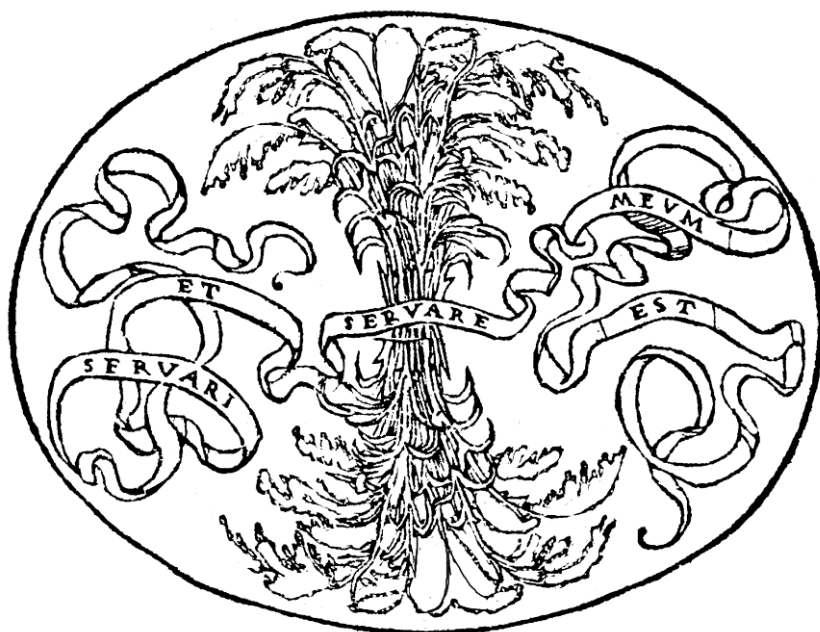


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

16/2016



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

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

Cura scientifica

Simona Rinaldi

Cura redazionale

Claudio Brunetti, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

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

- S. BARONI, *'De clarea'* p. 295
- M. MANDER, *Trattazioni per un solo colore: l'alchimia del Duecento di Paolo da Taranto e Michele Scotto alle origini dei testi sulla raffinazione dell'azzurro oltremare* p. 316
- S. BARONI, G. PIZZIGONI, *'Capitulum ad faciendum lazurium ultramarinum'* p. 328
- M. MANDER, *'Pastellus fit isto modo': una trattazione legata all'azzurro oltremare* p. 332
- P. TRAVAGLIO, *'Ad faciendum azurrum': 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

RICETTARI: STRUTTURA DEL TESTO E RETORICA

Un'analisi di questo genere potrà parere di fatto superflua, anche sulla scia dell'accezione negativa che il termine 'retorica' suscita nei moderni; ma poiché mai nessuno ci pare l'abbia considerata a livello generale per la letteratura tecnico-artistica, né mai la si trova, anche occasionalmente, in quei commentari ai testi che pure di fronte a emergenze visibili dovrebbero renderne ragione, tanto banale forse non è.

I risultati comunque parlano da sé. Se si preferiscono leggere i ricettari unicamente come portatori di innovazioni tecniche o come semplici *testatores* delle rilevazioni di una moderna diagnostica dei beni culturali, anche questo è un metodo, di fatto proporzionale all'apertura del ventaglio culturale dell'interprete.

Sembrerà strano tra l'altro, ad alcune sensibilità moderne, che scritti di natura tecnica possano includere elementi che oggi, per lo più, crediamo riferirsi alla costruzione di una letteratura 'alta': ben lontani da quella che immaginiamo l'immediatezza di linguaggio delle opere che riguardano procedimenti pratici. Invece la retorica, a partire almeno dall'epoca di Quintiliano in poi, rappresentò l'estensione di un'arte antica a ogni ambito dello scrivere e del comporre, dove, seppure con accenti diversi, regolò anche la formazione degli scritti che qui ci interessano.

Prima di ogni altra riflessione, è comunque importante ricordare e comprendere che nel Medioevo lo scrittore «non è sottoposto come oggi ad un valore di originalità; quello che noi chiamiamo *autore* non esiste; intorno al testo antico, solo testo praticato ed in qualche modo gestito, come un capitale restituito, stanno funzioni diverse: 1) lo *scriptor* ricopia puramente e semplicemente; 2) il *compiler* aggiunge a quel che copia ma mai niente che provenga da lui; 3) il *commentator* s'introduce, è vero, nel testo ricopiato ma solo per renderlo intellegibile; 4) l'*actor* infine dà le sue idee ma sempre appoggiandosi su altre autorità [...]. Quello che noi potremmo, per anacronismo, chiamare dunque scrittore è essenzialmente nel Medioevo: 1) un *trasmettitore*: restituisce cioè una materia assoluta che è il tesoro antico, fonte di autorità; 2) un *combinatore*: ha il diritto di 'spezzare' le opere passate, con un'analisi senza freno e di ricomporle»¹.

Questo ci dice, anzitutto, come anche nel nostro caso dobbiamo ripensare l'approccio alla figura di chi scrive e, nello stesso tempo, quanta possa essere la sopravvivenza dell'antico nella letteratura tecnica medievale, pur frammentata e talvolta costellata di proprie novità. Tra queste, però, certamente primeggia proprio anche quella capacità tutta medievale di scomporre e ricomporre il *thesaurus* proveniente dall'antico, e l'elemento retorico non ne è solo strumento formale e operativo di espressione, ma si spinge ben oltre, a essere cioè struttura stessa della critica e primariamente «ad illuminare il passaggio da un'intuizione a un coagulo di parole e segni di scrittura»².

Nella nostra indagine preliminare riguardo alla letteratura tecnica dell'arte il problema è tuttavia 'come'.

1. Retorica sintagmatica e antiche strutture

La retorica sintagmatica è quella parte della bimillenaria costruzione retorica che si occupa principalmente dei meccanismi della *inventio* e della *narratio*. Oggi forse potremmo dire che in pratica si occupa delle macrostrutture che regolano la costruzione ed espressione del

¹ BARTHES 1994, pp. 31-32.

² CORTI 2003.

discorso di un'opera letteraria e, in qualche modo, della stessa organica strutturazione del pensiero comunicativo.

Si può dire che quasi ogni indagine di struttura che voglia cercare di superare la distanza ermeneutica tra un testo antico dell'Occidente e l'interprete moderno non possa prescindere dalla presa d'atto di quei meccanismi che, assieme ad altri, appaiono intrinseci alla formazione e organizzazione del testo, così come del pensiero e senso a questo sottesi.

Nelle opere di natura tecnica, a ben guardare, la retorica ha radici profonde e lontane, a cominciare dalle distinzioni dei primi enciclopedisti latini nella classificazione dei colori.

Tutti conosciamo la distinzione o divisione di Vitruvio³ e Plinio⁴, che classificano i colori (i pigmenti nel caso) in naturali e artificiali e, successivamente per Plinio, in austeri e floridi⁵.

Indipendentemente dal contenuto, questo procedere per dicotomie nell'esposizione dell'argomento segue fedelmente il modello della retorica prearistotelica o 'platonica'. Nell'esposizione l'enciclopedista latino cerca complessivamente una 'psicagogia', termine platonico che sta a significare 'formazione degli animi per mezzo della parola', e la divisione, la marcatura delle diversità, fa parte di un meccanismo «di divisione dell'unità secondo le sue articolazioni naturali, secondo le sue specie, fino a cogliere l'indivisibile»⁶.

Questa scelta, ben diversa da quella della retorica aristotelica, destinata attraverso la pratica di Cicerone e la pedagogia di Quintiliano al maggior successo, di fatto meglio attaglia alla pragmatica comprensione antica dell'enciclopedia latina⁷, dove lo spazio della persuasione e della riflessione – come nelle regole del moderno marketing⁸ – si giocano nel binario modulo di 'così o così'⁹.

Distinguere la totalità negli elementi che la costituiscono, in quella che potremmo chiamare la 'scienza' antica, è strumento di miglior pensiero come di discorso. Se la partizione binaria ('cornuta' secondo Gerolamo che ne fu maestro) meglio si addice all'esposizione apodittica, in altri casi la scomposizione della totalità in classi elementari, cioè indivisibili, sembra funzionare per accumulazione retorica.

Nelle *Compositiones*, che pure si muovono tra cose che sono in *natura* e *composita*¹⁰, siamo all'origine delle *species* e quelli che a noi possono parere rozzi tentativi tassonomici sono in realtà le tracce dei primi modelli di classificazione oggettiva dei colori secondo: a) come si fanno (*naturales* vs *composita*); b) da cosa provengono (*ex terrenis, maritimis, floribus, herbis*); c) dov'è il loro utilizzo (*in parietibus et lignis, linteolis, pellibus et omnium pictorum*); d) con che mezzo o

³ VITRUVIO/GROS 1997, VII, 7,1 e VII, 10, 1.

⁴ PLINIO/CORSO–MUGGELLESI–ROSATI 1988, XXXV, 35, 30.

⁵ La contrapposizione 'naturali vs artificiali' è già rilevata, anche nella sua seguente relazione con Plinio, da Pierre Gros (vedi VITRUVIO/GROS 1997, p. 1014). Qui viene ricondotta alla «tradizione di una trattatistica sviluppatasi in ambito ellenistico-romano, della quale il *De lapidibus* di Teofrasto (315-314 a.C.) è la più antica attestazione» (*De lapidibus*, 55, 58). La questione è recentemente ripresa da ROSSI 2008, pp. 176-178, con estensione ai ricettari medievali e suggerimento, per la trasmissione antica di questa contrapposizione, «ad una mediazione, Varrone-Plinio, raccolta da Isidoro».

⁶ BARTHES 1994, p. 17.

⁷ Sulla generica 'riduzione' della complessità del pensiero e delle argomentazioni della 'scienza' greca nell'enciclopedismo latino si vedano le note considerazioni di STAHL 1974.

⁸ Sull'insospettato uso attuale della Retorica anche in tecnicissimi e contemporanei ambiti, come l'Impresa, il Marketing e il linguaggio digitale, si veda il recente GRANELLI–TRUPIA 2014, con recensione di PAGNINI 2014.

⁹ *La retorica di Platone*, in BARTHES 1994, pp. 16-18 e *Classificazione, ivi*, pp. 53-56.

¹⁰ I due capitoli costituenti il *Memoria* sono: 1) *Natura univrsarum herbarum, lignorum, lapidum, terrae, metallorum, amorum aquae, fungi, salis, nitri, afronitri, olei, picis, resinae, terrae sulphoris*; 2) *Composita herbarum autem, terrae et lignorum* (testo restituito in collazione a cura di chi scrive tra i mss.: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), Vaticano Reg. Lat. 2079, f. 85v, r. 33 ss.; Lucca, Biblioteca Capitolare, 490, f. 220, r. 6 ss.; Sélestat, Bibliothèque Humaniste, 17, f. 28v, r. 10 ss.; Corning, Museum of Glass, Phillipps 3715, f. 41v, r. 2 ss.; Firenze, Biblioteca Nazionale (d'ora in poi BNF), Pal. 951, f. 52v, r. 21 ss., e altri testimoni).

medium si applicano (*in parietibus simplice, in ligno cere commixtis coloribus, in pellibus ichtiocollon commixtum*)¹¹.

