulli etiam, cum unum opus ex multis coloribus operantur, habent genera claree plura in quibus minus de aqua et maius in illo habetur. Sed tantum valet unus: unum quod conficitur sine aqua quam multa dispariliter aquis temperata; dum stilla aqua una et due vel III<sup>es</sup> seu multo plures claree inmittuntur in quemlibet confectionem; vel, si placet, multe sint ex aqua et pauce de clarea.

Cum membrana vermiculum vel minium inposueris ad formandum<sup>75</sup> capitales litteras, habeto pennam bene fixam; non solum autem ad istum colorem, verum etiam et ad azorium; ad viridem vero colorem minus sit fissa, eo quod tenuiter inponitur.

Carola<sup>76</sup> etenim sive aliud aliquod instrumentum super quod scribitur, non sit oppido<sup>77</sup> arduum. Et si hoc est, quod scriptura quam coloraturus<sup>78</sup> es sit nimis confecta de illa petra que creta dicitur, sicuti an nonnullis scriptoribus solet fieri, expelle eam foras de scriptura feriendo duriter in pargameno; et inde namque albescit omnis color, quin etiam inpedimentum maximum penne facit scribe, ita ut ipsa non possit ire in pargameno. Sed tu parum frica digito locum ipsum ubi fabricaturus es litteram.

Cum igitur formas littera[m], prius penna torta ea, apta summitates illius per girum, ne corrosa videatur; hoc vero peracto, aptabis et ordinabis equaliter colorem per totam litteram, ne sit in uno loco parum et in (f. 5r) alio nimis de colore, vel nimis glareatum, vel parum in ea color. Post haec ad siccandum in equali loco ipsum opus pones.

Si dixeris mihi: 'Unde possum scire an parum an nimis de colore in littera habeatur?'. Dicam tibi, quod ista et alia nonnulla, si animadverteris, potes<sup>79</sup> probare et intelligere potius per temet

<sup>68</sup> eo : *om. C.*

<sup>69</sup> sic : *sit C.*

<sup>70</sup> ut sit : *bis scriptum.*

<sup>71</sup> colorei : *colorati C.*

<sup>72</sup> per aquam et claream : *bis scriptum.*

<sup>73</sup> habente : *habentem C.*

<sup>74</sup> insimul : *in similitudinem C.*

<sup>75</sup> ad formandum : *ad formandas C.*

<sup>76</sup> carola : *carta C.*

<sup>77</sup> recte oppido : *in ms. opido.*

<sup>78</sup> recte coloraturus : *in ms. colotur.*

<sup>79</sup> potes : *poteris C.*

ipsum tractantem, quam per me scribentem. Non valentem se existimat artifex in opere etsi ex proprio ingenio nec probat nec intelligit quicquam, tantum modo hoc, quod per alios didicerat. Omnis igitur est inventa intellectaque a scrutantibus hominum sensibus ars, sapientiam hominibus donante Deo per quem omnia constant.

Safrannum quod alio a quibusdam nuncupatur nomine crocus, nullam habet temperaturam aliam nisi sicut invenis illud herbido flore, ita pones in vasculum coloreum<sup>80</sup>, atque, desuper clarea pura et forte infusa, parvo intervallo glauciatus fuerit. Sciendum tamen quod quidam, safrannum antequam temperant clarea, in solis vel ignis calore siccant illud, ut ariditate nobiliorem reddat colorem.

Non solum autem in magnis rebus, verum etiam in minutissimo opere floret ingenium, viget intellectus, valet ratio. Omnis etiam letatur terrene actionis<sup>81</sup> artifex audita alicuius novitate ingenii, quia ardentem cupit ad artis perfectionem (f. 5v) attingere. Sed o! quam gemendum atque stupendum est omni viam vite transeunti, quod multos operarios sue professionis a perfectione se retrahentes<sup>82</sup>, in quorum numero ego miserrimus sum, sed tamen misericordia Dei sperans sola, eterne ars vite habet. Semper ergo oportet illum ut focus vitiorum fenum consumat, ardere, qui immaculatum vile sue peragere callem cupit.