Tornando ora al meccanismo retorico di dicotomia, questo procedere per distinzioni, eredità del pensiero antico, sarà capace di grandissima permanenza, venendo in parte assunto dagli sviluppi del pensiero aristotelico, ma anche sopravvivendo autonomamente a questo, o accostato, come nel caso del *Liber colorum diversarum rerum*, che infatti congiunge la classificazione filosofica di marca peripatetica (bianchi, neri, intermedi) alla pragmaticità della divisione in specie elementari: nel caso, appunto, secondo la *delectatio/utilitas*¹².

Così in quest'opera¹³ il procedere per accumulazioni diviene ridondante e ossessivamente percepibile: nel prologo il procedimento retorico di accumulazione scandisce con l'anafora del *quidem*, ripetuta cinquantasei volte, le classi elementari dei colori, in una lista senza fine, davvero da vertigine¹⁴:

Incipit Liber de Coloribus Diversarum Rerum.

Quoniam ex coloribus magna sit oculorum delectatio, et ex quibusdam coloribus immensa procedit utilitas, idcirco, Deo volente, proposui certos modos in diversis coloribus declarare secundum quod in diversis rebus et modis et temporibus ordinantur.

Nam quidam fiunt in carta, quidam in muro, quidam in ligno, quidam in cera, quidam in lana, vel lino, vel sirico, vel bambace, quidam in terra vel vasis figulis, quidam in vitro vel vasis vitreis, quidam in ossibus vel cornu, quidam in corio vel pelle, quidam in metallis, quidam in mineris et multis aliis rebus de quibus est videndum. Sed presciendum quod colorum quidam sunt principales, ut albus et niger, quidam non principales. Item quidam sunt simplices, quidam compositi, sed de compositis non est numerus. Item quidam inveniuntur naturaliter, quidam fiunt artificialiter. Item quidam distemperantur cum aqua gummata, quidam cum colla, quidam cum albumine ovi, quidam cum aqua pura, quidam cum urina, quidam cum allumine, quidam cum lacte, quidam cum sal[e], quidam cum aliis aquis metallorum et sulphuris, arsenici, vitrioli et similium. Item quidam crudi ponuntur, quidam cocti, quidam triti, quidam colati, quidam distillati, quidam sublimati, quidam calcinati, quidam soluti. Item quidam fiunt cito, quidam tarde, item quidam fiunt de plantis, quidam de floribus, quidam de animalibus, quidam de fructibus, quidam de ramis, quidam de corticibus, quidam de lapidibus, quidam de mineris terrae, quidam de metallis. Item quidam durant brevi tempore, quidam multo, quidam in perpetuum. Item quidam colores servantur in ligneo vase, quidam in corneo, quidam in terreo,

¹¹ L'intero explicit del libro sui colori semplici (azzurri e rossi) e composti (*pandia*) delle *Compositiones* nel testimone Vat. Reg. Lat. 2079, f. 79v, rr. 7-11, risulta essere: *Haec omnia exposuimus quamquam ex terrenis, maritimis, floribus vel herbis; exposuimus virtutes vel operationes earum in parietibus et lignis, linteolis, pellibus et omnium pictorum. Ita memoramus omnium operationes qui in parietibus simplice, in ligno cere commixtis coloribus, in pellibus ichtiocollon commixtum*. Un recente studio, che ha tentato di occuparsi di questa sezione delle *Compositiones* (BRUN 2011, riedito e aggiornato in BRUN 2015), omette ben sette pertinenti ricette (per esempio, Lucca 95, che è la prima della sezione *Colores* come il titolo stesso suggerisce *Lazuri principale*), confondendo quelle di *pandia* con quelle di *colores*, di quella che definisce la «*Compositiones Lucenses tradition*» e fornendo così una *consecutio* completamente errata. La «paratactic structure» e altre caratteristiche delle prescrizioni vengono poi considerate «discintive of the medioeval man» (BRUN 2015, p. 52), in quello che altrove l'autrice ha ritenuto prima reiteratamente un *corpus artium* e, più recentemente, «an accumulation of recipes» (BRUN 2014-2015). Il testo in questione, invece, dovrebbe da solo essere sufficiente a far comprendere che, benché in disordine nella *consecutio*, abbiamo a che fare con l'insieme di un'opera letteraria del mondo tardoantico, coerente e compiuta ma solo dissestata: altrimenti a cosa si riferirebbe quel *haec omnia exposuimus* [...], ripetuto ben due volte nel testo? E a quale epoca e ambiente andrebbe riferita la pittura *in ligno cerae commixtis coloribus*? Al pensiero dell'uomo medioevale? Ecco i risultati del voler considerare i ricettari come casuali accumulazioni di ricette e della loro analisi praticata in assenza di ogni seria critica e filologia del testo.

¹² «Oculorum delectatio, immensa utilitas». Il tema è sviluppato, con l'analisi della lista classificatoria dei colori, da CAPROTTI 2008, pp. 68-69.

¹³ *Ibidem*. Ringrazio Gaia Caprotti anche per la trascrizione del testo dell'incipit tratta dal manoscritto 1195 della Biblioteca Nazionale di Torino, che trova descrizione nel suo stesso contributo in questo volume.

¹⁴ Su liste e classificazioni in generale si veda ECO 2009.

quidam in vitreo, quidam in plumbeo, quidam in stamneo vel alio simili. Item quidam colores ponuntur super alios, quidam per se: de quibus aliquid est dicendum.

Pur rimanendo in ambito antico, diversa è l'analisi di elementi retorici in un'opera come *Mappae clavicula*. Il testo della traduzione latina che ci è pervenuta indica come *praefatio* ciò che in realtà, nella retorica greca e nelle analisi del testo, è un *prooimion*: l'estensore dello scritto, dopo aver indicato di attendere esclusivamente al *commentarium* in greco e aver reso ragione del titolo dell'opera, introduce rapidamente e bruscamente il lettore alla descrizione dei procedimenti, con una frase per noi di grande interesse «nunc iam initium hic faciam»¹⁵. Benché in traduzione latina, non è difficile scorgere attraverso retroversione la frase rituale della retorica greca 'ἐξ οὗ' ('a partire da qui'). La realtà descritta, come la storia, nel pensiero ellenizzato è infinita e la necessità di chi racconta in retorica diviene «il tagliare il filo virtuale di un racconto senza origine»¹⁶.

Ecco che allora, in quello che è stato esplicitamente dichiarato come un commentario, il valore delle ricette che seguono diviene per convenzione, dopo il consueto prologo, un elemento che si comprende inteso come *narratio*, a cui il capitolo perduto *interpretatio sermonum*, preceduto dall'intermezzo di *prex*, doveva servire quale *confirmatio*.

Questa, quindi, secondo uno schema assai comune, doveva essere la struttura antica: *Prologus – Narratio – Confirmatio – Epilogus/explicit*.

Su quanto è perduto diviene difficile disquisire; sul valore di ciò che resta, invece, vi è molto da riflettere. Le prescrizioni di *Mappae clavicula* non erano un testo chiuso in sé, ma dovevano essere declinabili alla totalità che le conteneva, trovando completa spiegazione solo nella *interpretatio sermonum*, cioè nella 'presenza dell'assente'.

In altre parole, le ricette (ovviamente realizzabili e di uso pratico) erano la *littera* su cui si fondava un'interpretazione di natura allegorica, in ragione del noto principio 'quel che è in basso è come quel che è in alto'¹⁷. Questa nell'insieme costituiva la *clavicula*, la piccola chiave di accesso al senso nascosto dei sacri libri; così come *littera gesta docet, quid credas allegoria*¹⁸.

Memoria/Anàmnesis: l'indice mnemotecnico delle *Compositiones*.

Benché disordinate nella tradizione che le trasmette e bisognose di un filologico ripristino, anche le *Compositiones*¹⁹ recano le più interessanti tracce di una costruzione retorica

¹⁵ *Mappae clavicula, praefatio*, rr. 10-11 (*MAPPAE CLAVICULA* 2013, p. 58).

¹⁶ BARTHES 1994, p. 92

¹⁷ Per questo principio, assai noto in ambito alchemico, si veda ad esempio il secondo versetto della *Tabula Smaragdina*. Il testo giunge in Occidente alla metà del XII secolo, diffondendosi nella traduzione di Platone da Tivoli, con vari e differenti commentatori seguenti. Sull'opera in generale si vedano HOLMYARD 1923, 1957 pp. 95-98; RUSKA 1926. Per il testo e la sua tradizione interpretativa si veda SINGER-STEELE 2003. Molto utile il quadro fornito da CRISCIANI 2002, pp. 61-97. Il principio di questa corrispondenza è comunque assai diffuso nel mondo antico e risale almeno ad ambienti alessandrini del III secolo. Si veda, ad esempio, il *Commento al Cantico dei cantici* di Origene (ORIGENE/BARBARA 2005).

¹⁸ La citazione è qui quella della prima parte del noto distico proposto da Nicola da Lira (in *BIBLIA SACRA* 1634, *Gal. IV, VI*, Anversa 1634, p. 105), utilizzato però precedentemente anche da Agostino di Dacia e altri. Il testo fissa comunque, pur nelle numerose varianti, una tradizione antica, già delineata tra III-IV secolo e presente anche in Isidoro. Sulla fortuna del distico nel Medioevo latino si veda DE LUBAC 1962, pp. 23-39).

¹⁹ Ribadisco che chiamo *Compositiones*, con evidente riferimento alla pubblicazione di Ludovico Antonio Muratori del cosiddetto 'manoscritto di Lucca' (Biblioteca Capitolare, ms. 490), quel testo che, adespota e anepigrafo, si trova in numerosi manoscritti medievali dimostrando, a partire da esemplari di epoca carolingia e ottoniana, un'enorme diffusione e pervasività nella trasmissione di precetti tecnici e di tecnica delle arti. Si tratta di un'opera tradotta in latino dal greco in epoca tardoantica, da non confondersi con *Mappae clavicula* con cui appare mescolata o associata solo in alcuni testimoni. Tra questi alcuni dei più noti sono: Londra, British Library, ms. Harley 2767; Londra, British Library, ms. Additional 41486; Oxford, Bodleian Library, ms. Bodley 679; Oxford, Bodleian Library, ms. Rawlinson D893; Oxford, Bodleian Library, ms. Digby 162; Oxford, Magdalen College Library, ms. 173; Glasgow, University Library, ms. Hunterian 110; Sélestat, Bibliothèque Humaniste, ms. 17; Parigi, BNF, ms. Lat. 7418; Parigi, BNF, ms. Lat. 6514; Parigi, BNF, ms. Lat. 6830F; Parigi, BNF, ms. Lat. 11212;

complessa e articolata, cui sono soggiacenti meccanismi espositivi rari e di notevole interesse. Il testo ci giunge mutilo del prologo o forse rappresenta solo un ampio stralcio dal complesso di un'opera scritta in greco in più libri, di cui si conserva in traduzione latina solo una parte.

La traduzione venne realizzata in antico, certo anteriormente all'*Alphabetum Galieni* o *Liber Pigmentorum*, che ne utilizza una sequenza già corrotta caratterizzante solo una delle famiglie nella tradizione²⁰. Se mutile della più che probabile *praefatio*, le *Compositiones* portano invece intatto un testo riassuntivo finale, che doveva rappresentare una sorta di indice mnemotecnico destinato, secondo i canoni retorici classici, alla ritenzione della *dispositio* degli argomenti esposti²¹.

Nelle *Compositiones* questo indice mnemotecnico dei contenuti corrisponde significativamente alla rubrica titolata *Memoria*, che altro non è che la traduzione latina di un probabile *anamnēsis* con significato di 'memoria, ricordo, ricapitolazione, indice'²².

Attraverso questo indice mnemotecnico è possibile ricostruire la *consecutio* delle *Compositiones*, che in realtà erano un testo perfettamente coerente e organizzato. Indice e testo attestano un meccanismo a incrocio che viene elucidato dallo stesso autore alla fine della seconda parte del *Memoria*, in una sorta di *explicit*: «Haec omnia presignavimus tinctionum, coctionum, colorum, tectationum. Lapidēs prediximus, metalla, aluminations, herbas, qua inveniatur»²³.

Si oppongono qui due distinti gruppi, ciascuno di quattro oggetti dell'esposizione, che dapprima l'autore dichiara di avere precedentemente indicato (*praesignavimus*). Sono le *operationes*: tinture (*tinctiones*); cotture (*coctiones*); colori (*colores*); rivestimenti (*tectiones*). Subito a seguito l'autore segnala di avere detto di 'categorie di elementi': pietre (*lapides*); metalli (*metalla*); mordenti (*haluminations*); erbe (*herbae*). Sono queste le due chiavi incrociate della raccolta e di

Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, frag. s.n.; Città del Vaticano, BAV, ms. Reg. Lat. 2079; Città del Vaticano, BAV, ms. Pal. Lat. 1449; Leida, Rijksuniversiteit Bibliothek, ms. VFL 88; Leida, Rijksuniversiteit Bibliothek, ms. VFC 33; Madrid, Real Biblioteca del Escorial, ms. III.F.19; Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 19; Corning, Museum of Glass, ms. Phillipps 3715; New York, Metropolitan Museum of Art, Dept. of Prints, Pl. 1; Lucca, Biblioteca Capitolare, ms. 490; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pl. XXX.10; Firenze, BNC, ms. Palatino 951; Firenze, BNC, ms. Palatino 981; Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. C.V.24. Per una introduzione alla problematica si veda BARONI–PIZZIGONI–TRAVAGLIO 2015.

²⁰ GALENO/EVERETT 2012. La sequenza in questione è *Calchētis gleba*, che appartiene anche a gran parte dei testimoni delle *Compositiones*, a cominciare da Lucca, Biblioteca Capitolare, ms. 490, ff 219v, 220r. Tuttavia, in un ramo assai antico di quest'ultima tradizione, si è manifestato uno scivolamento di testo. Una voce limitrofa ad *Auripigmentum* (*Calchētis gleba est*) è entrata al posto del titolo originario *Auripigmentum*, generando la sequenza in questione. *Calchētis/Chalcitīs* è un minerale di rame sul genere del vetriolo, tra l'altro noto anche ad Isidoro. Questa sostanza fisicamente non possiede affatto le caratteristiche descritte nel testo corrotto. Il testo verosimilmente originario è invece «*Auripigmentum metallum est terrae. Gleba est naturalis quae in Cipro insula invenitur in metallicis colore subauroso. Intus venas habens scissas ut alumen scissum et in modum stellarum fulgentis [...]*», come ad esempio testimoniato in Londra, British Library, ms. Add. 41486, f. 100r. È all'orpimento scissile che tutto il testo si riferisce, anche concettualmente, e questo minerale, tra l'altro, è rinvenibile anche nelle miniere di Cipro. Il fatto che tutta la tradizione di *Alphabetum Galieni* rechi la versione di testo corrotta indica la precedenza di *Compositiones* rispetto al testo pseudogalenico.

²¹ BARONI 2013. Esempi di questo tipo nella letteratura tecnica non sono frequenti, ovviamente anche in ragione della rarità di trattazioni tecniche ellenistiche pienamente conservate. Tuttavia, analoga situazione è riscontrabile nella traduzione latina di un'opera sulle vetrificazioni composta in tre libri e variamente titolata e attribuita, per la quale si è proposto convenzionalmente il titolo *De vitri coloribus*. Qui la tavola *Corporum efficacia* rappresenta il riassunto a uso mnemotecnico e ricapitolativo del contenuto degli altri due libri (*Liber Coniunctionum*, *Liber Administrationum*) con una modalità che sembrerebbe abbastanza diffusa in trattazioni di origine ellenistica. Sul testo del *De vitri coloribus* si veda TRAVAGLIO 2016.

²² È la *anamnēsis* greca, parte dell'epilogo (MORTARA GARAVELLI 2003, pp. 102-103), la ricapitolazione delle singole parti svolte della *partitio*.

²³ Testo restituito in collazione da chi scrive tra i mss. Vaticano Reg. Lat. 2079 e Lucca, Biblioteca Capitolare, 490, unici portatori dell'*explicit* dell'opera.

tutta la costruzione letteraria della prima sezione del testo (*Naturalia*²⁴, opposta alla seguente *Composita*²⁵), certo con un senso che al nostro pensiero contemporaneo, ormai abituato a tassonomie e classificazioni scientifiche, resta sempre un poco sfuggente: ‘che cosa si può fare o ottenere con ciò che la terra genera, sia questa pietra, minerale, sale o vegetale’.

L’attenzione, quindi, è principalmente centrata sulle operazioni, lavorazioni che possono cambiare l’aspetto delle cose, superficialmente come è per colori e rivestimenti, o in maniera più profonda e radicale come nel caso di tinture e fusioni.

Coctiones sono infatti, nella nostra opera, i procedimenti di fusione con cui si estraggono i metalli dai minerali (*metalla*), metalli che, ora che il testo si ricompone, vediamo sfilare avanti al lettore presentati in ordine gerarchico, dall’oro al vetro, similmente all’ordine in cui appaiono negli enciclopedisti latini, quanto nella trattatistica ellenistica di opere come *Mappae clavicula*.

Anche i *colores* si dispongono, con la riproposizione del testo, in un ordine di notevole interesse, che privilegia i più preziosi azzurri e rossi, introducendo però una distinzione tra quelli che sono naturali così come quelli che sono puri e quelli che sono mescolanze, e cioè quelli che si compongono. L’integrazione che ci soccorre con altri testimoni più completi rende ragione anche della lunga serie dei *pandia*, i composti, davvero presenti in uno spettro logico, organizzato e ricco di sfumature, che, sebbene già nel suo insieme all’attenzione degli studiosi²⁶, meriterà di essere approfondita in studi più circoscritti.

Tectiones ovviamente non possono essere lette come ‘coperture dei tetti’²⁷, ma come i rivestimenti in lamina con cui si rendono di apparenza simile ai metalli nobili vari manufatti di differente genere. Una larga sezione dell’opera in generale è infatti dedicata a questi procedimenti, con diverse metodiche, talvolta tratte dalle formulazioni della letteratura dell’alchimia alessandrina²⁸.

Tinctiones è un termine che meriterebbe, per la propria semantica, un lungo *excursus*. Qui è quasi principalmente riferito al rendere stabilmente colorate pelli, filati e tessuti, legno, ma anche corno e osso, mediante un bagno o un’immersione. Tuttavia, non mancano accezioni come *tinctio[ne] vitri*, che indicano qualcosa di più della semplice tintura, con una valenza che varrà la pena in futuro approfondire.

2. *Exercitationes/Modelli e generi*

Se con le *Compositiones* ci muoviamo quasi certamente nell’ambito di schemi costruttivi ellenistico-romani, che testimoniano la fortuna di trame complesse, ricche di riferimenti e allacci interni, dotate alla fine dell’opera (come di fatto nella *consecutio* dei manuali di retorica) di un indice mnemotecnico, altro orizzonte, parallelo alla conservazione di testi come *Mappae clavicula* e *Compositiones*, attende prevalentemente alla precettistica tecnica altomedievale.

È il lavoro di destrutturazione-ristrutturazione cui abbiamo accennato. Il sapere antico, proprio attraverso meccanismi che ancora fanno parte dell’esercizio dell’arte retorica, verrà scomposto e ricomposto in altre disposizioni, anzitutto attraverso generi e prodotti di studio che in massima sintesi possiamo così classificare:

- Enciclopedie. Il più illustre esempio è quello di Isidoro, dove estrazioni di autori classici (nel caso Plinio, Faventino, Varrone e Solino) ricostituiscono in una nuova organizzazione

²⁴ *Natura herbarum lignorum lapidum et metallorum* (testo restituito in collazione tra i testimoni citati).

²⁵ *Composita herbarum autem terra et lignorum* (testo restituito in collazione tra i testimoni citati).

²⁶ BRUN 2011, 2015 a.

²⁷ CAFFARO 2003, p. 97.

²⁸ *MAPPAE CLAVICULA* 2013.

l'intero capitolo sui colori²⁹. Il testo di Isidoro venne sostanzialmente ampliato da Rabano Mauro che, in virtù di *commentator*, vi aggiunse interpretazioni di natura allegorica³⁰. Tra le opere di questo tipo possiamo ricordare anche il *Catholicon*³¹, le cui voci sui colori vennero inglobate dalla *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum*³². L'opera di Giovanni Balbi (XIII secolo) nella nomenclatura contiene lemmi antichi come medievali, e la struttura è un misto di articoli enciclopedici e di articoli assai più brevi: è insomma un'opera a due registri, una via di mezzo, un ibrido tra l'enciclopedia e il glossario. Le citazioni derivano principalmente dai precedenti lessici di Papias e Hugutio, dalla *Vulgata* di Gerolamo e da opere dei Padri della Chiesa, così come pure da commentatori minori e grammatici spesso di difficile identificabilità.

- Epitomi ed estratti. Abbiamo già accennato a queste particolari forme di riduzioni. Già Faventino nel III secolo aveva condotto, con fortuna in seguito enorme, l'epitome del testo di Vitruvio. Questa sarà seguita in parte da Palladio nel V secolo (che unisce alla propria opera anche estratti di Columella) e da un nugolo di riduzioni come *Homo bene figuratus*, *Mensura cerae*, *De basis ionice* e *De columnis* e altre³³.

- Poemi didascalici. L'opera di Eraclio ne è forse il migliore esempio. Qui dichiaratamente vengono riproposte le procedure dell'arte dei Romani in forma metrica. Esempi simili, sempre nell'ambito didascalico, sono il Lapidario di Marbodo³⁴, ma anche particolari prose con incluse sequenze metriche, come ad esempio *Ut auro scribatur*³⁵.

- Glossari. Diversi glossari smembrano opere antiche per trasmettere nelle proprie singole voci il sapere tecnico attraverso un pratico ordinamento alfabetico. Si veda ad esempio *Scribebantur autem et libri*, trasmesso dal *Liber glossarum* e dall'*Elementarium* di Papias³⁶, o ancora il *Catholicon* oppure l'*Alphabetum Galieni*, che assume voci da Dioscoride tanto quanto dalle *Compositiones*.

- Centoni. Aggregato al *Compendium lucidius collectum de dictis Aristotelis et aliorum philosophorum*, un breve testo sui colori, convenzionalmente denominato *Compendium de coloribus collectum*, raccoglie sequenze di ricette per colori da rubricatura provenienti dal mondo antico³⁷, tratte in

²⁹ Per il testo latino in edizione critica si veda ISIDORI HISPALIENSIS/LINDSAY 1985. In ISIDORI HISPALIENSIS/AREVALO 1797-1803 (S. lat., lxxxii-lxxxiv). Abbastanza recente la buona traduzione italiana dell'intera opera: ISIDORO DI SIVIGLIA/VALASTRO CANALE 2004. Un ottimo commento tecnico del libro XVI è ISIDORO DI SIVIGLIA/DE MARCO 2003. Introduttivo e didascalico, sulla traduzione di Valastro Canale, è CAFFARO-FALANGA 2009.