Hic est igitur parvissimum ingenium quod interpositis aliis parumper silui. Cum bene temperarum fuerit safrannum, sepe evenit ut, diu remanente ipso in clarea, vertatur in colorem rubeum, eo quod habundat ipsa herba que safrannum<sup>83</sup> dicitur. Ideo tu bene temperationis tempus cape ad colorandum, vel ea hora qua bene temperata est illa confectio, de illa eam remove, ut plus non tinguat temperationem quam necesse est.

Iam Deo mihi opitulante pemecessariam posteris<sup>84</sup> mee qualitate possibilitatis temperandi coloris artem stili officio digessi. Nunc, eo ipso largiente qui posuit intellectum in viscera hominum, de colorum mixtione aliquid pandere temptabo, gratia caritatis et utilitatis requirentibus, quam semper doctior supponit pictoribus aliis. Puris, hoc est non mixtis coloribus, ut mirabiliter mixto strata inferius, superius umbrata colore, pictura sit variata, cum nimis [...] †

## 8. Traduzione

### Sulla chiara d'uovo

Bisogna rendersi conto che ci sono due tipi di chiara, una delle quali è fatta per battitura e l'altra per pressione. Quella fatta per pressione è molto più instabile e (f. 2r) debole del tipo battuto ed è comunque alterata poiché essendo ripetutamente spremuta e filtrata attraverso lana e stoffa, raccoglie impurità dalla mano della persona che la pressa ed è alterata ancora dalla mano quando passa tra le dita del pressatore.

E quelli che vogliono convincersi di questo sperimentandolo, possono provare entrambe le varietà, la chiara battuta e quella compressa; noteranno come sia chiara la prima e torbida la seconda; ora non soffermiamoci a lungo a denigrare o lodare l'una o l'altra, ma parliamo della più utile, che è dono di Dio, Padrone e Dispensatore di tutte le arti.

Sia il colore che la chiara d'uovo, dunque, devono essere maneggiati in modo pulitissimo; né esistono belle cose se non operando con diligenza curando la preparazione.

---

<sup>80</sup> coloreum : coloratum C.

<sup>81</sup> actionis : *bis scriptum*.

<sup>82</sup> *post* retrahentes : *add. videt C.*

<sup>83</sup> *recte* safrannum : *in ms. safrannum.*

<sup>84</sup> posteris : *bis scriptum*.

Ora se tu pensi di operare così, procurati una scodella di legno grande e ben pulita nella quale tu possa sempre preparare la chiara; e non deve essere sporcata da altri usi, ma riservato solo a questo.

Molti, è vero, preparano la chiara in un recipiente di metallo ma, poco capisco perché l'albume diventa verdognolo a causa del rame. In effetti ogni liquido, se rimane a lungo in un recipiente di rame sarà alterato nel colore e privato di parte del suo sapore naturale.

Prepara così una frusta [per sbattere le uova] dall'aspetto particolare: un bastone rotondo di legno flessibile della grandezza di un dito nella parte che fa da gambo; ma l'altra parte, che è come un cerchio, non deve essere sferica ma piatta e abbastanza sottile da essere piegata (f. 2v), con la quale sbatterai l'albume.

In verità, molte persone sbattono l'albume con un cucchiaino o con un piccolo bastone ricurvo alla fine; ma sono in errore perché fino a quando l'albume non è ben sbattuto, il colore non può esservi miscelato correttamente; e con attrezzi come quelli difficilmente viene sbattuto completamente tutto.

Così quando sei pronto per fare la chiara, separa il bianco dell'uovo dal tuorlo; e dopo aver messo il bianco nella scodella sbatti quel bianco dell'uovo fortemente, senza interruzioni con il piccolo bastone descritto prima, fino a quando non diventi una spuma, oppure simile alla neve e aderisca alla scodella, perdendo la forza di scorrere o spostarsi in qualche altra parte, anche se la si rovescia, cioè quando giri il fondo della scodella in alto e l'albume resta sotto.