³⁰ Per il testo latino si veda RABANI MAURI/MIGNE 1852-1864. Sulla tradizione del testo si veda GUGLIELMETTI 2008.

³¹ Il testo del *Catholicon* è reperibile sia in edizioni anastatiche che online in alcune digitalizzazioni delle numerose edizioni antiche: tra queste, BALBI 1971. Una ricognizione sulla tradizione fu realizzata da MARIGO 1936 (riedito 1964).

³² Sulla *Tabula* presente nel noto ms. Par. Lat 6741 si vedano: MERRIFIELD 1849, I, pp. 1-321; TOSATTI 1983; VILLELA-PETTIT 1995; TURNER 1998; VEZIN 1998.

³³ Tutti estratti, contenuti insieme a Vitruvio, Faventino, altri estratti di Palladio, *De gemmis*, *Mappae Clavicula* e *Compositiones* in Sélestat, Bibliothèque Humaniste, ms. 17 (X secolo). Una recente scheda sul manoscritto è curata da BRUN 2013, pp. 201-202.

³⁴ *Libellus de lapidibus preciosis*, Wien 1511.

³⁵ CAFFARO 2003; TRAVAGLIO 2012.

³⁶ TROST 1982; CAPROTTI-TRAVAGLIO 2012.

³⁷ BARONI-FERLA 2016.

parte dalla tradizione delle *Compositiones*, in parte da altre fonti vicine a Solino oppure aggregate a Zenobio³⁸.

Questo continuo lavoro di ‘scuci e cucì’ delle opere antiche faceva parte di esercizi di studio, si può dire di *exercitationes*³⁹ della retorica medievale. La radice di tale multiforme attività è ben descritta da Quintiliano. In interi capitoli del X libro della *Institutio oratoria*⁴⁰ si realizza una vera e propria teoria dello scrivere, destinata, in mille compendi e trasmissioni scolastiche, alla fortuna medievale. L’intero libro è infatti dedicato alle istruzioni per ‘chi vuole scrivere’ con primo obiettivo la *firma quaedam facilitas*, la salda facilità immediatamente seguita dall’esortazione a seguire gli *exempla*, i modelli letterari, talvolta di diverso genere, ma soprattutto del genere appropriato. L’autore di quello che sarà uno dei pilastri dell’istruzione medievale stabilisce infatti «una propedeutica dello scrittore: bisogna leggere e scrivere molto, imitare dei modelli (fare dei *pastiches*) correggere moltissimo»⁴¹.

L’attitudine a seguire dei modelli e a scomporli e ricomporli in strutture analoghe è assai visibile nei generi appena descritti nella letteratura tecnica medievale⁴².

La retorica post-Quintiliano, infatti, rende così ragione, oltre che del lavoro scomposizione-ricomposizione, anche del continuo e costante riferimento ai ‘modelli’. Abbiamo chiamato ‘generi’ l’insieme di opere che a questi fanno capo; ne abbiamo rilevato la presenza e la continuità. Oltre che all’utilità e all’aspetto tematico, è ancora l’accostamento alla tradizione retorica che ci dà ragione della loro fortuna.

Spesso gli autori esplicitano direttamente il riferimento a questi modelli o libri, oppure opere, a cominciare dall’incipit di *Mappae clavicula*: «Multis et mirabilibus in his meis libris conscriptis»⁴³. Nel distico *Sensim per partes* premesso al DCM si citano «multorum documentis ingegnorum»⁴⁴, mentre nel *De arte illuminandi* si esplicita «per multos retroactis temporibus sit notificatum per eorum scripta»⁴⁵. Altre volte il debito da *exempla* è visibile nelle stesse strutture o in citazioni indirette, quale quella che Maestro Bernardo fa esplicitamente alla fine del prologo della propria opera, dimostrando così di conoscere Eraclio: «quia si bene perpendis utenda omnia vera probabis»⁴⁶.

La persistenza di generi di testo che abbiamo visto applicata alla decorazione del libro (crisografia, rubricatura, miniatura, trattati per un colore solo, tavole di mescolanza, trattazioni per *apparatores* ed altri generi appartenenti ad altre arti) fu così grande e pervasiva che, ancora sul finire del Medioevo, in un autore di schietta originalità come Cennino Cennini, si riescono a leggere, pur inclusi nella grande cornice del *Libro dell’Arte*, i vari modelli narrativi (*genera* di opere o anche di prescrizioni), assunti e inglobati nella nuova e singolare costruzione letteraria

³⁸ Sulle varie recensioni e sulla tradizione di Zenobio si veda ZENOBIO/LEUTHS-SCHNEIDEWIN 1839. In italiano si veda anche LELLI 2006.

³⁹ In particolare Quintiliano, *Institutio oratoria*, X, 5. Un commento generale sugli esercizi retorici e la loro varia tipologia è reperibile in LAUSBERG 1969, pp. 265, 266.

⁴⁰ Quintiliano, *Institutio oratoria*, X, 2-5.

⁴¹ BARTHES 1994, p. 26.

⁴² Naturalmente non bisogna immaginare che ogni autore di opere sulla tecnica della miniatura avesse necessariamente letto Quintiliano, ma questi concetti fondamentali, attraverso quella che alcuni chiamano Neoretorica o Seconda sofistica, si diffusero dal II al IV secolo tra tutte le province romanizzate ed entrarono a far parte del bagaglio dei Padri della Chiesa, per istituzionalizzarsi poi nella definizione del Trivio. Da questa posizione privilegiata irraggiarono per secoli ogni insegnamento appena superiore alla corretta scrittura (grammatica).

⁴³ *Mappae clavicula, praefatio*, r. 1 (*MAPPAE CLAVICULA* 2013, p. 58).

⁴⁴ È in preparazione uno studio con edizione critica del DCM a cura di Paola Travaglio e Paola Borea d’Olmo.

⁴⁵ Napoli, Biblioteca Nazionale, ms XII.E.27, f. 10, rr. 4-5.

⁴⁶ Si veda il contributo Paola Travaglio, *Il ‘Liber colorum secundum magistrum Bernardum’: un trattato duecentesco di miniatura*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

di un'opera che vuol rendere ragione della radice dello statuto corporativo. Alcuni di questi, nel *Libro dell'Arte*, sono:

Proporzioni del corpo umano, cap. LXX⁴⁷
 Lavorazione dell'azzurro oltremarino, cap. LVII⁴⁸
 Ricettario per colori, cap. XXV-LVI⁴⁹
 Trattato di miniatura, cap. CLVII-CLIX⁵⁰
 Tavole di mescolanza, cap. CXLIVc-d⁵¹
 Modo di temprar la penna, cap. XIV⁵²
 Modo di far gli incarnati, cap. LXVI-LXIX⁵³
 Colle per pietra e legno, cap. CVI CVII⁵⁴
 Arte di lavorare in vetro, cap. CLXXI⁵⁵.

3. *Partitio e dispositio*

Abbiamo visto nel *Liber de coloribus diversarum rerum* e nel *De arte illuminandi* accogliere nei prologhi l'antica distinzione colori artificiali/colori naturali: anche questa volta, ma sotto altra angolazione che qui vogliamo riprendere, la questione è pertinente la retorica. Infatti, il *De arte illuminandi* sostiene, con un fraintendimento dovuto alla traduzione di scritti aristotelici, che «Tres sint colores principales, videlicet niger, albus et rubeus», per poi proseguire «naturales tamen colores ac necessarij ad illuminandum sunt VIII, videlicet niger, albus, rubrus, glaucus, azurinus violaceus, rosaceus, viridis»⁵⁶. Queste precisazioni contenute nel prologo sono in termini tecnici la dichiarazione della seconda parte dell'*exordium*: la *partitio*, cioè l'enunciazione di quella che sarà la *dispositio* della *narratio*. Infatti lo svolgimento delle ricette nel *De arte illuminandi* sarà esattamente quello preannunciato, con eccezione dello slittamento di una breve porzione di testo che dovrebbe far riflettere ogni buon editore dell'opera⁵⁷.

⁴⁷ Circa questo genere di trattazioni si vedano: *Homo bene figuratum*, estratto di Vitruvio in Sélestat, Bibliothèque Humaniste, ms. 17, f. 37r (inedito); *Lo maestro buono amico daffirenze de le misure d'ogni animale*, Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. L.XI. 41, ff. 39v-40r (pubblicato da TOSATTI 1978); *Indicazioni sulle proporzioni del corpo umano*, Hermeneia I, 52 (cfr. ed. DIDRON 1845).

⁴⁸ Si vedano quivi i contributi sulla lavorazione dell'oltremare e, per Cennino, BARONI 1998.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 55-60.

⁵⁰ La trattazione sembra incompleta; certamente è meglio sviluppata la parte 'per porre oro in carta' sul modello delle trattatistiche medievali che vanno sotto questo stesso titolo.

⁵¹ Tutte le tavole di mescolanza sembrano discendere dal modello del *DCM* o da suoi estratti. Sullo stereotipo di questo testo è sempre presente il meccanismo della triplice scansione, come si vede ancora nei numerosi volgarizzamenti quali ad esempio *L'ordine del miniare a penello*, Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. L.XI.41, f. 39r.

⁵² Le più antiche forme letterarie relative al taglio della penna sono tali da costituire un genere a sé stante. Rispetto a queste, però, la prescrizione di Cennino sembra precorrere ed è infatti meglio assimilabile alle narrazioni successive, quando il genere verrà portato al massimo sviluppo da vari autori: DEGLI ARRIGHI VICENTINO 1525; TAGLIENTE 1530; PALATINO 1540.

⁵³ Si vedano le sequenze di maestro Bernardo *Ad faciendum bonam incarnaturam graecam* (I) e *Ad faciendum aliam bonam incarnaturam* (LII) circa la realizzazione degli incarnati e il frammento di Jacopo da Toledo del *Manoscritto Bolognese*.

⁵⁴ Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici Misc. 128 (XVI secolo), *Tractatus de collis* (ff. 113r-114v), parte della raccolta *Thesaurus pauperum*.

⁵⁵ Trattati di pittura del vetro a freddo.

⁵⁶ Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XII.E.27., f. 10, rr. 11-16.

⁵⁷ L'autore del *De arte illuminandi* nel prologo enuncia la *partitio* data dai colori, che definisce 'naturales [...] ac necessarij?'. La sequenza è esattamente seguita nei capitoli III-IX, con però l'inversione dei due capitoli terminali, così che: cap. X, verde; cap. XI, viola. Già questo anomalo sfalsamento, unito ad altri elementi che qui non è possibile elencare, è uno dei motivi che possono far dissentire della recente ricostruzione stemmatica proposta da PASQUALETTI 2009. Se il supposto comune antigrafo dei manoscritti di Napoli e dell'Aquila presentava già il

Che il *De arte illuminandi* sia esemplarmente impostato secondo canoni di costruzione retorica si evince dalla stessa analisi del prologo, dall'utilizzo del modello elaborato di composizione che prevede l'addossamento di regole per miniatura a una trattazione di rubricatura⁵⁸ e da molti altri particolari. Comprenderlo può risultare utile sia per l'edizione del miglior testo quanto per l'interpretazione e traduzione, evitando ingenui e anacronistici accostamenti storici⁵⁹.

Queste brevi notazioni sul *De arte illuminandi*, dove nel prologo è dichiarata la *partitio* che corrisponde alla scala cromatica con cui si svolgerà l'esposizione delle ricette, ci indirizza al problema generale della reale *dispositio* delle medesime, anche in ricettari dove una chiara impostazione dovuta alla retorica non sembra immediatamente ravvisabile⁶⁰.