Comunque devi sapere questo: se tu sbatti e frusti l'albume sette o dieci volte in modo tale che resti attaccato alla conca, come descritto sopra, il risultato sarà migliore. Al contrario sbattere l'albume in modo insufficiente si rivela un tranello per molti: quando è poco montato, diventa praticamente come una colla e quando è mischiato col colore, fa filare quel colore come un filo e il colore è rovinato del tutto; scorre dalla penna di chi scrive con grande difficoltà e quando viene steso sulla pergamena, rende in modo turpe.

Dopo che la chiara è stata sbattuta, metti la scodella in un luogo tranquillo e pulito, lasciandola un poco inclinata in modo tale che il liquido possa dividersi dalla spuma. Naturalmente se il tempo è caldo, mettila in un posto fresco in modo tale che non secchi; o se fa freddo come in inverno proteggila in un posto tiepido così che non geli.

Ora, quando il liquido è stillato e tu hai pulito (f. 3r) frattanto il guscio dell'uovo, versa lo stesso liquido nello stesso guscio. Perché se dovesse restare a lungo nella scodella si deteriorerebbe, specialmente in estate, tanto che, nello spazio di una notte e un giorno, diventa spesso simile a goccia viscosa o secca.

Ma nel suo naturale contenitore si mantiene inalterata.

Con questa chiara è possibile miscelare il cinabro, il minio, lo zafferano, il sangue di drago e l'azzurro e, da alcuni, persino il colore conosciuto come 'folium'.

Posso essere criticato, giustamente, per avere perso tempo a scrivere di argomenti così infantili o inutili; ma Dio Onnipotente può trasformare queste cose in buoni frutti. Egli è mio testimone che non per vanità ma piuttosto come una amichevole risposta alle esigenze di molte persone che (io scrivo) questa opera, che ora desidero portare a termine, con l'aiuto di Dio, al fine di istruire altri.

Non tutte le pergamene richiedono un solo modo di temperamento di colore o chiara, poiché ci sono diversi tipi di pergamene, cioè di vitello, pecora o capra. Ma quando la pergamena di pecora o di vitello è uniforme nel colore cioè tutta bianca, piana e bella come quella delle Fiandre o della Normandia, per esempio, la miscela sopra è adatta. Cioè tu mescoli il cinabro e l'albume come hai trovato prima; e quando l'albume è mischiato nel cinabro e messo immediatamente sulla pergamena, avrà un colore molto bello.

Ma se la pergamena è ruvida e chiazzata, oppure sottile e molto brutta, irregolare nel colore (f. 3v), grigia bianca e nera, come la pergamena di pecora della Burgundia che raramente troviamo colorata bene da qualcuno, prepara la miscela della chiara come segue. Metti il rosso

di un uovo, separato dal bianco, sopra un piatto e aggiungi acqua così che il tuorlo possa perdere la sua densità nell'acqua, e diventi più chiaro, poi sbattilo con la piccola frusta, proprio come con l'albume, fino a che non è tutto sbattuto. Quindi lo filtri attraverso una stoffa di media armatura e aggiungendolo al pigmento rosso lo puoi usare subito. Non credo che tu troverai alcuna pergamena così brutta che, attraverso l'uso di questo tuorlo legante, non risplenderà nel colore e darà l'effetto della porpora più preziosa.

In verità questo legante al tuorlo è una sostanza labile e inseparabile dalla sua schiuma, mentre l'altra che è prodotta durante lo sbattimento dell'albume, lega e resta attaccato alla scodella.

Chiunque aspiri alla maestria in questa professione deve sapere che nessun colore può unirsi al legante del tuorlo d'uovo per molto tempo, e quando lo si vuole brillante è da usare la chiara già ricordata, cioè quella ricavata dall'albume. Questa è la spiegazione: la chiara fatta dal tuorlo dell'uovo è molto più grassa di quella fatta con l'albume, a causa della natura del tuorlo, che è fatto quasi tutto di grasso.

A causa di questa grassezza ogni colore rosso risplende più vivamente ma non è adesivo ed è più instabile e caduco.

D'altro canto se viene ricoperta sempre sopra questo, il colore diventa lucido e splendente ma di breve durata. Così dove dovrebbe splendere (f. 4r), un legante modifica l'altro, per cui si lega solidamente alla pergamena.

Sappi inoltre che ogni colore appena stemperato non risplenderà fino a quando non sarà ingrassato nel grasso della chiara da due a quattro giorni, poiché di natura è magro e spento. Quando tu metti per la prima volta il legante al colore agita il colore e mischialo con il liquido così che l'intera mistura possa essere densa allo stesso modo.

Comunque se tu credi che il colore sia diventato denso e lucente e filamentoso come colla e scorra con difficoltà dalla penna, allora capirai che è troppo grasso e devi aggiungere acqua così che non sia più come l'ho descritto ora. È meglio che l'intera mistura sia coperta con la tempera; lascia che parte del colore vada sul fondo del piatto o del recipiente per il colore, e agita l'altra parte come al solito con la frusta. Ho detto questo perché tu possa sempre avere l'opportunità di miscelare queste cose ogni volta che lo desideri così, che splendano o non splendano per niente. Non splendano abbastanza, o troppo a seconda dell'acqua e della chiara. Devi sapere che molte persone, quando ottengono il colore lucente, preparano una specie di chiara che chiamano 'chiara lieve' o 'magra' che ha metà volume d'acqua mischiata con l'albume e montata con questo. E poiché è più magra a causa dell'aggiunta di acqua, un colore splendente che è stato precedentemente fatto ingrassare nel liquido forte (f. 4v), è ben temperabile con questa.

Molte persone esperte, quando adoperano vari colori hanno anche diversi tipi di chiara con più o meno acqua dentro. È comunque la stessa cosa averne uno preparato senza acqua e averne molti miscelati con acqua e una minore di chiara. Quando stendi il cinabro o il minio sulla pergamena per le lettere maiuscole, abbi una penna ben appuntita; non solo per questo colore ma anche per il blu mentre per il verde deve essere più piccola perché questi si stende in modo più leggero.

Non sia il piano o qualsiasi altra struttura su cui scrivi troppo inclinata. E se la scrittura che stai per colorare sembra sia stata trattata troppo con quel minerale conosciuto come creta, come è usanza di molto bravi scrittori, rimuovilo dallo scritto battendo sopra la pergamena, perché questo rende ogni colore pallido e ostacola la penna dello scrivano così tanto che non si può muovere sulla pergamena. Quindi sfrega un poco col dito ovunque tu stia per fare una lettera. E quando disegni una lettera, abbozzala prima con la penna, regola i margini curvi così che non sembri mal eseguita; quindi, quando questo è stato fatto, sistema e stendi il colore sull'intera lettera così che non possa esserci poco colore in un posto (f. 5r) e troppo in un altro; o troppa chiara e troppo poco colore. Poi lascia il lavoro in un posto piano ad asciugare.

Se mi chiedi ‘come faccio a sapere quando c’è troppo poco o troppo colore in lettera?’ ti risponderò che se tu stai attento, sarai capace di giudicare e capire quest’argomenti e molti altri in modo migliore attraverso la tua esperienza e non attraverso ciò che io scrivo. Non lasciare che alcun artigiano si consideri competente nel suo lavoro se non dimostra e comprende di propria iniziativa almeno tanto quanto ha appreso dagli altri; perché tutta l’arte è nella coscienza della mente umana, in quanto Dio creatore di tutto ha dato l’intelligenza all’uomo.

Il giallo zafferano, che a volte chiamano anche con il nome di croco, richiede, per la sua preparazione, solo che tu lo metta, come lo trovi cioè come fiore di prato, in un recipiente per il colore e che versi sopra esso pura chiara forte che diventerà presto gialla. Dovresti sapere che alcuni prima di miscelare il giallo zafferano alla chiara, lo seccano esponendolo al sole o sul fuoco così che partendo da una condizione secca possa produrre un colore più nobile.

Non solo nelle grandi opere bensì anche nel lavoro più umile fioriscono lo spirito dell’inventore, vive la conoscenza e regna la saggezza. Ogni maestro di un lavoro terreno è contento se sente di qualche novità scoperta da qualche testa fine perché ha il desiderio di raggiungere la perfezione (f. 5v) nella sua arte.