Con il termine 'struttura' nei ricettari possiamo quindi intendere anche differenti elementi che, tra loro organizzati, costituiscono le forme dell'opera letteraria compiuta⁶¹. Saranno così strutture:

- le disposizioni delle ricette secondo ordini, gruppi o temi di qualche organicità;
- la divisione in capitoli in una narrazione di un procedimento, come accade nei testi sulla raffinazione dell'oltremare;
- la separazione delle ricette in due grandi blocchi (rubricatura e miniatura);
- qualunque ordinamento tra vari argomenti collegati concettualmente in un quadro complessivo di pensiero.

Per quanto riguarda la disposizione degli elementi ricetta si è già avuto modo di sottolineare l'estrema importanza delle scale cromatiche nell'organizzazione dei ricettari⁶². In

testo che riconosciamo sconnesso, non può verosimilmente essere quello autografo in possesso e 'in progress' corretto dall'autore. In questa recente edizione del *De arte illuminandi* resta comunque assai aleatoria la stessa identificazione dell'intero codice napoletano (Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XIII.E.27) con un 'trattato di medicina' proveniente dalla biblioteca del convento francescano di San Bernardino all'Aquila. Nel codice di Napoli sono presenti a) ff. 1r-v: un frammento di breviario monastico; b) ff. 2r-9v: un testo medico; c) ff. 10r-18v: *De arte illuminandi*; d) ff. 21r-32v: 'Interpretazione ieroglifica fatta da Gioseffo Petrucci romano sopra VII frammento egittiano esistente appresso l'Em. Principe Signor Card. Giacomo Nini'. Difficile sostenere che l'intero manoscritto possa coincidere con quello requisito all'Aquila descritto come «Manoscritto di cose mediche, senza capo e senza coda, perg., in 16» (PASQUALETTI 2009, p. XXXVI), quando il trattato medico non è la prima opera, non la maggiore, e l'ultima appartiene all'ambiente romano degli allievi di Kircher. Se invece si volesse obiettare che la legatura del codice sia avvenuta posteriormente alla requisizione – quindi ormai a Napoli – a partire da carte diverse, allora anche volendo a tutti i costi identificare il trattato medico come di provenienza aquilana, nulla garantirebbe del resto.

⁵⁸ Una forma mista, come ad esempio nel *De clarea* e nel *DCM*: elemento assai importante questo, proprio ai fini dell'interpretazione e lettura tecnica dei differenti procedimenti e non rilevato in alcuna edizione del testo.

⁵⁹ Pasqualetti ha accostato il termine *caritative* del prologo (PASQUALETTI 2009, p. XLIV) a una descrizione da parte di terzi dello *scriptor* francescano Lucio da Roio cui vorrebbe ricondurre l'origine dell'opera («*caritatis amans scripsit libros plures in sancto Bernardino*», *Ivi*, p. XCIX). Nel testo il significato di *caritative* è invece in linea agli sviluppi del discorso neoretorico: «*Simpliciter et sine aliqua attestazione caritative tamen [...]*» *Caritative* deve intendersi riferito a *simpliciter* col significato di 'chiaramente'; tutto ciò secondo la linea inaugurata da Agostino in *Retorica Sacra (De doctrina cristiana, libro IV)*: «niente regole per l'eloquenza, bisogna solamente essere chiari (è una carità)», Barthes 1994, p. 23.

⁶⁰ Diviene ora necessario uno scarto di metodo, indispensabile ad accogliere il 'fenomeno' di queste disposizioni di argomenti (cioè le gerarchie cromatiche, le liste dei colori), anche senza il provato appoggio dell'uso di strumenti retorici da parte degli autori. Passeremo perciò nell'analisi, provvisoriamente e solo ai fini di una più ampia precomprensione, dalla definizione di 'strutture retoriche' alla più semplice e arbitraria definizione di 'strutture': forme linguistiche di fatto esistenti, ma di più problematica identificazione diretta con un sapere consapevole, codificato e condiviso di costruzione del linguaggio espositivo.

⁶¹ Della struttura delle singole ricette abbiamo già detto e in questo caso, rispetto al piano che ora si sviluppa, possiamo parlare di microstruttura. Una cosa sarà, infatti, la struttura interna dell'unità ricetta (microstruttura) e un'altra l'organizzazione e strutturazione delle ricette tra loro, cosa di cui ora siamo a discutere nell'ordinamento del ricettario (macrostruttura).

generale, in questo genere di testi possono trovarsi ricette organizzate secondo gerarchie o ordinamenti dei colori che prevedono:

- il valore economico (da maggiore a minore);
- il maggiore utilizzo (da maggiore a minore);
- la novità o innovazione (transitivamente);
- artificiali vs naturali (transitivamente);
- modelli filosofici (bianco/nero e intermedi; quattro colori-elementi ecc.).

Quale che sia il criterio che costituisce tali progressioni, queste svelano comunque molti dati sull'organizzazione dell'opera, così come sui suoi contenuti e sul suo autore.

Ovviamente la questione non vale solo per pigmenti e miniatura. Con opportune traslazioni, troviamo analoghi meccanismi gerarchici anche nelle opere di metallurgia, di vetrificazione, di tintoria. Anche alcuni lapidari e descrizioni di virtù delle gemme soggiacciono a simili organizzazioni, talvolta con episodi di grande interesse.

Per quanto è pertinente alla scelta di rimanere qui prevalentemente negli ambiti della decorazione libraria, ecco alcuni esempi di scale o strutture gerarchiche cromatiche, in trattazioni dell'enciclopedismo antico⁶³ e trattazioni di decorazione del libro:

Vitruvio:

Sil/ocra/terre rosse (Sinope, Egitto, Spagna, Lemno)/paretonium/melinum/creta viridis/orpimento/realgar/cinabro.

Plinio:

Sinopis/terra rossa (Lemno)/ocra rossa/terre bianche (paretonium, melinum)/cerussa/nero/porpora/indaco/azzurro.

Compositiones:

Lazuri/lulax/quianus/ficarin/compositio alitini/vermiculi/cinnabarin/siricum/iarin/psimithin/ocrea [...]; seguono i pandia (colori composti per mescolanza)⁶⁴.

Isidoro:

Sinopis/rubrica/siricum/minuum/cinnabaris/cretaviridis/crisocolla/cipria/sandaraca/arsenicum/ocra/venetum/coeruleum/purpurissimum/indicum/atramentum/usta/melinum/annulare/cerussa/chalcantum.

La semplice analisi delle scale cromatiche in un ricettario è spesso in grado di mettere in evidenza: il genere e gli interessi (rubricatura, miniatura, forme miste ecc.); l'adesione a modelli filosofici, piuttosto che pragmatici; elementi di periodizzazione o cronologia.

Che questi elementi siano frutto di comprovabile assimilazione a schemi retorici o meno, è questione spesso poco rilevante ai fini dell'analisi. Che cioè si tratti di una vera e propria *partitio*, inserita in una comprovata, studiata e consapevole struttura retorica (da verificarsi su tutta l'estensione dell'opera) oppure dedotta dai mille rivoli del linguaggio e della cultura correnti, nulla toglie al fatto che questi elenchi, spesso esplicitati nel prologo, in indici o di fatto svolti nelle ricette, siano frutto di scelte deliberate e significative, non casuali, da parte degli autori o redattori del componimento, spesso in grado di svelare, nel disordine di un manoscritto, i confini di un'opera letteraria.

⁶² BARONI 1998, pp. 56-57.

⁶³ Per il mondo antico necessariamente è d'obbligo ricorrere ai testi dell'enciclopedismo, e anche le *Compositiones* (III secolo d.C. nell'opera greca) altro non sono che un particolare tipo di enciclopedia.

⁶⁴ La sequenza qui proposta è ricostruita attraverso un'analisi filologica sulla collazione delle varie *consecutio* dei testimoni, per un totale complessivo di circa cinquanta prescrizioni. La presentazione dell'intero testo ricostruito si trova in BARONI-PIZZIGONI-TRAVAGLIO 2015.

4. Un diverso approccio con analoghe conclusioni

Recentemente, un'analisi di strutture di notevole interesse è stata svolta nell'ambito di uno studio sulle concezioni filosofiche di questa nostra trattatistica da Maite Rossi. L'autrice⁶⁵, concentrando la propria attenzione sui prologhi, individua in questi alcune categorie ricorrenti (per singole unità di contenuto)⁶⁶ e ne propone una classificazione in una tavola riassuntiva⁶⁷.

	Eraclio	Pietro di St. Omer	Maestro Bernardo	Cennino Cennini	Teofilo	<i>Sensim per partes</i>	<i>De coloribus diversarum rerum</i>	<i>De arte illuminandi</i>
	E	A	(B)	C	T	(S)	P	D
Autopresentazione	E		(B)	C	T			
Dichiarazione d'intenti	E	A		C	T	(S)	P	D
Destinatario	E	A		C	T			
Oggetto della trattazione	E	A	(B)	C	T	(S)	P	D
Riferimento a un'autorità	E			C		(S)		D
Riferimento teologico		A		C	T			D
Formule d'invocazione alla divinità		A		C	T			D
Formule di dichiarazione di semplicità	E	A			T	(S)		D
Formule di dichiarazione di veridicità	E		(B)					
Formule di espressione di modestia				C	T			
Formule di utilità				C	T		P	
Dichiarazione di valore dell'esperienza	E		(B)	C				D
Eziologia delle arti				C	T			

⁶⁵ Si ringrazia la disponibilità di Maite Rossi a consentire le ampie citazioni seguenti, tratte da ROSSI 2008.

⁶⁶ STANNARD 1982; MÄKINEN 2006.

⁶⁷ «Tra parentesi ho segnalato quei prologhi nella cui struttura appare evidente una riduzione del testo, una trasformazione in *incipit* oppure una sua qualche frammentarietà. Ho considerato il prologo come genere letterario ben distinto dagli *incipit* originali o dovuti ai copisti dai quali ci si è voluti separare in quanto di dubbia autenticità» (ROSSI 2008, p.161).

La studiosa propone quindi un breve commento esplicativo all'individuazione delle varie categorie della classificazione:

- Nella categoria 'Autopresentazione' si sono voluti inserire quei riferimenti che l'autore dà di sé stesso e del proprio *status*. Spesso il nome dell'autore era posto separatamente al prologo in un vero e proprio *incipit*, per questo motivo in alcuni testi non compare come ad esempio nel *De coloribus et artibus romanorum* di Eraclio, dove il nome dell'autore compare soltanto nell'*incipit*⁶⁸: *Theophilus, humilis presbyter, servus servorum Dei [...]*, T. *Si come piccolo membro, esercitante nell'arte di dipintoria, Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Val d'Elsa nato [...]*, C.

- Per 'Dichiarazione d'intenti' s'intende l'indicazione da parte dell'autore delle motivazioni o circostanze che lo hanno spinto a comporre l'opera: «[...] quedam ad artem illuminature librorum tam cum penna quam cum pincello pertinentia describere intendo, et, quamquam per multos retroactis temporibus sit notificatum per eorum scripta, nichilominus tamen, ad lucidandum magis veras et breviores vias, ut docti confirmentur in suis forte milioribus opinionibus, et indocti hanc artem acquirere volentes, plane et liquide intelligere valeant, ac etiam operari, de coloribus et temperamentis eorum hinc succinte describendo, manifestabo res expertas et probata». (D).