Così ecco una piccola osservazione che io ho proposto per un poco, mentre introducevo altri argomenti. Quando il giallo zafferano viene stemperato, accade spesso che, se rimane nella chiara, diventi un rossastro, dovuto all’eccesso di questa erba, chiamata zafferano.

Quindi devi scegliere il tempo giusto nello stemperare il colore per la pittura; oppure, appena il preparato è stato ben stemperato, togli lo zafferano da questo così che non possa tingere la miscela più di quanto è richiesto.

Per i posteri ho così descritta, con l’aiuto di Dio e di tutte le mie forze, l’arte così importante di temperare i colori nel lavoro di penna. Adesso, grazie a colui che per dono pose l’intelletto tra le risorse degli uomini, voglio cercare di spiegare l’accostamento dei colori, per dono di carità e ad utilità a chi ne ha bisogno, mosso da un senso di dovere come il più esperto ha verso gli altri pittori.

Con colori puri, cioè non mescolati, sia variata la pittura stesa nello strato inferiore, così che questi, mirabilmente accostato a quella ombreggiata nel colore superiore, troppo [...] †

## BIBLIOGRAFIA

### Banche dati, dizionari, enciclopedie

#### DELI

*Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, di M. Cortelazzo e P. Zolli, seconda edizione in volume unico a cura di M. Cortelazzo e M.A. Cortelazzo, Bologna 1999.

#### DU CANGE 1883-1887

C. DU CANGE *et alii*, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, Niort 1883-1887 consultabile al sito <http://ducange.enc.sorbonne.fr/> <ultimo accesso 31 marzo 2016>.

#### FEW

*Französischen Etymologischen Wörterbuch*, a cura di W. von Wartburg, Bonn 1922-28; Lipsia 1932-1940; Basilea 1944, consultabile al sito <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/index.php/site/index> <ultimo accesso 2 aprile 2016>.

### Studi

#### ARVEILLER 1997

R. ARVEILLER, *Safran, nom de plante*, in *Italica et Romanica: Festschrift für Max Pfister zum 65. Geburtstag*, a cura di G. Hooltis, J. Kramer, Tübinga 1997, 1, pp. 65-78.

#### BARONI 1996

S. BARONI, *I ricettari medievali e la loro trasmissione*, in *Il colore nel medioevo*, Atti delle giornate di studio (Lucca 5-6 maggio 1995), Lucca 1996, pp. 117-144.

#### BLONDHEIM 1928

D.S. BLONDHEIM, *An Old Portuguese Work on Manuscript Illumination*, «The Jewish Quarterly Review», 19, 1928, pp. 97-135; 20, pp. 89-90; 283-284.

#### BLONDHEIM 1930

D.S. BLONDHEIM, *Libro de como se fazem as cores*, in *Todd Memorial Volumes. Philological Studies*, I, a cura di J.D. Fitz-Gerald, P. Taylor, New York 1930, pp. 71-83.

#### BULATKIN 1954

E.W. BULATKIN, *The Spanish word 'matiz': its origin and semantic in the technical vocabulary of Medieval painters*, «Traditio», 10, 1954, pp. 459-527.

#### CAFFARO 2004

A. CAFFARO, *De Clarea. Manuale medievale di tecnica della miniatura (sec. XI)*, Salerno 2004.

#### CASTRO 2010

I. CASTRO, *Notas sobre a língua do Livro de como se fazem as cores (ms. Parma 1959)* in *The Materials of the Image. As Matérias da Imagem*, a cura di L.U. Afonso, Lisbona 2010, pp. 87-96.

#### CRUZ-AFONSO 2008

A.J. CRUZ, L.U. AFONSO, *On the Date and Contents of a Portuguese Medieval Technical Book on Illumination: O livro de como se fazem as cores*, «The Medieval History Journal», 11, 2008, pp. 1-28.

CRUZ–AFONSO–MATOS 2013

A.J. CRUZ, L.U. AFONSO, D. MATOS, *O livro de como se fazem as cores or a Medieval Portuguese text on the colours for illumination: a review*, in *Craft Treatises and Handbooks. The Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*, a cura di R. Córdoba, Turnhout 2013, pp. 93-105.