- 'Destinatario' è ovviamente il singolo cui l'opera è indirizzata ma anche il pubblico ideale cui viene rivolta la trattazione: «[...] tibi, sicut novisti, cuius rogatu hoc opus sum agressu [...]», (A). «Per confortar tutti quelli che all'arte vogliono venire [...] nota farò, [...]». (C).

- 'Oggetto della trattazione' è la sintetica esposizione del contenuto dello scritto: «Liber colorum [...] quomodo debent distemperari et temperari et confici [...]», (B).

- Per 'Riferimento ad autorità' s'intende il sistema culturale, razionale e sostanzialmente filosofico, a cui l'intero discorso si appoggia: «[...] secundum phisicam tres sint colores [...]», (D).

- Per 'Riferimento teologico' considero quelle affermazioni pertinenti ad una visione della divinità o elementi di riflessione a queste connessi: «Deo opitulante, cuius sunt omnia que bona sunt [...]», (A).

- 'Formule d'invocazione alla divinità': Comprendono anche le invocazioni ai santi. Sono sostanzialmente analoghe alla categoria precedente ma da questa si distinguono per l'assenza di un vero e proprio contenuto teologico e per il carattere invocativo: «[...] a riverenza di Dio e della Vergine Maria e di Santo Eustacchio e di Santo Francesco e di San Giovanni Battista e di Santo Antonio da Padova e generalmente di tutti e' Santi e Sante di Dio [...]», (C).

- 'Formule di semplicità': l'autore promette al lettore di essere più chiaro possibile nell'espone il contenuto del suo discorso: «Ut potui levius [...]», (E).

⁶⁸ Pur riportando in maniera credibile il nome o meno probabilmente lo pseudonimo dell'autore, risulta difficile immaginare che il testo dell'*incipit* sia pienamente frutto della sua originaria volontà. Difficilmente questi si sarebbe infatti qualificato *sapientissimus vir*.

- 'Formule di dichiarazione di veridicità', dove si esprime e certifica la veridicità dei procedimenti indicati: «Quia si bene perpendis utenda omnia vera probabis», (B).

- 'Formule di espressione di modestia': «Indignus nomine et professione monachi [...] ego indignus et pene nullius nominis homuncio [...]»,(T).

- 'Formule di utilità': «[...] et ex quibusdam coloribus immensa procedit utilitas [...]», (P).

- 'Dichiarazione di valore dell'esperienza': «[...] nil tibi scribo quidam, quod non prius ipse probasse [...]», (E).

- 'Eziologia delle arti': Spiegazioni dell'origine delle arti o del lavoro dell'uomo: «Legimus in exordio mundanae creationis hominem [...]», (T).

Rossi ritiene opportuno, a questo punto di uno studio comparativo che mai ci pare sia stato realizzato, fare alcune prime valutazioni derivanti dall'analisi da lei proposta e applicata con criteri diversi dai nostri, ai prologhi della letteratura tecnico-artistica:

Ciò che più salta alla vista a una prima indagine è il fatto che a una maggiore articolazione dei prologhi, corrispondono in genere opere che si allontanano dalla semplice collezione di ricette per indirizzarsi a una sistematica rappresentazione delle tecniche pittoriche. Le 'Dichiarazioni d'intenti' e l'«Oggetto della trattazione» rappresentano, ovviamente, la ragion d'essere di questi scritti. Riguardo all'«Autopresentazione», Teofilo, Cennini e Maestro Bernardo sono trattati scritti da Maestri riconosciuti. Queste sottoscrizioni sono da considerarsi in modo analogo alla firma posta dagli artisti su alcune opere medievali. Per quanto riguarda le formule di 'Semplicità', 'Utilità' e 'Veridicità' rispetto a prologhi di altro genere di testi, mi sembra che queste categorie siano caratterizzanti il genere di opere legate a pratiche operative. Un ruolo poi particolare è giocato dall'argomento 'Esperienza'. Molti prologhi la considerano un elemento basilare nella trasmissione e nel progredire dell'arte. Le 'Formule d'invocazione alla divinità' appaiono in genere nei testi che presentano riferimento teologico come punto fondante, cosa che senz'altro appare anche per l'«Eziologia delle arti».

È interessante osservare che mentre alcuni testi contengono un riferimento ad autorità filosofiche, e quindi alla scienza della ragione, altri, non necessariamente anteriori, invece preferiscono ricondurre l'esposizione a modelli teologici.

Se ne deduce una sorta di fondamentale divaricazione tra le diverse opere: da una parte composizioni letterarie che sostanzialmente si rifanno ad un mondo permeato di religiosità in cui il lavoro manuale, e nello specifico artistico, riveste un ruolo derivante da una concezione teocentrica. Dall'altra testi in cui il valore della esclusiva ragione, l'utilità e l'esperienza, sembrano essere riferimenti fondamentali nello sviluppo dell'operatività artistica. Conseguentemente parrebbe che il prologo serva a spiegarci il contenuto del trattato, dimostrando una chiara volontà didattica. Ciò che afferma può essere supportato da autorità quale quella dei filosofi o da una delle forme della Grazia di Dio.

In questa scelta fondamentale si possono comunque intuire i caratteri che distinguono nei vari autori il ruolo dato al lavoro e all'opera artistica nel proprio fondamento, in direzione teocentrica piuttosto che antropocentrica. Questo, analizzando i trattati tra XII e XIV secolo, nel definirsi di una svolta che sebbene ancora in fieri si delinea già come principio di una diversa concezione antropologica⁶⁹.

⁶⁹ ROSSI 2008, p. 190.

Nella sua disamina la Rossi conclude anticipando quelle che sono in parte anche alcune delle conclusioni di questo studio:

Per quanta riguarda poi il fondamentale quesito inerente chi fossero gli autori o redattori degli scritti sulla tecnica delle arti, non è insignificante stabilire, ad esempio, che l'autore di un trattato quale il *De Arte illuminandi* fosse un uomo di letture aristoteliche (*e di consumata esperienza retorica. ndr.*), partecipe, seppure marginalmente, dell'ambiente culturale che vedeva nelle opere dello Stagirita il modello razionale destinato ad inquadrare tutti i fenomeni fisici e tutto il mondo naturale. L'idea che la letteratura tecnico artistica medievale fosse scritta da artigiani per altri artigiani forse è in parte da ridimensionare. È infatti la nostra precomprensione del lavoro, inteso in termini specialistici, quella che ci porta a inserire categorie attuali, proiettandole su attività che molto più probabilmente facevano parte di una formazione e cultura di ampio spettro. In particolare nel caso della miniatura, non si può pensare che chi lavorasse all'ornamentazione del libro non fosse in grado di assimilarne anche i contenuti. Viceversa numerosi sono i casi documentati di uomini di cultura abili a trascrivere, illustrare e ornare le opere oggetto dei loro studi⁷⁰. Ridurre la valenza e il contenuto di questi scritti ad un sostanziale scambio di informazioni tra operatori o artigiani significa, in prospettiva storica, perdere i contorni culturali di questi testi e ridurre quindi il potenziale d'informazione che da questi si può ricavare. Insieme alla valutazione su chi fossero gli autori dei trattati tecnico artistici è anche probabilmente da riconsiderare tutto l'utilizzo e l'applicazione a fini di documento storico che questo ingente patrimonio letterario ci consegna⁷¹.

Benché questa analisi di Rossi, che condividiamo anche nelle più generali osservazioni finali, avesse in mira principalmente le emergenze delle principali concezioni o orientamenti filosofici soggiacenti ai prologhi e quindi la loro analisi negli elementi strutturali fosse funzionale a questo genere di studio, ecco che l'osservazione comparata delle strutture di queste parti del testo delle opere di tecnica della decorazione libraria, ancora mostra quanto in tutti i casi osservati, seppure con diverso contenuto e modalità, gli autori si muovessero in precomprensioni analoghe, che alla fine possiamo ritrovare nella più comune griglia retorica dell'*exordium*⁷², così sintetizzabile:

- *Prótasi*: autopresentazione/dichiarazione d'intenti/argomento;
- *Invocatio*: invocazioni a Dio/riferimenti teologici/al dedicatario;
- *Captatio*: dichiarazioni di umiltà/autorità/semplifictà/veridicità/esperienza.

Di più. Secondo la trattatistica retorica, nell'*exordium* può essere contemplata anche la forma dell'apostrofe⁷³, discussa e talvolta prevista in componimenti di alto livello e gravità e in alcuni casi (quelli maggiormente elaborati) si può trovare l'etimologia, che nel nostro caso diviene 'eziologia delle arti', da intendersi come riconduzione tutta medievale alla radice, all'origine fondamentale del discorso. In questo senso quindi possiamo interpretare alcuni luoghi dei prologhi di Eraclio come di Cennino e Teofilo.

Dalle analisi dei prologhi e da quanto sappiamo delle teorie retoriche antiche, emerge comunque anche un'indicazione importante ai fini della valutazione del pubblico cui un autore può mirare. Aristotele sostiene riguardo a questa parte della costruzione retorica (mettendo in diretta proporzionalità l'elaborazione e lunghezza di questa parte del discorso alla minor competenza tecnico-specifica dell'uditorio) che rivolgendosi a uditori o lettori, o comunque a

⁷⁰ MONTALEMBERT 1897, IV, pp. 94-149. Più recentemente si veda, con diverso approccio, RIMOLDI 2008.

⁷¹ ROSSI 2008, p. 192.

⁷² MORTARA GARAVELLI 2003, pp. 62-64 e LAUSBERG 1969, p. 31. Si veda anche *DIZIONARIO DI RETORICA E STILISTICA* 1995, p. 120.

⁷³ Si veda in Eraclio l'interrogazione «*Iam decus ingeni [...]*» (Eraclio I, *proemium*, 6-10). Per il testo critico e il commento si veda l'ottimo lavoro di Garzya Romano (ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996).

un pubblico competente sul tema trattato, un proemio vero e proprio non è necessario: «Se egli (il pubblico) non è tale (estraneo alla materia) non c'è bisogno di proemio, se non per esporre sommariamente l'argomento affinché il corpo del discorso per così dire abbia un capo»⁷⁴.

Tra 'addetti ai lavori', perciò, un prologo elaborato non è cosa dovuta, anzi può risultare tedioso e di ingombro, mentre diviene elemento da circostanziare e sviluppare appieno laddove il pubblico, pure interessato e colto, debba essere 'centrato' alla problematica del discorso e in qualche modo indirizzato allo svolgimento dello stesso.

Ne consegue che nel caso di prefazioni con articolato e studiato sviluppo, il pubblico mirato dall'autore, il suo *target*, dovrà essere interpretato tendenzialmente come quello di ambito limitrofo o di contorno alla mera attività tecnica descritta: committente, colto dilettante, principiante, organizzatore di attività monastiche ecc.

Anche per la trattatistica tecnica vale quindi quel che scrisse, più in generale, Gianfranco Folena: «Le premesse servono a mettere in rapporto il testo con la tradizione (generi, correnti culturali, tematiche, fonti ecc.) e col pubblico (lettori, committente, dedicatario...)»⁷⁵.

Circa la questione del pubblico e della lunghezza-elaborazione dei prologhi, comunque, ecco che i conti sembrano tornare pensando alle elaborate introduzioni di Teofilo, Eraclio e Cennino, e a quanto sappiamo del pubblico delle loro pur differenti opere⁷⁶. Altro paio di calze invece indicare le succinte introduzioni di maestro Bernardo, del più che pratico *Tractatus aliquorum colorum*, o del *Capitulum de coloribus ad scribendum*, certamente maggiormente rivolti all'ambito schiettamente specialistico dei *pictores* e *rubricatores* delle pagine del libro.

5. Conclusioni

Quasi al termine di queste note, chi scrive pensa di aver sufficientemente dimostrato la pervasività e rilevanza di strutture retoriche nella letteratura di tecniche delle arti.

La scelta è stata quella di osservare principalmente elementi macroscopici di struttura, ovvero costruzioni sintagmatiche, lasciando volutamente da parte tematiche come *docere et delectare*, *puritas* e *perspicuitas* o tutte le figure dell'*ornatus* (di parola o di pensiero), pure importanti, ma che avrebbero allungato e allargato il discorso, senza forse di molto variare quanto già si voleva fosse evidenziato. Effettivamente sembra il caso di poter seguire qui il consiglio di Wittgenstein: «Lascia al lettore ciò di cui anch'egli è capace»⁷⁷.

Lo studio delle strutture retoriche, nel nostro genere di opere, può condurre a brillanti deduzioni e risultati, sia sul piano interpretativo che ecdotico⁷⁸: in *Mappae clavicula* è in grado di dirci come l'utilità delle ricette fosse asservita alla trasmissione di un sapere giudicato più alto e profondo. Quale che fosse la *Interpretatio sermonum*, questa era la *scientia* e quella la *littera*: la base che la sosteneva. Altro che pura trasmissione tecnica: nel prologo l'argomento annunciato è il

⁷⁴ *Retorica* III, 14, 1415 in ARISTOTELE/PLEBE 1984.

⁷⁵ FOLENA 1995.

⁷⁶ Quale il vero pubblico e gli intenti di Teofilo pare ben chiaro dall'analisi dei prologhi alle trattazioni fatta da parte di VAN ENGEN 1980, che proprio da questi riesce a trovare una convincente datazione e contestualizzazione dell'opera. Riguardo invece agli intenti del *Libro dell'Arte*, si rimanda a quanto già proposto in BARONI 1998, che, pur con differenti accenti e sfumature, pare sostanzialmente accolto, nel globale indirizzo interpretativo, anche da studi più avanzati e recenti. Circa Eraclio è sufficiente pensare a quale pubblico potesse leggere e comprendere agevolmente un poemetto in esametri nel VII-VIII secolo.

⁷⁷ MORTARA GARAVELLI 2003, p. 321.

⁷⁸ «Retorica che diviene strumento di interpretazione per riconoscere fenomeni testuali e definirli» (Ritter Santini nella prefazione a LAUSBERG 1969, p. XVI). Del resto, l'intera opera di *Elemente der literalischen Rhetorik* (prima edizione 1949) era indirizzata «a chi inizia lo studio della filologia e della letteratura [...] come introduzione allo studio della filologia classica, romanza, inglese e tedesca» (*Ivi*, p. XV).

contenuto nascosto dei ‘Libri Sacri’ e non si menziona neppure, né si nomina, la lavorazione dei metalli, che pure sarà svolta per quasi duecento prescrizioni.

Nelle *Compositiones* è lo studio della struttura retorica a darci la possibilità di ricostruire una più corretta *consecutio* dell’opera, proprio a cominciare dal riconoscimento di un indice mnemotecnico riassuntivo (*Memoria/Anàmnesis*) e del carattere a intreccio dell’opera, certamente debitrice, almeno in questo, ai *Kestoi* di Giulio Africano.

Sul piano della valutazione storica ricondurre queste due sole opere al proprio alveo originario (antiche traduzioni latine di opere ellenistico-romane), oltre alla più corretta lettura e interpretazione, dice quale fu il debito altomedievale e medievale verso il mondo antico, perlomeno in questo settore.

La letteratura di tecnica delle arti è certamente portatrice di un sapere pratico, anche in costante aggiornamento, tuttavia non bisogna dimenticare che i testi letterari che lo tramandano, oltre a presentare tutti i problemi della distanza dalla parola al fatto, si assimilano a modalità espositive e costruttive, ovvero organizzative, dello stesso resoconto ‘tecnico’, che sono in grado di alterare in modo particolare, pur senza snaturare, il mero procedimento. Queste contengono ulteriori informazioni circa il contesto generatore della stessa trasmissione tecnica.

Abbiamo visto che strutture specifiche, codificate, già riguardano le singole ricette o prescrizioni; vediamo ora che elaborati meccanismi teorici presiedono in modo sotteso, ma sistematico, alla loro presentazione in un’opera compiuta.

Pare comunque evidente, vista la presenza di modelli o generi, la permanenza ingente di materiali letterari provenienti dall’antichità e ora anche la pervasività di costruzioni retoriche, che molte cautele interpretative debbano essere premesse all’utilizzo di queste opere quale fresca fonte a cui immediatamente e direttamente attingere informazioni circa procedimenti e costitutività delle opere d’arte.

Nell’insieme della trasmissione bisogna quindi considerare che opere e ricettari descrivono forse più che il ‘come si fa’, il ‘cosa si sa’, ovvero il ‘cosa bisogna sapere per fare’.

In questo passaggio – ‘cosa sa, chi fa’ invece che ‘come si fa’ – si può cogliere il più promettente futuro della ricerca sulle fonti della letteratura di tecniche delle arti. Se sicuramente è interessante sapere come tecnicamente si facesse un’opera d’arte, ancora più interessante è certo però capire quale fosse la cultura di chi la realizzava, con scontata inclusione della prima prospettiva nella più ampia estensione della seconda.

Questo ampliamento di prospettive, a cui davvero è sempre importante mirare, è poi simile a quello che distingue la ricerca di ambito storico dalla cronachistica. Dove solo i ‘chi’, i ‘perché’, i ‘come’, unitamente ai ‘quando’, danno il vero senso ai ‘cosa’. Questione davvero già notissima, questa, in Retorica e riassunta nell’esametro di un anonimo del XII secolo: «*Quis, quid, ubi, quibus auxilium, cur, quomodo, quando*»⁷⁹.

⁷⁹ FARAL 1924, p. 150 per la citazione dell’esametro, ripreso in LAUSBERG 1969, p. 31. La trattatistica retorica medioevale trasse principalmente dal *De Inventione* di Cicerone la codificazione delle cosiddette *circumstantiae*, già utilizzate nella esegesi e predicazione dai Padri della Chiesa. Una versione del verso mnemotecnico è anche in Albertano da Brescia segnalata da CASAGRANDE-VECCHIO 1987, pp. 94-95. Sull’elaborazione delle *circumstantiae* e anche per la variante di Albertano si veda MORTARA GARAVELLI 2003, pp. 83-85.

BIBLIOGRAFIA

ARISTOTELE/PLEBE 1984

ARISTOTELE, *Retorica*, a cura di E. PLEBE, Roma-Bari 1984.

BALBI 1971

J. BALBI, *Catholicon*, Westmead 1971.

BARONI 1998

S. BARONI, 'Riducendoti al triare dei colori'. *Prescrizioni sui colori nel Libro dell'Arte di Cennino Cennini*, «ACME-Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 51, 1998, pp. 53-64.

BARONI 2013

S. BARONI, 'Memoria', *L'indice mnemotecnico delle 'Compositiones lucenses' e alcune considerazioni sul manoscritto 490 della Biblioteca Capitolare di Lucca*, «Actum Luce», 1, 2013, pp. 7-50.

BARONI-FERLA 2016

S. BARONI, F. FERLA, 'Compendium de coloribus collectum'. *An autonomous compendium of recipes in the Palatine Manuscript 981 of the Biblioteca Nazionale of Florence*, in *Sources on Art Technology: Back to Basics*, Proceedings of the sixth symposium of the ICOM-CC Working Group for Art Technological Source Research, Amsterdam 16-17 giugno 2014, a cura di S. Eyb-Green, J.H. Townsend *et alii*, Londra 2016, pp. 70-73.

BARONI-PIZZIGONI-TRAVAGLIO 2015

S. BARONI, G. PIZZIGONI, P. TRAVAGLIO, *Recipes for colour making from Late Antiquity to the Middle Ages: News on Mappae Clavicula, Compositiones and other 'fragmenta'*, in Proceedings of the 7th Round Table on polychromy in ancient sculpture and architecture (Firenze, 4-6 novembre 2015), in corso di stampa.

BARTHES 1994

R. BARTHES, *La Retorica antica*, Milano 1994 (edizione originale 1972).

BIBLIA SACRA 1634

Biblia Sacra cum Glossa ordinaria [...], I-VI, Anversa 1634

BRUN 2011

G. BRUN, 'De coloribus': *prima edizione di un trattato ellenistico-romano sulla fabbricazione di colori*, in *Colore e colorimetria. Contributi multidisciplinari*, Atti della Settima Conferenza Nazionale del Colore, Roma 15-16 settembre 2011, a cura di M. Rossi, Santarcangelo di Romagna 2011, pp. 311-318.

BRUN 2013

G. BRUN, *I codici testimoni di Mappae clavicula*, in *MAPPAE CLAVICULA* 2013, pp. 197-217.

BRUN 2014-2015

G. BRUN, *The transmission and circulation of practical knowledge on art and architecture in the Middle Ages. The case of Compositiones Lucenses tradition and its connection to Vitruvius' De architectura*, Tesi di Dottorato, Politecnico di Milano, A.A. 2014-2015.

BRUN 2015

G. BRUN, *'De Coloribus': new perspectives on a series of recipes for making pigments within the 'Compositiones Lucenses' tradition*, «Cultura e Scienza del Colore. Rivista dell'Associazione Italiana Colore», 3, 2015, pp. 51-55.

CAFFARO 2003

A. CAFFARO, *Scrivere in oro. Ricettari medievali d'arte e artigianato (secoli IX-XI). Codici di Lucca e Ivrea*, Napoli 2003.

CAFFARO–FALANGA 2009

A. CAFFARO, G. FALANGA, *Isidoro di Siviglia. Arte e tecnica nelle Etimologie*, Salerno 2009.

CAPROTTI 2008

G. CAPROTTI, *'Liber de coloribus qui ponuntur in carta': un trattato inedito di miniatura del XIII secolo*, «Quaderni dell'Abbazia. Fondazione Abbazia Sancte Marie de Morimundo e Museo dell'Abbazia di Morimondo», 15, 2008, pp. 67-101.

CAPROTTI–TRAVAGLIO 2012

G. CAPROTTI, P. TRAVAGLIO, *Scribebantur autem et libri*, in *ORO, ARGENTO E PORPORA*, pp. 87-104.

CASAGRANDE–VECCHIO 1987

C. CASAGRANDE, S. VECCHIO, *I peccati della lingua, disciplina ed etica della parola nella cultura medioevale*, Roma 1987.

CORTI 2003

M. CORTI, *Quarta di copertina*, in *MORTARA GARAVELLI* 2003.

CRISCIANI 2002

C. CRISCIANI, *Commenti in alchimia: problemi, confronti, anomalie*, in *Il Commento filosofico nell'Occidente Latino, secoli XIII- XIV*, Turnhout 2002.

DEGLI ARRIGHI VICENTINO 1525

L. DEGLI ARRIGHI VICENTINO, *Modo de temperare le penne con le varie sorti de' littere ordinato per Ludovico Vicentino*, Roma 1525.