CUISSARD 1901

G. CUISSARD, *Traité de l'art d'enluminer d'après un manuscrit de Fleury conserve a Berne*, «Bulletin de la Société Archéologique et Historique de l'Orléanais», 12, 1901, pp. 521-526.

HAGEN 1874

H. HAGEN, 'Anonymus Bernensis', *über die Bindemittel und das Coloriren von Initialen*, «Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance», 7, 1874, pp. 375-393.

ILG 1871-1892

A. ILG, *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Vienna 1871-1892.

LOUMYER 1908

G. LOUMYER, *Un Traité de peinture du moyen Age: L'Anonymus Bernensis*, Berna 1908.

PASQUALETTI 2009

C. PASQUALETTI, *Il 'Libellus ad faciendum colores' dell'Archivio di Stato dell'Aquila. Origine, contesto e restituzione del 'De arte illuminandi'*, Firenze 2009.

ŠARENKOV 1994

A. ŠARENKOV, *Starinni traktati po tehnologija i Technika na Živopista*, Sofia 1994.

STRAUB 1964

R.E. STRAUB, *Der Traktat de Clarea in der Burgerbibliothek Bern. Eine Einleitung für Buchmalerei aus dem Hochmittelalter*, «Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft», 12, 1964, pp. 89-114.

STROLOVITCH 2005

D.L. STROLOVITCH, *Old Portuguese in Hebrew script: convention, contact, and convivência*, Tesi di Dottorato, Cornell University, Ithaca 2005, consultabile al sito <http://w.w.w.jmrg.org/strolovitch/disspage/> <ultimo accesso 3 aprile 2016>.

THOMPSON 1932

D.V. THOMPSON, *The De Clarea or so-called Anonymus Bernensis*, «Technical Studies in the Field of the Fine Arts», 1, 1932, pp. 8-19; 69-81.

TOLAINI 1995

F. TOLAINI, *Incipit Scripta Colorum. Un trattato contenuto nel ms. 1075 della Biblioteca Statale di Lucca*, «Critica d'Arte», n.s., 3, pp. 54-68 e 4, pp. 47-56.

VITALE 1976

M. VITALE, *Rimatori comici realistici del Due e Trecento*, Torino 1976.

WEBSTER 1912

N. WEBSTER, *An American Dictionary of the English Language*, New York 1912 (edizione originale 1828).

## ABSTRACT

Il *De clarea* è una trattazione molto nota; a seguito della prima edizione di Hagen (1874), molti altri studiosi, con differenti traduzioni, hanno contribuito a diffondere la notorietà di quest'opera. Nessuno di questi studi tuttavia ha osservato che il cosiddetto *De clarea* è un frammento di una più ampia composizione di cui ciò che sopravvive è la intera parte relativa alla rubricatura, mentre ciò che è perduto era una narrazione destinata a spiegare mescolanze di colori e procedimenti della miniatura vera e propria. In questo il *De clarea* resta il primo esempio a noi noto di 'trattato misto', cioè capace di unificare distintamente esposizioni sulla rubricatura e miniatura, fungendo così tra le basi che fecero da modello ad altri trattati di questo genere, anche di notevole successo e diffusione. Alcune considerazioni linguistiche circa termini come *safrannum* o *vermiculum* sono qui sviluppate nel contesto del passaggio tra il latino medioevale e la nascita delle lingue romanze. Una nuova traduzione italiana accompagna la trascrizione dell'unico testimone: Berna, Cod. A, 91, 17.

*De Clarea* is a well-known text; after the Hagen's edition (1874) many other editors, with different translations, helped to spread its notoriety. However, none of these studies have observed that the so-called *De Clarea* is only a fragment related to rubrication of a wider treatise on illumination and mixtures of colours, at present lost. *De Clarea* is therefore the first example of a 'mixed treatise', thus representing a model for other widespread texts of this particular genre.

Some linguistic considerations on terms like *safrannum* or *vermiculum* are developed in the context of the passage from Medieval Latin and Romance languages.

The paper aims to present also a new Italian translation and transcription of the text, based on the unique witness, Bern, Cod. A 91, 17.