DE LUBAC 1962

H. DE LUBAC, *Esegesi medioevale*, Roma 1962 (edizione originale, *Exégèse médiévale*, Parigi 1959).

DIDRON 1845

F. DIDRON, *Manuelle d'iconographie chretienne greque et latine*, Parigi 1845.

DIZIONARIO DI RETORICA E STILISTICA 1995

Dizionario di retorica e stilistica, Milano 1995.

ECO 2009

U. ECO, *Vertigine della lista*, Milano 2009.

ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996

ERACLIO, *I colori e le arti dei Romani (e la compilazione pseudo-eraciana)*, a cura di C. GARZYA ROMANO, Bologna 1996.

FARAL 1924

E. FARAL, *Les arts poetique du XIIe et du XIIIe siecle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Parigi 1924.

FOLENA 1995

G. FOLENA, *Premessa*, in *Strategie del testo, preliminari, partizioni, pause*, Atti del XVI e XVII Convegno Interuniversitario (Bressanone 1988-1989), a cura di G. Peron, Padova 1995, pp. 3-12.

GALENO/EVERETT 2012

GALENO, *The Alphabet of Galen: Pharmacy from Antiquity to the Middle Ages*, a critical edition of the Latin text with English translation and commentary by N. EVERETT, Toronto 2012.

GRANELLI-TRUPIA 2014

A. GRANELLI, F. TRUPIA, *Retorica e business. Intuire, ragionare, sedurre nell'era digitale*, Milano 2014.

GUGLIELMETTI 2008

R.E. GUGLIELMETTI, *Rabanus Maurus*, in *La trasmissione dei testi latini del medioevo. Mediaeval Latin Texts and Their Transmission. TE.TRA, 3*, a cura di P. Chiesa e L. Castaldi, Firenze 2008, pp. 275-332.

HOLMYARD 1923

E.J. HOLMYARD, *The Emerald Table*, «Nature», 112, 1923, pp. 525-6.

HOLMYARD 1957

E.J. HOLMYARD, *Alchemy*, Harmondsworth 1957.

ISIDORI HISPALINENSIS/AREVALO 1797-1803

ISIDORI HISPALINENSIS, *Opera omnia denuo correctata*, edizione di F. AREVALO, in *Patrologiae cursus completus*, I, Roma 1797-1803, pp. LXXXI-LXXXIV.

ISIDORI HISPALIENSIS/LINDSAY 1985

ISIDORI HISPALIENSIS, *Etymologiarum sive Originum*, a cura di W.M. LINDSAY, Oxford 1985 (prima edizione 1911)

ISIDORO DI SIVIGLIA/DE MARCO 2003

ISIDORO DI SIVIGLIA, *Le pietre e i metalli*, a cura di A. DE MARCO, Bari 2003.

ISIDORO DI SIVIGLIA/VALASTRO CANALE 2004

ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o Origini*, a cura di A. VALASTRO CANALE, Torino 2004.

LAUSBERG 1969

H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna 1969.

LELLI 2006

E. LELLI, *I proverbi greci: le raccolte di Zenobio e Diogeniano*, Soveria Mannelli 2006.

MÄKINEN 2006

M. MÄKINEN, *Between herbals and alia. Intertextuality*, in *Medieval English herbals, Academic dissertation of the Faculty of Arts*, Helsinki, 2006.

MAPPÆ CLAVICULA 2013

Mappæ clavicula. Alle origini dell'alchimia in Occidente. Testo, traduzione, note, a cura di S. Baroni, G. Pizzigoni, P. Travaglio, Saonara 2013.

MARIGO 1936

A. MARIGO, *I codici manoscritti delle 'Derivationes' di Ugucione Pisano. Saggio d'inventario bibliografico con appendice su codici del 'Catholicon' di Giovanni da Genova*, Roma 1936.

MERRIFIELD 1849

M.P. MERRIFIELD, *Original Treatises on the Arts of Painting dating from the XIIth to the XVIIIth Centuries*, Londra 1849.

MONTALEMBERT 1897

C. MONTALEMBERT, *I monaci d'occidente da San Benedetto e San Bernardo pel conte di Montalembert*, Siena 1897, IV, pp. 94-149.

MORTARA GARAVELLI 2003

B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano 2003 (edizione originale 1988).

ORIGENE/BARBARA 2005

ORIGENE, *Commentario al Cantico dei cantici*, a cura di M.A. BARBARA, Bologna 2005.

ORO, ARGENTO E PORPORA 2012

Oro, argento e porpora. Prescrizioni e procedimenti nella letteratura tecnica medievale, a cura di S. Baroni, Trento 2012.

PAGNINI 2014

A. PAGNINI, *Gli affari si fanno con la Retorica*, «Sole 24ore», 231, 24 agosto 2014.

PAINTING TECHNIQUES 1998

Painting Techniques: History, Materials and Studio Practice, a cura di A. Roy, P. Smith, Londra 1998.

PALATINO 1540

G.B. PALATINO, *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte sorte lettere antiche et moderne di tutte le nationi con nuove regole, misuri et esempi*, Roma 1540.

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.

PLINIO/CORSO–MUGGELLESÌ–ROSATI 1988

G.S. PLINIO, *Storia naturale*, a cura di A. Corso, R. Muggellesi, G. Rosati, Torino 1988.

RABANI MAURI/MIGNE 1852-1864

RABANI MAURI FULDENSIS ABBATIS, *Opera omnia*, in J.P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus. Series latina*, 107-112, Paris 1852-1864.

RIMOLDI 2008

P. RIMOLDI, *Elogio di Gherardo*, «Quaderni dell'Abbazia. Fondazione Abbazia Sancte Marie de Morimundo e Museo dell'Abbazia di Morimondo», 15, 2008, pp. 41-53.

ROSSI 2008

M. ROSSI, *Il pensiero e il colore. Modelli della filosofia classica nella letteratura tecnico-artistica medievale*, «Quaderni dell'Abbazia. Fondazione Abbazia Sancte Marie di Morimundo e Museo dell'Abbazia di Morimondo», 15, 2008, pp. 161-192.

RUSKA 1926

J. RUSKA, *Tabula Smaragdina. Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur*, Heidelberg 1926.

SINGER–STEELE 2003

D.W. SINGER, R. STEELE, *Hermes Trismegistus. The Emerald Table*, in *The Alchemy Reader. From Hermes Trismegistus to Isaac Newton*, Cambridge 2003, pp. 27-29.

STAHL 1974

W.H. STAHL, *La scienza dei Romani*, Roma-Bari 1974 (edizione originale 1962).

STANNARD 1982

J. STANNARD, *Rezeptliteratur as Fachliteratur*, in *Studies on Medieval Fachliteratur*, a cura di W. Eamon, Bruxelles 1982, pp. 59-73.

TAGLIENTE 1530

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

TOSATTI 1978

S.B. TOSATTI, *Miniature e vetrate senesi del secolo XIII*, Genova 1978.

TOSATTI 1983

S.B. TOSATTI, *La 'Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum', ms. lat. 6741 della Bibl. Nat. di Parigi, in relazione a Giovanni Alcherio (ipotesi su un protagonista della trasmissione delle fonti di tecniche pittoriche tra Milano e Parigi ai primi del '400)*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 26, 1983, pp. 129-187.

TRAVAGLIO 2012

P. TRAVAGLIO, *Ut auro scribatur*, in *ORO, ARGENTO E PORPORA* 2012, pp. 69-86.

TRAVAGLIO 2016

P. TRAVAGLIO, *De vitri coloribus. A Treatise on Glass or Pottery Working and Colouring*, in *Sources on Art Technology: Back to Basics*, Proceedings of the sixth symposium of the ICOM-CC Working Group for Art Technological Source Research, Amsterdam 16-17 giugno 2014, a cura di S. Eyb-Green, J.H. Townsend *et alii*, Londra 2016, p. 138.

TROST 1982

V. TROST, *Die Metalltintenrezepte aus der Handschrift Aa 20 der Hessischen Landesbibliothek Fulda*, in *Diversarum artium studia: Beiträge zu Kunstwissenschaft, Kunsttechnologie und ihren Randgebieten*, Wiesbaden 1982, pp. 185-193.

TURNER 1998

N. TURNER, *The recipe collection of Johannes Alcherius and the painting materials used in manuscript illumination in France and Northern Italy, c. 1380–1420*, in *PAINTING TECHNIQUES* 1998, p. 45-50.

VAN ENGEN 1980

J. VAN ENGEN, *Theophilus Presbyter and Rupert of Deutz: The Manual Arts and Benedictine Theology in the Early XII Century*, «Viator», 11, 1980, pp. 147-163.

VEZIN 1998

J. VEZIN, *Painting techniques in the Boucicaut Hours and in Jacques Coene's colour recipes as found in Jean Lebègue's Libri colorum*, in *PAINTING TECHNIQUES* 1998, p. 51-54.

VILLELA-PETTIT 1995

I. VILLELA-PETTIT, *La peinture médiévale vers 1400: autour d'un manuscrit de Jean Lebègue*, Paris 1995.

VITRUVIO/GROS 1997

VITRUVIO, *De architectura*, a cura di P. GROS, Torino 1997.

ZENOBIO/LEUCHS–SCHNEIDEWIN 1839

ZENOBIO, *Paroemiographi Graeci: Zenobius. Diogenianus. Plutarchus. Gregorius Cyprius. Cum appendice proverbiorum*, a cura di E. VON LEUTSCH, F.W. SCHNEIDEWIN, Gottinga 1839.

ABSTRACT

La retorica è un condiviso sistema tradizionale nell'esposizione o nella dimostrazione dei linguaggi sia orali che scritti del mondo antico. L'analisi delle strutture retoriche può essere di grande interesse non solo nello studio di testi integri, ma anche in trattazioni frammentarie o parzialmente sopravvissute. Vengono qui presentati alcuni esempi di strutture retoriche presenti in *Mappae clavicula* e nelle *Compositiones*, capaci di mostrare gli obiettivi e il senso di questi testi della tarda Antichità. Anche molti trattati medievali come il *De arte illuminandi* o il *De clarea*, mostrano ben articolate e pregnanti strutture retoriche. Attraverso l'analisi delle strutture retoriche possiamo capire l'organizzazione e le priorità della narrazione complessiva di un autore.

Ma la presenza di strutture retoriche è anche il marcatore di un'attività letteraria ben distante dalle supposte genuine o fresche descrizioni del solo procedimento tecnico. L'analisi e l'interpretazione delle fonti letterarie della tecnica delle arti non possono considerare le ricette senza tener conto di questo contesto originario; questa è la cornice di molte collezioni oppure la struttura che può mostrare il senso di molte trattazioni. Un senso che, a volte, è assai lontano dal semplice (moderno): 'come lo puoi fare'.

Rhetoric is a shared traditional system in the presentation or demonstration of oral and written languages of the ancient world. The analysis of rhetorical structures could be very interesting in the study of preserved texts and also of fragmentary treatises. The paper presents some considerations on the rhetorical structures of *Mappae Clavicula* and *Compositiones*, able to highlight the purpose and meaning of these ancient texts. Also many Medieval treatises show articulate and interesting rhetorical structures, such as *De Arte Illuminandi* and *De Clarea*. Thanks to their analysis, one can understand the organization of texts and the author's intention.

The presence of rhetorical structures is also a signal of a literary activity very far from the supposed descriptions of a technical procedure. The analysis and interpretation of the literary sources on art technology should observe the recipes taking into account this original context; this is the frame of many collections or the structure which can point out the sense of many treatises. A sense that always is much more than a simple (modern) 'how you can to do it'.